



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

Alexandre Silveira Campos

**MITO E METALINGUAGEM EM *NIEBLA*,
DE MIGUEL DE UNAMUNO**



Araraquara, SP
2012

Alexandre Silveira Campos

**MITO E METALINGUAGEM EM *NIEBLA*,
DE MIGUEL DE UNAMUNO**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Araraquara, SP
2012

Alexandre Silveira Campos

MITO E METALINGUAGEM EM *NIEBLA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa
Orientadora: Prof.^a Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da defesa:

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (UNESP – FCL)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez (UNESP – FCL)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Silvia Beatriz Adoue (UNESP – FCL)

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva (UNESP – ASSIS)

Membro Titular: Prof.^a Dra. Noemi Jaffe (PUC – SP)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A Gabriela, Laura e Heitor,
meu pequeno reino.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, querida Ude, companheira e amiga, pela confiança, coragem e maturidade intelectual em haver acreditado em um trabalho localizado nas fronteiras de suas pesquisas.

À Prof.^a Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez, querida Lola, pela imensa prontidão e carinho, pela orientação não oficial, por germinar este trabalho em uma de suas aulas e por me apresentar à insondável *niebla* de Unamuno.

À Prof.^a Dra. Silvia Beatriz Adoue, pelas aulas, pelos direcionamentos e, sobre tudo, pelo exemplo de conduta, de um humanismo de ação e não só de palavras.

Ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, por me reintegrar ao mundo acadêmico, e por me haver sido meu primeiro orientador, nos primeiros anos da década de noventa.

À Prof.^a Dra. Nildicéia Aparecida Rocha, querida Nildi, pelo apoio, pelo incentivo e pelo conselho amigo sempre na hora precisa.

Ao Prof. Dr. Adalberto Luiz Vicente, pelo equilíbrio entre a conduta acadêmica e humana, profissional e amigo na medida exata.

À Prof.^a Dra. Renata Soares Junqueira, pelo apoio e incentivo inigualáveis e inesquecíveis nos momentos difíceis e nebulosos de graduação.

À Prof.^a Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, pelo sorriso inabalável e pelos anos de amizade e apoio.

Ao Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos, pela amizade dos tempos de graduação que nunca se perdeu nem na distância do tempo nem nos corredores da academia.

Ao Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva e à Prof.^a Dra. Maria Lucia Outeiro Fernandes, pelo carinho e amizade que sempre se fizeram presentes nos momentos de luta e de lazer. Sem esquecer jamais das duas princesas que são o tesouro dessa linda família.

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, querido amigo, pelas conversas, pelos textos e pela amizade nos momentos difíceis de definição e escolhas acadêmicas.

Ao Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado, grande pensador, figura carismática e querido amigo, lhe agradeço especialmente por levantar a voz em defesa de uma de minhas idéias – que até

hoje me parece tola – em uma das discussões acadêmicas mais interessantes das quais participei.

Ao corpo gestor das escolas Progresso, Pueri Domus e EE Sergio Pedro Speranza, de Araraquara, nas quais lecionei, concomitantemente, durante o período em que esta pesquisa foi realizada, meu eterno carinho pelo apoio e compreensão.

A todos os professores com quem lecionei neste período da pesquisa e durante minha vida, vocês me ensinaram tudo, em todos os sentidos que a palavra “tudo” possa ter. Gostaria de nomeá-los um a um, mas seria a maior injustiça omitir um nome sequer. Enquanto muitos ladram pró e contra a educação, vocês sabem o valor e a medida exata do preço que se paga por insistir em educar neste país.

Aos queridos alunos, piores amigos e melhores inimigos, sempre recebi muito mais de vocês do que consegui lhes dar.

Ao Deus em quem confio.

Quero dizer que não posso aderir à crença tradicional que postula um divórcio de natureza entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor.

Roland Barthes, “Mitologias”.

RESUMO

A presente tese de doutorado tem por objetivo investigar a questão do mito e da construção discursiva no romance *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno e como, através de estratégias de escrita que colocaram este romance espanhol na categoria das obras literárias que inovaram o gênero no início do século XX, é realizada, na elaboração de um pequeno drama burguês, a formação de um amplo painel das questões sócio-culturais e das relações dos discursos míticos deste período. Assim, Unamuno faz convergir, em sua obra, questões literárias, culturais, políticas, ideológicas e existenciais, as quais dirige ao seu leitor, e passa para este a responsabilidade de decisão dos sentidos, num processo de escrita que privilegia, em todos os níveis e sobretudo, o diálogo. A esse tipo de romance “dialógico” Unamuno dá o nome de “*nivola*”. Dentro desta perspectiva, o presente trabalho propõe-se a investigar o caráter metalinguístico do texto unamuniano; as relações, diretas e indiretas, que o romance *Niebla* tem com a chamada “modernidade” estética do início do século XX; a necessidade de renomeação do gênero e as implicações da criação da *nivola* como projeto estético; a discussão da relevância dos espaços no romance; a importância dos discursos míticos, vivos e atuantes, que aparecem na obra, na relação entre mito, lenda e relato. Na discussão da problemática do mito, que inclui a elaboração do seu discurso e das formas de metalinguagem, optou-se predominantemente por um instrumento de análise baseado na definição da semiologia barthesiana do mito, por dois motivos: por tratar do mito como discurso, ou seja, como um fenômeno amplo de linguagem e por lidar com os discursos míticos vivos e atuantes nas sociedades modernas, sobretudo os que têm maior expressão no cenário mítico da sociedade burguesa.

Palavras-chave: Miguel de Unamuno; *Niebla*; *nivola*; mito e linguagem.

RESUMEN

Este trabajo de doctorado tiene como objetivo principal investigar la cuestión del mito y de la construcción discursiva en la novela *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno y como, a través de estrategias de escrita que pusieron esta novela en la categoría de las obras literarias que innovaron el género en los principios del siglo XX, es realizada, en la formación de un pequeño drama burgués, la elaboración de un amplio retrato de las cuestiones socio-culturales y de las relaciones del discurso mítico de este período. Así, Unamuno converge en su obra problemáticas literarias, culturales, políticas, ideológicas y existenciales; las cuales dirige a su lector y pasa a él la responsabilidad de decisión de los sentidos, en un proceso de escrita que privilegia, en todos los niveles y sobretodo, el diálogo. A esto tipo de novela dialógica, Unamuno le da el nombre de “nivola”. En esta perspectiva, este trabajo se propone a investigar el carácter metalingüístico del texto unamuniano; las relaciones, directas e indirectas, que *Niebla* tiene con la llamada “modernidad estética” del comienzo del siglo XX; la necesidad de renombrar el género y las implicaciones de la creación de la “nivola” como proyecto estético; la discusión de la relevancia de los espacios en la novela; la importancia de los discursos míticos, vivos y actuantes, que aparecen en la obra en la relación entre mito, leyenda y relato. En la discusión del problema del mito, que incluye la elaboración de su discurso y de sus formas de metalenguaje, se optó por un instrumento de análisis basado en la definición de la semiología barthesiana del mito, por dos motivos: por ver el mito como discurso, es decir, como un fenómeno amplio de lenguaje y por investigar los discursos míticos vivos y actuantes en las sociedades modernas, sobretodo los que tienen mayor expresión en el escenario mítico de la sociedad burguesa.

Palabras-llave: Miguel de Unamuno; *Niebla*; nivola; mito y lenguaje.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. UNAMUNOS	15
1.1 Don Miguel de Unamuno, Homem	15
1.2 Don Miguel de Unamuno, Narrador de <i>Niebla</i>	16
1.2.1 O Narrador de Walter Benjamin.....	20
1.3 Don Miguel de Unamuno, Crítico	25
2. LINGUAGEM E METALINGUAGEM	35
2.1 <i>Niebla</i> e A Modernidade Estética	35
2.1.1 Por que <i>Niebla</i> é um romance moderno?.....	38
2.2 A <i>Nivola</i> Como Projeto Estético.....	44
3. MITO E MITOS	56
3.1 Sobre o Mito	56
3.1.1 O mito na raiz do sistema semiológico.....	58
3.1.2 O mito como sistema	64
3.1.3 A feminilidade como signo mítico em <i>Niebla</i>	71
3.1.4 O mito desmascarado.....	79
3.1.5 A <i>nivola</i> contra o mito estabelecido	83
3.2 O Mito na Obra: A Lenda do Fogueteiro.....	97
3.2.1 A cada mito o seu discurso	101
3.2.2 Lendo a lenda: uma perspectiva semiótica	102
3.2.3 <i>Leyenda</i> e <i>Niebla</i>	111
4. CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	127
FORTUNA CRÍTICA.....	132
De Miguel de Unamuno e <i>Niebla</i> Internacional	132
De Miguel de Unamuno e <i>Niebla</i> Nacional.....	137
ANEXO	138
Índice Cronológico das Obras de Unamuno	138

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho de doutorado surgiu a partir da observação de uma das temáticas principais que se apresenta na novela *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno: a questão do lugar do autor na obra – em contraposição ao lugar do autor no “mundo real” – vista como ponto de partida para a investigação dos problemas da intenção e da metalinguagem. Tal questionamento pode gerar uma leitura que demonstre uma formulação, uma opinião, ou no mínimo, uma preocupação de Unamuno com as configurações das estruturas do mito e da linguagem, vistas dentro das possibilidades de uma construção narrativa.

Escrita entre os anos de 1907 e 1912, e publicada pela primeira vez em 1914, *Niebla* é considerada um marco na história do romance moderno. Pois trata, com procedimentos narrativos inovadores e inéditos até então, sobre a questão da autonomia da personagem, do nivelamento das vozes do autor e do herói – se pensados em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1997) –, das possibilidades do gênero “romance” e dos limites da criação literária.

A inclusão do autor “real”, dom Miguel de Unamuno, filósofo e reitor da Universidade de Salamanca, no mundo fictício; a alusão a personagens fictícios em condutas do mundo real, como o prefácio ao livro escrito por um personagem “a pedido” de Unamuno; a idéia de se criar um novo gênero literário, a *nivola*, em contraposição à *novela* (“romance” em espanhol); e o diálogo final do texto em que o personagem principal, Augusto Perez, discute com Unamuno, personagem-autor, a respeito de sua morte (ou de suas respectivas mortes) são alguns exemplos das idéias incluídas em um texto que dramatiza, sobretudo, a condição do homem moderno no início do século XX, com seus medos e insegurança a respeito do seu próprio lugar no mundo.

São recorrentes, durante toda a novela, as escolhas que o narrador, por algum motivo, é levado a fazer, como na cena inicial em que resolve perseguir uma moça bonita (UNAMUNO, 2002, p.11). Tais momentos de “fazer uma opção” geram no texto uma atmosfera, ou uma “névoa”, de não satisfação permanente e que fundamentam a escolha – ou a não escolha, a escolha vazia – na memória ou na expectativa de uma mesma ou uma nova vida. Estas cenas estão expressas sempre por imagens ligadas à auto-afirmação e ao conflito gerado pela necessidade de uma resposta significativa para a própria existência.

Esses questionamentos podem ser vistos como uma temática recorrente na literatura, um “motivo”, ou estarem ligados diretamente a “mitos” que pretendam encontrar, em qualquer período da vida do homem, ou da humanidade, explicações, respostas ou somente representações na determinação do seu futuro e na construção da sua história.

Assim, o recurso da metalinguagem transita e ao mesmo tempo cria uma espécie de ligação, entre dois posicionamentos aparentemente opostos: o da ficção que trata do homem essencialmente como sujeito, subjetivando aquilo que lhe é próprio, e o da filosofia que trata do homem como evento¹, sistematizando aquilo que lhe é próprio.

No entanto, também é preciso refletir sobre a metalinguagem como uma força de intenção metafórica e não só como procedimento estrutural ou mero jogo de palavras, ou seja, vê-la como uma categoria de expressão, em outras palavras, como um pensar metafórico. Na opinião de Ernest Cassier, tal forma de pensamento seria não só uma espécie de ponte entre o mito e a linguagem, mas estaria ligado a eles desde a sua essência, desde uma origem comum supostamente comprovativa, segundo suas palavras:

Só se pode entender verdadeiramente, em última instância, que o mito e a linguagem estejam submetidos às mesmas ou a análogas leis espirituais de desenvolvimento, se se consegue apontar uma raiz comum de onde ambos tenham surgido. O caráter comum dos resultados, das configurações que produzem, indica, aqui também, que deve haver uma comunhão última na função do próprio configurar. Para reconhecer essa função como tal e expô-la em sua pureza abstrata, cumpre percorrer os caminhos do mito e da linguagem, não para frente, mas sim para trás – cumpre retroceder até o ponto de onde irradiam ambas as linhas divergentes. E este ponto comum parece ser realmente demonstrável, já que, por mais que diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma, que para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico. Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e lingüísticos e, por outro, sua diferença. [...] Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito. (CASSIER, 2000, p. 101-102)

¹ Pensa-se, sobretudo, na filosofia racionalista, na fenomenologia, no existencialismo e nas correntes ligadas a esses ramos.

Portanto, a ligação entre mito e linguagem tem na metáfora e, por conseguinte, na metalinguagem um ponto de contato que pode ser descoberto tanto em uma como em outra forma de pensar.

Justifica-se assim, a procura pela afloração de um “motivo mítico” na novela de Unamuno, sem nos preocuparmos se ele é intencional ou não, mas para observarmos as formas e nuances com que algumas imagens, como a relação “criador e criatura”, aparecem no texto.

Um caso bastante elucidativo sobre esse aspecto da metáfora pode ser observado em como a filosofia, tal qual representação de um pensamento metafísico ocidental, desde os seus textos primordiais – pensemos, como exemplo, nos diálogos de Platão – utiliza recursos metafóricos. E, sendo assim, busca no “mundo irreal”, o qual tem sua instauração irremediavelmente ligada a tais recursos, respostas para o “mundo real”.

Essa é uma das razões que justifica a análise da presença do mito, em um texto literário. Outra razão, mais específica, justifica-se pelo fato do mito, ou da sua abordagem, aparecer como um dos recursos dentro do arcabouço temático da escrita unamuniana.

Este trabalho tem, portanto, como um de seus objetivos identificar, no romance *Niebla*, momentos em que as expressões ou motivos míticos encontrem nas formas de construções metafóricas uma possibilidade de leitura, ou releitura, original, unamuniana. E, a partir da possível comprovação dessa tese – encontrar no texto abordagens originais de motivos recorrentes na literatura, feitas através de procedimentos metafóricos – levantar questões acerca da relação metalinguagem/metáfora e mito.

Um exemplo pode ser achado na própria dicotomia “mito/literatura”, pensando-se na possibilidade de encontrarmos aí alguma maneira de oposição, que desloca o mito para um lugar que normalmente não é o seu, ou seja, o afasta do pensamento lúdico e parabólico para aproximá-lo, por contraposição à linguagem poética, ao pensamento linear e denotativo. Porém, ao invés de observarmos isso pejorativamente, como uma forma de enfraquecimento da linguagem mítica, podemos ver tal fenômeno como um descortinamento de uma das faces dessa expressão, a qual revela a presença – e a importância que deverá ser analisada dentro do romance – do *logos*, no sentido de razão, como elemento fundamental na leitura do mito.

Assim, uma possível questão a ser abordada é como uma narrativa de origem mítica dentro de um universo predominantemente estético, realiza o papel de “voz da razão”, aproveitando-se da sua ligação com a metáfora e trazendo para a literatura, ao menos para a de Unamuno, a representação do “mundo real”. Em alguns casos, essa aparição do *logos*

(como razão ou plano empírico) no romance será realmente um choque gerador de tensões dentro do texto, em outros será o pano de fundo para, mais ainda, destacar (ou, até mesmo, criar) a “desconcertância” do mundo irreal. No caso de *Niebla*, o mundo do real-poético unamuniano.

Acerca dessa proposição a tese tratará de alguns temas ou motivos de origem mítica que são recorrentes no pensamento de Don Miguel de Unamuno tais como o mito da imortalidade, ligado ao mito da criação e do Paraíso. Esse é um mito do desejo de eternidade que normalmente, na história da literatura, aparece interpretado como a procura existencial do homem. Observado aqui mais como motivo literário que propriamente como mito, e que pode ser relacionado a várias imagens, como a rebeldia dos homens perante os deuses na Grécia antiga, o mito de Prometeu, ou outros, em que a ousadia do homem que quer ser deus é punida.

Parece importante ainda, para o desenvolvimento da tese, ter em vista os textos que expressem relevância para o assunto e sejam recolhidos em outras obras e em outros momentos da produção crítica, filosófica e literária do autor. Como, por exemplo, o ensaio crítico “*Como se Hace Una Novela*”, publicado em 1927, em que Unamuno vai expor suas idéias teórico-narrativas, centrando suas reflexões no conceito do romance como um gênero aberto.

Héteme aquí ante estas blancas páginas - blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!- buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante.²
(UNAMUNO, 1999, p.01)

² Eis-me aqui diante destas páginas brancas – brancas como o negro porvir: terrível brancura! – buscando reter o tempo que passa, fixar o fugitivo hoje, eternizar-me ou imortalizar-me enfim, se bem que eternidade e imortalidade não são uma única e mesma coisa. Eis-me aqui diante destas páginas brancas, meu porvir, tratando de derramar minha vida para continuar vivendo, de dar-me a vida, de arrancar-me da morte de cada instante. [tradução nossa]

1. UNAMUNOS

1.1 Don Miguel de Unamuno, Homem

As contingências da vida de alguém são, normalmente, elementos para a formação e afirmação de um caráter, porém muitas vezes podem servir de contraponto, de contestação e de motivos para que esta se transforme em uma eterna luta. Nesse segundo sentido, a vida e a obra de Unamuno foram exemplares.

Nascido em 1864, em Bilbao, capital do país Basco, Unamuno foi criado no norte da Espanha, em uma região de uma enorme tradição nacionalista, onde os sentimentos de liberdade, expressão e afirmação de um povo estão historicamente associados à guerra, ao separatismo e, por muitas vezes, à segregação e à xenofobia. E ele nunca foi, durante toda sua vida, imune ou refratário às características mais exemplares de seu povo de origem. Por outro lado, no período de seus estudos universitários, Unamuno sai de sua região natal e segue para o centro da Espanha, iniciando um movimento que será constante em sua obra e em sua vida, ir do regional para o cosmopolita, do regionalismo para a universalidade.

Esta é uma informação importante para compreender a profundidade da dialética unamuniana, que surge já de um sentimento problematizado entre dois países que vivem realidades concomitantes e conflitantes, duas nacionalidades em uma.

Em 1891, apresenta-se como candidato à cátedra de grego na Universidade de Salamanca, cidade que passaria a ser a mais importante na história de sua vida, profissional, pessoal, política, literária e acadêmica. A quem atribuiria, mais tarde, a inspiração das palavras de seu personagem Augusto, das quais dizia que na verdade eram suas: “¡Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio;” (UNAMUNO, 2002, p.241).

Seria um equívoco entender tais palavras como negação da sua origem ou mesmo como uma espécie de crítica ao sentimento basco. Unamuno sempre enfrentou a questão da dialética de uma nacionalidade específica e de uma nacionalidade comum em si mesmo, e debateu por várias vezes, como crítico e jornalista, questões políticas do estado basco no seu próprio exemplo histórico. Por isso, sem deixar de serem provocativas, tais palavras são mais propriamente um testemunho do que uma posição partidária ou ideológica.

Outro caráter interessante desta proposição é ela estar na voz do protagonista do romance, Augusto Pérez. Isso cria um jogo de duplo sentido em relação à afirmação do sentimento nacionalista, tão efervescente na Espanha das primeiras décadas do século XX. Pois, o contexto desta cena é o diálogo final do romance, onde o protagonista trava um diálogo com o personagem-autor Miguel de Unamuno, então reitor da Universidade de Salamanca. Está aí então criado um contexto específico, de tal forma que tais palavras podem ser entendidas como pertencentes à voz do autor, através do seu “duplo” mais imediato, o personagem Augusto Pérez, e ao mesmo tempo são, no contexto da narrativa, lançadas contra o autor, que se coloca no romance como um personagem.

Essa situação peculiar, finamente elaborada, para tratar e expor um assunto tão caro à Unamuno e à Espanha daquele momento, talvez dê a exata medida da relação angustiosa que ele vivia com seu sentimento pessoal de nacionalidade, em relação às suas duas pátrias, e com o sentimento partidário e ideológico de nacionalidade o qual foi para ele muitas vezes ruína e poucas vezes tábua de salvação.

Tal cena do romance faz referência ao período em que, dez anos depois de tornar-se professor da cátedra de grego na Universidade de Salamanca, ele assume, em 1901, o cargo de reitor da universidade. Esse seria seu primeiro, entre destituições e retornos, e mais longo mandato.

1.2 Don Miguel de Unamuno, Narrador de *Niebla*

Miguel de Unamuno escreveu o romance *Niebla* no período em que esteve ocupando pela primeira vez o cargo de reitor da Universidade de Salamanca. Esse foi um tempo bastante produtivo em sua vida acadêmica e profissional, mas também foi um período de grandes dúvidas e conflitos. Enquanto mantinha forte contato com a produção literária de seus contemporâneos, período marcado na história literária espanhola como “*Generación del 98*”, que foi um grupo constituído por nomes como Antonio Machado, Azorín, Pío Baroja e Ramón del Valle-Inclán, Unamuno dedicava-se à pesquisa e ao ensino da literatura e das filosofias clássicas, grega principalmente.

No princípio desta etapa de sua vida também abandonou as idéias positivistas e aderiu ao Partido Socialista Espanhol. Passados alguns anos rompeu, não só com o partido, mas com as idéias socialistas e passou a elaborar um sistema de pensamento “existencialista” voltado

para uma vertente cristã. Assim, a exemplo desse período, toda sua vida é marcada por “idas e vindas” filosóficas, por aproximações e rupturas ideológicas e por uma busca inquietante de respostas políticas, éticas e existenciais.

Nesse contexto *Niebla* pode ser lido, também, como uma experiência, no sentido de “busca” e de “experimento” – quem sabe inclusive no sentido de “degustação” – de todos esses pensamentos que o incomodavam e que deram combustível ao romance.

Uma das questões com a qual Unamuno era profundamente preocupado, inclusive no sentido filosófico-existencial, e que está posta logo de início como um dos cerne provocativos do texto é o problema da intenção: “quem está contando esta história?”.

Niebla é um romance que pode ser dividido em três partes: a) os “prólogos”, são três prólogos, dois escritos para a primeira edição e um posteriormente incorporado; b) a novela propriamente dita, em que são narrados os (des)encontros amorosos e a morte de Augusto Pérez – anunciada na primeira frase do romance –, os quais constituem trinta capítulos curtos e c) os diálogos finais, do protagonista com outros personagens e com o próprio autor, que compreendem os quatro últimos capítulos.

Já no início do primeiro prólogo está posto o problema da intencionalidade do texto e do seu narrador ou narradores:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos, en la más genuina acepción de este vocablo. Sin haber yo llegado al extremo de escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez, que llegó hasta a dudar su propia existencia, estoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Miguel de él.³ (UNAMUNO, 2002, p.02)

A voz do primeiro narrador que aparece no romance é a voz do personagem Victor Goti. Esse personagem é um dos elementos fundamentais do texto para entendermos a questão de quem está narrando em *Niebla*. Victor anuncia, na condição de “prologista” (o

³ Empeña-se Don Miguel de Unamuno em que eu ponha um prólogo a este seu livro em que relata a tão lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte, e eu não posso menos senão escrever-lo, porque os desejos do senhor Unamuno são para mim mandatos, na mais genuína aceção desta palavra. Sem haver eu chegado ao extremo do ceticismo hamletiano de meu pobre amigo Pérez, que chegou até a duvidar da sua própria existência, estou ao menos firmemente persuadido de que careço disso que os psicólogos chamam de livre arbítrio, ainda que para meu consolo creio que também o goze Don Miguel de Unamuno. [tradução nossa]

qual etimologicamente seria aquele que fala antes ou que fala primeiro), que quem contará a história será outro narrador, Dom Miguel de Unamuno, e que tal relato tratará da morte de um amigo comum a ambos, Augusto Pérez.

Assim, de início, a função de narrador do romance apresenta-se envolvida em uma relação de três figuras e não “encarnada” em uma única *persona*. Pela ordem de aparição temos: Víctor Goti, que no enredo do romance cumpre a missão de ser o melhor amigo de Augusto. Nas conversas no clube, entre partidas de xadrez, é com Víctor que Augusto fará o balanço de suas ações e é com ele que travará a primeira das discussões existencialistas que dão início à terceira parte do romance.

No contexto da narrativa sua personalidade faz uma espécie de contraponto à de Augusto. Pois Víctor é casado e está à espera de seu primeiro filho, enquanto Augusto vive o momento de despertar para a vida adulta, com a recente morte de sua mãe e a descoberta de sua primeira grande paixão. Víctor também aparece no romance como um “autor”. Ele está escrevendo sua primeira novela e é em sua voz que aparece a famosa teoria da “*nivola*”. Nesse sentido ele também faz um tipo de duplo de Unamuno. Portanto, Víctor pode ser lido como uma espécie de ponte entre Augusto e Unamuno, e definido, pela ordem de suas funções no texto como um “narrador-personagem-autor”. Narrador, enquanto toma a voz para descrever seu próprio enredo e é o porta-voz da idéia da “*nivola*”; personagem, enquanto participante importante na trama que faz com que Augusto deseje a própria morte; e, por fim, autor, enquanto escritor do primeiro prólogo do romance.

Dom Miguel de Unamuno, a pessoa histórica, “real” e autor do texto aparece no romance como seu narrador principal, anunciado no prólogo de Víctor. Portanto, Unamuno, além de ser citado no início do texto de Víctor e assinar os dois prólogos seguintes, ainda que seu nome não apareça durante toda a segunda parte do livro, está presente como a “voz oficial” da narrativa. É necessário assinalar que durante essa segunda parte, quando a história de Augusto está sendo contada, essa “voz oficial”, a voz do narrador, vai se tornando cada vez menos importante que as vozes dos personagens, principalmente que as de Augusto e Víctor. Esse procedimento intencional, na verdade, está explicitado dentro do próprio romance, quando Víctor explica quais seriam as características principais de seu novo gênero literário: a *nivola*.

Porém, é na terceira parte do livro que Unamuno aparece de forma mais inusitada. No auge de sua crise emocional Augusto resolve expor seu caso, em uma espécie de consulta psicológica, com um dos intelectuais de quem ouvira falar muito bem, certo reitor da

Universidade de Salamanca. Nesse ponto Unamuno volta ao livro como personagem do enredo, mas que durante a discussão com Augusto, revela ser ele próprio o seu criador e autor da sua história. Dá-se então o embate entre criador e criatura, que finaliza a terceira parte do texto e funciona como um tipo de clímax fora do enredo novelesco da trama. Ou seja, *Niebla* é um romance que pode ser lido como duas histórias paralelas: uma que começa com a saída de Augusto de sua casa para perseguir uma bela jovem e termina com essa mesma jovem, Eugênia, o abandonando e fugindo com outro rapaz; e uma outra história, um outro enredo, que começa nos dois primeiros prólogos e é retomado quando Augusto se apresenta a Miguel de Unamuno para o arguir sobre a possibilidade de tirar sua própria vida.

Por conseguinte, também pela ordem de aparição de suas funções no texto, Unamuno pode ser lido em *Niebla* como um “autor-narrador-personagem”.

A terceira voz narrativa do texto é a do seu personagem principal, Augusto Pérez. Apenas citado durante os prólogos, a voz de Augusto começa a aparecer e a ganhar volume durante o desenrolar do enredo. De fato, à medida que a história avança, as explicações factuais e as descrições da trama vão dando espaço aos diálogos e aos monólogos e a voz de Augusto vai assumindo o controle da narrativa (o controle de sua própria história). Há um movimento crescente de inversão entre as posições de “narrador” e “personagem”, o qual não deixa de ser intencional e provocativo, pois culminará na discussão explícita entre essas duas figuras. O embate final do texto entre Unamuno e Augusto, entre criador e criatura, entre autor e personagem, de certo modo figurativiza o desejo de sobrevivência e o caráter pungente das vozes. É a “luta de classes” da esfera narrativa, que ao mesmo tempo dá vida ao romance.

Assim, também Augusto Pérez pode ser lido pela ordem de aparição de suas funções no romance, o que o definiria como um “personagem-narrador-autor” (autor de sua própria morte).

Portanto, *Niebla* é um romance que experimenta e desequilibra o papel do narrador, que brinca, joga e desconcerta sua figura, sua representatividade e sua função no texto.

De uma breve análise comparativa dos elementos que compõem as características de cada um desses três tipos de narradores do romance, se poderiam extrair algumas conclusões do que Unamuno entende, ou propõe, como sendo papel do narrador de uma história. Entrariam nessa discussão elementos que vão além da esfera literária, ou melhor dizendo, elementos que relacionam a literatura com a própria condição humana e que estão ligados também com a história, a antropologia, a filosofia, a sociologia e a política. Pois para discutir a questão do narrador em *Niebla*, Unamuno lança mão de alguns temas específicos como

manipulação, medo da morte e livre arbítrio – os quais aparecem de forma desvelada e bem discutida no diálogo entre Augusto e Unamuno –; além disso, trabalha durante toda a narrativa alguns conceitos que lhe são caros para a construção do seu narrador, tais como liberdade, ventriloquismo, memória, e imortalidade.

É curioso notar que vários desses conceitos aparecem também como elementos fundamentais na discussão que, em 1936, Walter Benjamin, fará acerca do narrador, em seu comentário sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov (BENJAMIN, 1994).

1.2.1 O Narrador de Walter Benjamin

A primeira consideração que Benjamin faz em seu texto, escrito na década de 1930, é que a arte de narrar está morrendo. E que, em seu tempo, quase não existem mais pessoas que saibam narrar. Se essa afirmação causa hoje alguma estranheza seria, tão somente, por um desses três motivos: não se entende bem o que Benjamin diz a respeito do que é a arte de narrar, discorda-se em grande parte de Benjamin a respeito do que é um narrador, ou – quem sabe essa seja a hipótese mais provável – não há mais narradores entre nós.

Para ele o narrador é alguém com funções e características bem definidas, ou seja, nem todos podem ser narradores, pois o narrador é formado por uma tradição e por uma combinação de contingências individuais e sociais, que estariam se tornando cada vez mais raras. Mas o fato é que se forma um narrador como se forma um artesão ou um artífice. Nesse sentido a grande capacidade do narrador é a faculdade de intercambiar experiências e, portanto, sua matéria-prima são as experiências comunicáveis, experiências do cotidiano que passam de pessoa a pessoa.

É nesse sentido também que a elaboração dos vários narradores de *Niebla* se firma. Unamuno toma a experiência do cotidiano como suporte para a construção de sua fábula burguesa, para aos poucos ir desconstruindo, ou desmitificando, o edifício dessa sociedade através do enfraquecimento da voz do narrador.

Não há em *Niebla* uma voz narrativa única, que se apóie na sua própria experiência ou na sua visão particular da experiência coletiva. O narrador de *Niebla* depende do diálogo e do discurso indireto livre – que aparece principalmente em longos trechos entre aspas que descrevem o pensamento de Augusto –, ou seja, depende de outras vozes que apareçam no

romance para diluírem a verdade da sua experiência pessoal, transformando o romance em um quadro de diversas verdades ou de múltiplas vozes.

A força narrativa de *Niebla* está justamente em apagar as marcas distintivas de um único narrador, em fazer desta uma história que pudesse ser contada por qualquer indivíduo ou que fosse o produto da experiência de muitos indivíduos, ou seja, uma história sem uma individualidade narrativa própria, mas caracterizada pelo coletivo das vozes de sua sociedade, pelo quadro de sua época. Unamuno tem a intenção de desestabilizar a credibilidade do narrador, criar uma narrativa sem um narrador confiável ou, quem sabe se possível, sem um narrador nominável.

Benjamin afirma que as “melhores narrativas escritas são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos narradores anônimos” (BENJAMIM, 1994, p.198). Para sustentar o conceito de narrador anônimo, o qual na verdade pressupõe a idéia de que a narrativa é algo intrínseco ao ser humano – como se fosse um fenômeno de vida própria –, Benjamin liga esse narrador a dois tipos de experiências pragmáticas, que por sua vez estão relacionadas a exemplares sociais distintos: o homem do campo e o viajante. Essas são duas sabedorias e duas verdades que seguem por caminhos independentes, mas não isolados entre si.

As histórias dos migrantes, dos marinheiros e dos viajantes evocam uma distância espacial, são o fruto de uma sabedoria heterogênea, recolhida e forjada na tecedura de inúmeras variações de uma mesma narrativa, que tanto mais rica será quanto mais distintas versões possa incorporar. Enquanto que as histórias dos camponeses, dos artesãos e dos trabalhadores sedentários evocam uma distância temporal, passam pelo refinamento da peneira da repetição oral, familiar e comunitária, que acrescenta e depura cada narrativa ao modo de sua própria época. Benjamin não se esquece de dizer que esses dois procedimentos são indissociáveis e que não há narrativa concreta que não tenha sofrido a ação das distâncias do tempo e do espaço.

Sem dúvida que o narrador de *Niebla* é fruto muito mais da experiência temporal. Em vários momentos do romance há uma espécie de recusa do movimento espacial ou do deslocamento. Augusto, durante o início da narrativa anda em círculos que vão da sua casa, ao clube de xadrez e à casa de Eugênia e por mais de uma vez ele cruza com ela nesse caminho sem reconhecê-la. Ao final do romance o fato que decreta a traição de Eugênia e determina em Augusto o desejo de suicidar-se é a fuga dela com seu antigo namorado, que é sentida muito mais pela ação dela em “desaparecer de seus olhos” do que pelo fato de estar com

outro. Também em determinado momento da narrativa, quando ainda busca se aproximar de Eugênia e em meio a um de seus monólogos interiores, Augusto diz:

Vaya, ya tenemos el inevitable automóvil, ruido y polvo. ¿Y qué se adelanta con suprimir así distancias? La manía de viajar viene de topofobia y no de filotopía⁴; el que viaja mucho va huyendo de cada lugar que deja y no buscando cada lugar a que llega. (UNAMUNO, 2002, p.66)⁵

Este é um índice importante que identifica a narrativa de *Niebla* a um tipo de experiência que se caracteriza muito mais pela ação do tempo do que pelo deslocamento geográfico. Claro que isso está diretamente ligado a esta ser uma história que descreve uma experiência pessoal relacionada com o sentido de um quadro social mais amplo. Em outras palavras, Augusto é, ao mesmo tempo, indivíduo *sui generis* e homem típico da sociedade provinciana e burguesa espanhola. Porém, em *Niebla*, há um dado a acrescentar: o protagonista é uma representação crítica e ironizada de seus pares, bem ao estilo quijotesco, é a figura de um herói que não se enquadra em seu tempo e, no entanto, é, paradoxalmente, a imagem que melhor representa seu cenário social.

Assim, segundo Benjamin, toda a verdadeira arte narrativa, a arte de transmitir experiências comunicáveis, está associada a um sentido pragmático, ou seja, cada história carrega um ou vários ensinamentos úteis, e a um sentido comunal: toda história é transmitida no contexto de um relacionamento direto, presencial. A tradição oral depende da confiança da família, ou da comunidade, na sabedoria e na experiência de quem narra. O romance depende da desconfiança. Efeito que Unamuno consegue em *Niebla* justamente pela sobreposição de narradores e de modos de narrar.

Benjamin, nesse ponto, expõe sua idéia de declínio do que ele chama de verdadeira narrativa, ligado a dois fatores: a invenção da imprensa e ao empobrecimento da experiência comunicável, ou ao surgimento de uma experiência não comunicável, que estaria relacionada principalmente com o advento da 1ª guerra mundial. Este conceito é explicado em um artigo de 1933, chamado “Experiência e Pobreza”, em que ele diz:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com

⁴ *Topofobia* e *filotopia* são termos forjados por Unamuno, aproveitando sua condição de professor língua e cultura grega clássica, os quais indicam etimologicamente os sentidos de “medo do lugar” e “empatia com o lugar”.

⁵ Que seja, já temos o inevitável automóvel, ruído e pó. E para que serve diminuir assim as distâncias? A mania de viajar vem de topofobia e não de filotopia, aquele que viaja muito vai fugindo de cada lugar que deixa e não buscando cada lugar a que chega. [tradução nossa]

sua loquacidade em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem tentará lidar com a juventude invocando sua experiência? [...] Está claro que o valor da experiência está em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Uma geração que ainda fora à escola em um bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, indefesa, em uma paisagem em que tudo, exceto as nuvens, fora violado, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e de explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p.114 e 115)

Houvesse sobrevivido para ver a segunda guerra, constataria Benjamin que nem o céu escaparia ileso.

O fenômeno da experiência não comunicável é posto como algo novo, ou no mínimo insólito, na história do homem. A incomunicabilidade oral interrompe, principalmente, o fluxo da arte da narrativa, pois não há o que se ensinar, nem o que se aprender, com esse tipo de experiência. O que Benjamin diz é que muito se escreveu sobre a primeira guerra mundial, mas muito pouco se disse sobre ela e, talvez, nada se aprendeu.

O livro – como palavra impressa, congelada, dita para si mesma – é, portanto, o primeiro indício da morte da narrativa. Há diversos gêneros escritos, surgidos antes ou depois da imprensa, que dependem ou se alimentam da tradição oral, como é o caso da poesia épica ou das crônicas jornalísticas. Em todos esses casos o escritor, ou ainda o narrador, se alimenta da experiência cotidiana, comunicável, e incorpora sua própria experiência à de seus leitores, ou ainda, ouvintes. Esse, na opinião de Benjamin, não era mais o caso do romance burguês visto até ali como o romance tradicional. Para ele o mundo contemporâneo havia se transformado de tal modo que essas experiências, ou seja, a riqueza de ensinamentos ou o poder de transmissão de conhecimento vivido, já não cabiam mais na forma do romance. O livro havia se tornado o palco da loucura de um único indivíduo, diminuído e relativizado à experiência de um único discurso social, o do homem burguês.

E é justamente, não por acaso, que pelo viés da construção da voz do narrador que encontramos em *Niebla* a tensão do indivíduo que já não se sente representativo de sua própria cultura, não se sente capaz de compartilhar sua experiência e perde sua identidade. A crise do narrador, da capacidade de transmissão oral da experiência formadora se converte no romance – e posteriormente se torna motivo recorrente na literatura moderna – como a própria crise do “eu”.

Augusto encontra em seu animal de estimação – um cachorro vira-lata provocativamente nomeado de Orfeu – um único interlocutor possível, e é com ele que expressa sua angústia de identidade:

¿Qué eres tú, Orfeu? ¿Qué soy yo? Mucha veces se me ha ocurrido pensar, Orfeu, que yo no soy, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían. Otras veces he fantaseado que no me veían como me veía yo, y que mientras yo me creía ir formalmente, con toda compostura, estaba, sin saberlo, haciendo el payaso, y los demás riéndose y burlándose de mí. (UNAMUNO, 2002, p.98 e 99)⁶

O delírio do personagem, que nesse momento assume a voz de narrador do romance, é sintomático de um cenário social claustrofóbico. O indivíduo expressa a falta de referências sociais nas quais ele possa confiar e de espaços de trocas de comunicação onde ele possa aprender e, ao mesmo tempo, se expor.

Ao final da história, no auge do seu isolamento e decepção, Augusto procura por uma resposta, buscando auxílio e conselho o que o leva a um diálogo impensável com o seu próprio criador. Unamuno busca uma saída metafísica, coerente com a sua preocupação temática e filosófica, mas ainda assim, denunciadora da situação sufocante em que se encontra esse indivíduo moderno. Pois nem o diálogo entre criador e criatura ou autor e personagem, que pode ser lido como uma busca do transcendental ou como o sinal de uma patologia esquizofrênica, resolve o problema da solidão. Unamuno não deixa a possibilidade, ou o consolo, de conagração entre eles.

Para Benjamin o que distingue o romance das outras formas de narrar e, principalmente, daquilo que ele chama de verdadeira arte narrativa, é justamente a diferença de função e de propósito da voz que conduz o romance e daquela que ele chama de “narrador”. Pois, enquanto o narrador une, com sua arte, experiências distintas no tempo e no espaço, e ao mesmo tempo se coaduna a elas fazendo uso da sua própria experiência, por outro lado “o romancista segrega-se. A origem do romance é o individuo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1994, p.201).

Portanto, por sua própria natureza, dentro do romance não caberia nenhum tipo de lição ou ensinamento. E quanto à tradição do romance de formação? Segundo Benjamin, o

⁶ Quem é você, Orfeu? Quem sou eu? Muitas vezes me ocorreu de pensar, Orfeu, que eu não sou, e que andava pela rua cismado que os outros não me viam. Outras vezes fantasiei que não me viam como eu me via, e que enquanto eu pensava que ia formalmente, com toda compostura, estava, sem saber, fazendo papel de palhaço, e os demais rindo e zombando de mim. [tradução nossa]

que o romance de formação faz, afirmando – por uma espécie de via contraditória – a estrutura fundamental do romance, é expor a fragilidade e a insuficiência das leis que integram o processo da vida social na vida de uma pessoa. Ou seja, o romance de formação reafirma a característica do romance que exclui, questiona, ou põe em cheque, o sistema de constituição social de um indivíduo, ao qual pertencem, sem dúvida, as narrativas de tradição oral e o modo de ensinamento, ou “formação”, do verdadeiro narrador.

É interessante notar que em nenhum momento em seu texto, Benjamin chama o narrador do romance de “narrador”. Na falta de um melhor termo refere-se a essa voz como “romancista”. Por outro lado, um dos pontos fundamentais da discussão de Benjamin é observar como esse “narrador” sobrevive ainda, ou de que maneira muitas vezes aparece, dentro da forma do romance. É justamente o caso de Nikolai Leskov, que ele usa, não por acaso, como objeto de exemplo em seu texto. Leskov é um autor que mantém a força do narrador verdadeiro escrevendo em formas romanescas.

Como esse fenômeno de fato se dá, Benjamin não explica, ele apenas levanta o problemas da existência do “narrador” dentro de uma forma peculiar como o romance, e o romance como resultado de um período histórico que exclui a presença de um “narrador”.

Essas são, justamente, algumas das questões mais importantes que estão envolvidas na constituição do narrador de *Niebla*.

1.3 Don Miguel de Unamuno, Crítico

Um dos aspectos importantes da obra de Unamuno foi sua crítica tanto estética quanto ética ou social. Visto que ele sempre transitou entre as áreas da filosofia e da literatura, sem nunca deixar de se envolver com os problemas sociais e políticos de sua época, sua obra, teórica ou literária, reflete de modo geral esse caráter atuante. Para Unamuno não há pensamento que não reflita uma práxis e vice-versa.

Nesse sentido é importante observarmos, como exemplo de uma escrita que une pragmatismo e teoria, uma de suas críticas mais famosas, na qual ele se põe como leitor precoce e introdutor de um grande poeta da modernidade no cenário literário ibérico.

Esse aspecto da obra de Unamuno ajuda a compreender algumas ações dos personagens unamunianos e por quais caminhos *Niebla* mantém sua relação com o mundo real.

Em sua obra “Walt Whitman em Hispano América”, o crítico chileno Fernando Alegría (1966) faz um extenso estudo sobre os autores de língua espanhola que citam seja de forma direta ou indireta a poesia de Whitman em suas obras, sobre os autores que fazem comentários tributando algo de sua formação estética à leitura de Whitman e sobre os críticos de língua castelhana que se debruçaram a respeito da lírica whitmaniana.

No capítulo que trata exclusivamente de *Leaves of Grass* (WHITMAN, 1957), Alegría discorre sobre uma série de autores e críticos, latinos e espanhóis, que desde a sua publicação perceberam a força desta obra e teceram um quadro de leitura bastante rico e peculiar.

Um destes autores é exatamente Miguel de Unamuno. Entre as páginas 114 e 117 (ALEGRÍA, 1966), Fernando Alegría relata que Unamuno foi um dos primeiros autores espanhóis a ler Whitman de forma séria e profunda e a divulgar a sua obra através de publicações, de traduções de alguns poemas, em jornais e comentários acadêmicos.

Em 1913, Unamuno publica um livro de contos chamado *El Espejo de La Muerte*, em que um de seus contos, *El Canto Adánico*, é na verdade uma análise crítico-literária de um dos aspectos formais de *Leaves of Grass*. Fernando Alegría não deixa de atentar para o fato de que chama a atenção o formato que Unamuno escolheu para fazer esta análise da obra de Whitman, pois se trata de um conto narrativo, com todas as características de uma obra literária, cujo conteúdo é, exclusivamente, o comentário e as impressões de outra obra literária, algo que se poderia mal denominar de “conto-análise”.

É interessante que a descrição de Unamuno não começa pela obra, mas pelo seu autor:

[...] Tomé las *Hojas de yerba* de Walt Whitman, este hombre americano enorme embrión de un poeta secular, de quien R. L. Stevenson dice que como un perro lanudo recién desencadenado, recorría las playas del mundo ladrando a la luna.⁷ (UNAMUNO, 1942, p.149)

A descrição da própria imagem de Whitman, aliás, aparece diversas vezes e nos mais diversos tipos de autores, quando estes se propõem a citá-lo ou a homenageá-lo. O escritor argentino Jorge Luis Borges, no prólogo que escreve para a sua tradução de *Leaves of Grass* (BORGES, 1969), atenta para este fato e o justifica como uma das conseqüências de uma característica fulcral da obra de Whitman: nela o próprio Whitman aparece como personagem de si mesmo, reinventado e reelaborado. Procedimento que espelha a posição de Unamuno em *Niebla*.

⁷ Peguei as *Folhas de Relva* de Walt Whitman, este homem americano enorme embrião de um poeta secular, de quem R. L. Stevenson disse que como um cachorro peludo recém solto da coleira, percorria as praias do mundo latindo para a lua. [tradução nossa]

Mas Unamuno não segue tratando desta idéia. O seu conto em forma de análise – ou vice-versa – tem a estrutura de um diálogo platônico, em que dois personagens, um deles representado pela voz do autor, ambientados em uma cena cotidiana, começam a discutir sobre um determinado assunto. Neste caso específico o conto de Unamuno tem uma relação direta com o diálogo platônico de Fedro (PLATÃO, 2004), no qual dois amigos caminham por uma paisagem natural se afastando da cidade e começam a debater sobre um texto.

O ponto de discussão que interessa nessa análise é a questão do procedimento de enumeração que aparece tão frequentemente na poética whitmaniana e que até então não havia sido observado de maneira adequada, ao menos naquilo que Unamuno conhecia, em 1930, da crítica de Whitman. O personagem que faz o contraponto à voz do autor levanta a seguinte indagação: “- Qué efecto tan extraño causan esas enumeraciones de hombres y de tierras, de naciones, de cosas, de plantas... ¿Es eso poesía?”⁸ (UNAMUNO, 1942, p.149).

A pergunta não deixa de ter um tom de provocação. Em uma época que a lírica ocidental sofria transformações profundas – final do século XIX e início do XX – eram comuns as críticas unilaterais e exacerbadas que na maioria das vezes levavam a julgamentos precoces e ao não entendimento de muitos autores e de muitas formas de poesia.

Não é esse o caso. Unamuno entende bem a força da poesia de Whitman e tem consciência de que em modo algum se trata de um autor inocente. O questionamento sobre a legitimidade ou a qualidade da obra tem um tom irônico e a função de introduzir a explicação que Unamuno deseja dar para o referido fenômeno, além de demonstrar que muitos ainda não entendiam bem a lírica de Whitman.

Fernando Alegría descreve a análise de Unamuno como uma “teoria da enumeração poética” (ALEGRÍA, 1966, p.115) apontando que ele foi um dos primeiros a observar a riqueza lírica do procedimento de enumeração whitmaniano. Na verdade a análise de Unamuno não chega a constituir uma teoria, mas tem a vantagem de seguir por caminhos sólidos, ou seja, ele se apóia em outros aspectos que estão presentes na poesia de Whitman para estabelecer uma relação de sentido entre eles.

É o caso, por exemplo, de relacionar a forma da enumeração poética com a tradição judaico-cristã. A poesia de Whitman se relaciona com os textos bíblicos de várias maneiras, tanto na forma quanto no conteúdo, daí o comentário de Unamuno ganha em coerência quando classifica a enumeração como um “canto adâmico”, ou “o canto de Adão”.

⁸ Que efeito tão estranho causam estas enumerações de homens e de terras, de nações, de coisas, de plantas... Isso é poesia? [tradução nossa]

Para introduzir seu pensamento Unamuno descreve uma cena bucólica.

Jamás olvidaré una escena inmortal que Dios me puso una mañana ante los ojos, y fué que vi tres niños cogidos de las manos, delante de un caballo, cantando enajenados de júbilo, no más que estas palabras: ¡Un caballo!, ¡un caballo!, ¡un caballo! Estaban creando la palabra según la repetían; su canto era un canto genesíaco.⁹ (UNAMUNO, 1942, p.140)

Unamuno se refere à passagem bíblica na qual Deus, no ato de dar sua primeira ordem aos homens, pede que Adão dê nomes aos seres, sobretudo aos animais. Portanto, a instauração do significado poético da palavra se dá, ou pode dar-se, a partir da própria nomeação das mesmas. Dizer uma palavra é criar o seu significado.

Claro que essa espécie de fenômeno não ocorre sempre. É preciso que a palavra esteja em uma situação específica, que quem a nomeie esteja em um tipo de situação privilegiada. Os meninos, unidos e exaltados, por serem meninos e por estarem neste estado, criavam para si o sentido do objeto que viam à medida que o enunciavam; e cada repetição era carregada de novidade, de alegria, de força poética. O que Unamuno diz é que Whitman sabe se colocar nessa mesma situação de privilégio e que seu procedimento de simplesmente dizer, enumerar, tem a mesma força.

Cada nome de criatura que Adão pronuncia também possui lirismo, portanto sua enumeração é um canto. Unamuno prova essa idéia por um detalhe que ele nota de modo bastante perspicaz. Na ordem em que se apresenta o texto bíblico, ou seja, na ordem cronológica deste mito genesíaco, a determinação de Deus e o trabalho de Adão acontecem antes da criação da mulher. Assim, Adão falava sozinho. Pois dirigidas a Deus ou a si próprio suas nomeações eram poemas; as primeiras palavras do homem: o seu canto.

A ação de Adão ainda possui um segundo sentido. O ato de dar nome aos objetos ou aos seres tem, em várias culturas, uma dimensão mítica ou religiosa. Dar nome às coisas, proclamá-las ou enumerá-las é chamá-las à existência e, ao mesmo tempo, tomar posse delas. Unamuno entende que as enumerações de Whitman têm essa dimensão ritualística. Nomeando as coisas o poeta as possui, as traz para o seu mundo.

Muito do que Whitman escreve está relacionado com esse aspecto cultural. Há uma espécie de preocupação constante em sua poesia que é a de apresentar juntos o homem e a

⁹ Jamais esquecerei uma cena imortal que Deus me pôs uma manhã ante os olhos, foi que vi três meninos de mãos dadas, diante de um cavalo, cantando exaltados de júbilo, não mais que estas palavras: Um cavalo! Um cavalo! Um cavalo! Estavam criando a palavra conforme a repetiam, seu canto era um canto genesíaco. [tradução nossa]

natureza, ou representar o homem sempre através de uma ambivalência: homem cultural/homem natural.

O que é interessante é que na lírica whitmaniana essa dicotomia não é conflituosa, ou seja, há nele um esforço de consagração entre o humano e o natural que muitas vezes aparecem revestidos como homem cultural e homem natural ou simplesmente como razão e instinto.

O processo de enumeração está diretamente relacionado com essa característica da obra de Whitman, principalmente porque tem uma forma aparentemente caótica. Sendo assim, as enumerações de Whitman têm também um sentido de congraçamento, o que não deixa de ser, no fundo, um procedimento metafórico, na medida em que gera a aproximação de significados distintos e, por isso, a possibilidade de criação de sentidos inusitados.

Outro aspecto que Unamuno cita da importância do ato de se nomear está na tradição helenística dos epítetos. Para os gregos – e não só para os gregos, pois este é um fenômeno comum em muitas culturas primitivas – o nome trazia consigo a descrição do caráter. Entenda-se aqui o conceito de caráter não como um conjunto de características identificáveis por uma leitura psicanalítica, mas sim, no seu sentido primevo, ou seja, o de marca distintiva. O caráter de um indivíduo é a marca que o diferencia dos demais dentro de uma comunidade e que vem já expresso, às vezes de forma clara e às vezes de forma enigmática, no seu próprio nome.

Note-se que um epíteto não é a explicação do nome, mas sim faz parte do significado da palavra que é usada como nome, ou seja, o significado do nome é anterior ao indivíduo, por isso, na Grécia muitas vezes o nome era considerado mais importante que a própria pessoa.

Na *Iliada* os famosos epítetos de Heitor, “o agita penachos”, e Aquiles “o de pés velozes”, são bons exemplos de como os epítetos têm a dupla função de distinguir o indivíduo dentre os seus pares – note-se que essa distinção nem sempre é positiva – e de, ao mesmo tempo, inseri-lo dentro do grupo ao qual ele pertence, apontando para qual é o papel que lhe cabe, ou lhe é determinado, dentro daquele contexto.

O epíteto revela assim – por um processo de certa forma negativo, pois toda explicação é um modo de enfraquecimento de sentido –, segundo a explicação de Unamuno, uma das funções principais do processo de nomeação e revela, no sentido de trazer à tona, uma parte importante da relação de significado que se estabelece entre o nome e as coisas.

Outro exemplo que Unamuno usa para corroborar sua tese em relação ao processo de enumeração de Whitman é mais uma história bíblica, a qual conta o relato do encontro de Jacó, um dos patriarcas da cultura judaica, com um anjo (UNAMUNO, 1942, p.141). Nessa passagem Jacó luta com um anjo e o sobrepuja, porém o anjo lhe fere a coxa. No final do embate Jacó pede ao anjo que lhe abençoe e que lhe diga o seu nome. A resposta do anjo – que no final da história não diz a Jacó o seu nome, mas o abençoa – revela que na tradição judaica dizer o próprio nome é dar-se a conhecer na sua mais profunda essência e, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação íntima com o outro.

Com esses dois exemplos, um da cultura clássica e outro da tradição judaica, Unamuno conclui que a força lírica do processo de enumeração de Whitman está justamente na intenção de desnudar a palavra de seus outros sentidos, de fazer com que aquele momento em que a palavra é proferida no poema seja o momento inaugural do seu significado, ou seja, que pelo ritmo, pela repetição e pela escolha exata de cada palavra que se segue no poema os nomes ganhem um significado maior, ou mais importante, do que as coisas que eles nomeiam.

Cantar, pues, el nombre es la exaltación irreflexiva de la lírica, la suprema, es cantarlo solo y desnudo, sin epíteto alguno y repetirlo una y otra y otra vez, como sumergiéndolo en su contenido ideal y empapándose en él sin añadido.¹⁰
(UNAMUNO, 1942, p. 142)

Desse modo Unamuno encerra sua análise da enumeração poética whitmaniana, que por estar em forma de prosa, ou seja, por poder usar da liberdade literária também ganha um aspecto de intertextualidade e de diálogo com a obra de Whitman.

No entanto, o contrapeso fundamental de toda a obra crítica unamuniana é, sem sombra de dúvida, o Don Quixote. É impossível não encontrar alguma menção, referência ou citação do livro de Cervantes em algum texto de maior fôlego de Unamuno. Mesmo em seus ensaios mais curtos ou de assuntos mais específicos ou cotidianos – a exemplo de seus vários artigos sobre a situação política e as condições sociais de Espanha – o contexto quixotesco e, sobretudo a figura do personagem fidalgo de La Mancha se fazem constantemente, de algum modo, presentes.

Especificamente sobre Don Quixote, Unamuno escreveu vários artigos, a exemplo de “Sobre La Lectura e Interpretación del Quijote” (1950) e “El Sepulcro de Don Quijote”

¹⁰ Cantar, pois, o nome é a exaltação irreflexiva da lírica, a suprema exaltação, é cantar-lo só e desnudo, sem epíteto algum e repetir-lo uma e outra e outra vez como submergindo a alma no seu conteúdo ideal e empapando-se nele sem nenhum tipo de acréscimo. [tradução nossa]

(1988), artigo publicado no periódico “La España Moderna” em fevereiro de 1906. Mas é em “Vida de Don Quijote e Sancho” (1988), publicado em 1905 – e que segundo declarações posteriores de Unamuno não foi, apesar da coincidência do ano, escrito a propósito da celebração dos trezentos anos da obra de Cervantes – que Unamuno desenvolve todo o seu pensamento e sua forma peculiar de aproximação com o texto cervantino.

Em outro livro, “Del Sentimiento Trágico de La Vida en Los Hombres y en Los Pueblos” (1999), publicado pela primeira vez em 1912, há uma famosa explicação sobre os motivos e as intenções que Unamuno tinha quando escreveu sua principal, e de maior fôlego, reflexão sobre o Don Quixote:

Escribí aquel libro para repensar el *Quijote* contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí yo pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía.¹¹ (UNAMUNO, 1999, p.301)

Neste ensaio, Unamuno desenvolve seu método particular de análise que se baseia, sobretudo, no resultado de um diálogo íntimo e direto com a obra referida. Ou seja, a exegese unamuniana parte do pressuposto da autonomia do leitor, ou do crítico, e da sua capacidade de fazer uma “leitura viva” da obra, uma leitura que não apenas reflete ou discute o texto original, mas de fato o recria e o transforma em outro.

É possível traçar aqui um paralelo com o delírio de Jorge Luis Borges que no seu conto Pierre Menard, autor do Quijote (1997) descreve a idéia de um autor, ou pretense autor, que tem a impossível ambição de produzir, ainda que em algumas páginas, um texto que coincidissem, palavra por palavra e linha por linha, com o de Miguel de Cervantes. A intenção de Borges é discutir a questão da recepção de uma obra literária, pois a dúvida central que ele levanta é: por que não seria o Quixote de Menard o mesmo que o de Cervantes? Qual o tamanho da importância da época e do contexto em que uma obra é produzida? Seria o momento da obra mais importante que as suas próprias palavras?

Nessa questão há um ponto de contato entre a discussão borgiana e o procedimento de Unamuno, ambos querem ir além do texto de Cervantes. A eles, talvez por serem mais

¹¹ Escrevi aquele livro para repensar o Quixote contra cervantistas e eruditos, para fazer obra de vida do que era e segue sendo para estes letra morta. Que me importa o que Cervantes quis ou não quis pôr ali e o que realmente pôs? O vivo é o que eu ali descubro, tenha posto Cervantes ou não, o que eu ali ponho e sobreponho e sotoponho, e o que pomos ali todos nós. Quis ali rastrear nossa filosofia. [tradução nossa]

escritores do que propriamente críticos, importa muito menos o que o Quixote foi do o que ele é. Pouco lhes interessa a intencionalidade do autor, o contexto histórico em que nasceu a obra ou a leituras que em outros contextos foram geradas, para eles o único que tem valor é o Quixote do aqui e agora, a voz viva e audível de Cervantes, que fala somente a cada um deles.

[...] dejando a eruditos, críticos e historiadores la meritoria y utilísima tarea de investigar lo que el Quijote pudo significar en su tiempo y en el ámbito que se produjo y lo que Cervantes quiso en él expresar y expresó, debe quedarnos a otros libre al tomar su obra inmortal como algo eterno, fuera de época y aun de país, y exponer lo que su lectura nos sugiere. [...] hoy ya es el Quijote de todos y cada uno de sus lectores, [...] y debe cada cual darle una interpretación.¹² (UNAMUNO, 1988, p.133 e 134)

Para Borges, ou melhor dizendo, para Pierre Menard e Unamuno não existe um Quixote literário ou um Cervantes personagem de ficção histórica, há somente o sentimento vivo da obra, o que em cada um ela gera e o que cada individuo a partir dela pensa ou produz.

A diferença é que Borges cria o que não deixa de ser uma homenagem ao reconhecimento da força do texto cervantino. Já Unamuno caminha no sentido da luta “contra cervantistas e eruditos” erigindo o Quixote como a bandeira do sentimento trágico de sua nacionalidade, ou de sua humanidade, e como lança e escudo de sua ontologia social e literária.

Como já foi dito, é possível encontrar referências ao texto de Cervantes em praticamente toda a obra de Unamuno, portanto *Niebla* não seria uma exceção. Pois é justamente no capítulo 31, no momento em que Augusto e Unamuno dialogam, e no auge da discussão entre eles, quando Augusto ao responder uma provação retruca: “No sea usted tan español, Don Miguel...” (UNAMUNO, 2002, p.241), que Unamuno, após lançar um impropério, responde:

Pues, si, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un

¹² [...] deixando a eruditos, críticos e historiadores a meritória e utilíssima de investigar aquilo que o Quixote pôde significar em seu tempo, e no contexto em que foi produzido e o que Cervantes quis nele expressar e expressou, deve ficar livre a outros poder tomar sua obra imortal como algo eterno, fora de época e de país, e expor o que sua leitura nos sugere. [...] hoje o Quixote já é de todos e de cada um de seus leitores, [...] e deve cada qual dar-lhe uma interpretação. [tradução nossa]

Dios que piensa en español [...] ¹³. (UNAMUNO, 2002, p.241).

O conteúdo deste diálogo, a princípio, parece ir justamente ao contrário do pensamento que Unamuno elabora na maioria dos seus ensaios sobre o Quijote, a exemplo do que é exposto na citação anterior ¹⁴ sobre a contraposição entre o sentido geral que a crítica, mesmo a mais especializada, faz do caráter universal e, ao mesmo tempo, nacional da obra cervantina.

No entanto, é importante notar nesse trecho final de *Niebla* não só o que é dito sobre o Don Quixote, mas em que momento e como o Unamuno o faz de forma auto-reflexiva. Posta na situação do diálogo entre o personagem e seu autor, a voz de Unamuno, como filósofo e crítico, aparece aí dividida em duas vozes, que de certa forma se opõem.

Portanto, ao tempo que esse discurso pode ser lido como uma exaltação do sentimento de nacionalidade e o Quixote como o símbolo máximo de uma expressão artística típica desse sentimento, ou seja, uma obra-prima regionalista, o mesmo discurso carrega em si sua crítica. Pois em situação de discussão do autor consigo mesmo, a proposição de Unamuno pode ser lida por um viés contrário, no qual nem a língua nem a educação de Unamuno sejam de fato espanholas, mas bascas e Don Quixote, no sentido oposto, seja a expressão máxima de uma obra de arte universal.

É possível localizar, então, na obra de Cervantes a raiz ¹⁵ do procedimento de construção narrativa que em *Niebla* faz com que o papel do autor se desloque do papel do narrador. Cervantes desestabiliza a confiabilidade do narrador, através de procedimentos de escrita, tais como os que detalham fatos que o desautorizam, a ele próprio Cervantes, figura histórica, como criador original da história do fidalgo de La Mancha e o deslocam para o papel de um narrador/leitor ou de um narrador secundário. Cervantes cria um outro Cervantes, personagem que assume seu papel dentro da obra, assim como Dom Quixote assume o papel dos personagens de cavalaria.

Unamuno entende bem o jogo de espelhos cervantino e, tomando-o como referência, constrói sua polifonia em *Niebla* também com recursos discursivos que desestabilizam a relação autor/narrador/leitor, tal como a inserção de um autor ficcional, chamado Miguel de

¹³ Pois sim, sou espanhol de nascimento, de educação, de corpo, de espírito, de língua e até de profissão e ofício; espanhol sobre tudo e ante tudo, e o espanholismo é minha religião, e o céu em que quero crer é uma Espanha celestial e eterna e meu Deus um Deus espanhol, o do Nosso Senhor Dom Quixote, um Deus que pensa em espanhol. [tradução nossa]

¹⁴ UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988, p.133 e 134.

¹⁵ Quis evitar aqui o termo já muito problematizado, ou desgastado, pela teoria literária: influência.

Unamuno criado, por um narrador homônimo, secundário e pouco confiável que, ao desenrolar da história vai perdendo espaço para a voz do personagem.

Assim como, Cervantes logra fazer Dom Quixote maior do que ele mesmo, Unamuno se desfaz, aos poucos, como autor ante a figura de seu personagem, até o momento em que Augusto sugere matá-lo, o que seria em certo sentido, um duplo suicídio.

Unamuno não esconde que bebeu na fonte do jogo de vozes de Cervantes para criar sua forma de narrativa, sua *nivola*, e fazer do discurso que transpassa o real e o ficcional um diálogo maior, um diálogo eterno. É o que ele expressa quando comenta a riqueza da ambigüidade do discurso quixotesco – ou cervantino? –, que é sempre indeciso entre a sanidade e a loucura, entre o real e o imaginário:

[...] Don Quijote sabía que con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas, y con opuestas palabras la misma cosa. Gracias a lo cual podemos conversar y entendernos. Si mi prójimo entendiese por lo que dice lo mismo que entiendo yo, ni sus palabras me enriquecerían el espíritu ni las mías enriquecerían el suyo. Si mi prójimo es otro yo mismo, ¿para qué le quiero? Para yo, me basto y aun me sobro yo.¹⁶
(UNAMUNO, 1988, p.157)

¹⁶ Dom Quixote sabia que com as mesmas palavras costumamos dizer coisas opostas, e com palavras opostas a mesma coisa. Graças a isso, podemos conversar e nos entender. Se meu próximo entendesse o que ele diz da mesma forma que eu entendo, nem suas palavras me enriqueceriam o espírito nem as minha enriqueceriam o dele. Se meu próximo for outro eu, para que lhe quero? Para mim, me basto eu e ainda me sobro. [tradução nossa]

2 LINGUAGEM E METALINGUAGEM

2.1 *Niebla* e A Modernidade Estética

Quais são as bases que estabelecem a classificação de um texto ou de uma obra? A data de nascimento do autor ou o ano de criação da obra, ou seja, a mera localização temporal, basta como critério de categorização? Chamar um texto disso ou daquilo (romântico, barroco, etc) vai muito além de um diacronismo metodológico. As características de um objeto artístico que o relacionam com o seu tempo e que o transformam em “objeto contemporâneo” – aquele que marca ou que define a sua própria época – dependem, sobretudo, de aspectos intrínsecos, mas também de uma série de comparações com obras anteriores e contemporâneas.

É possível acreditar em que houve um tempo no qual não havia tanta importância em definir se uma obra era nova ou original. Na sua genealogia histórica do termo “moderno”, Hans Robert Jauss (1978), já identifica o uso do termo, em latim vulgar do final do século V “*modernus*”, significando não aquilo que é novo, mas o que é contemporâneo ou próprio do seu tempo. O fato é que, no início da segunda década do século XXI, ainda é difícil estabelecer os critérios do “novo” ou do “contemporâneo”.

Em determinado momento da evolução do seu significado, “moderno” passou a ser aquilo que não é “antigo”. Assim, uma espécie de “dicotomização” do tempo, por mais estranha que pareça, tornou-se lugar comum nos esforços de classificação, ou de categorização, das obras artísticas de um modo geral. Como se toda obra não pertencesse concomitantemente ao seu presente, enquanto criação individual, e ao seu passado, enquanto resultado da criação de muitos indivíduos anteriores. Essa pequena obviedade parece haver passado despercebida, talvez não despropositadamente, nos períodos em que o novo se tornou um valor intrínseco e que o fetiche do original passou a ser um modo de controle da produção artística.

Grosso modo, em toda a Idade Média, e quem sabe até pouco antes do início do Romantismo, as imagens que melhor representem a relação entre *moderni* e *antiqui* talvez sejam os desenhos representados nos vitrais da catedral de Bernard de Chartres. A imagem dos profetas do antigo testamento, representados como gigantes, carregando nos ombros os apóstolos do novo testamento, representados como anões, é um índice significativo da dialética que abarcava o problema de encontrar uma relação coerente (ou contraditória) entre

presente e passado. A proposta didática do imaginário cristão era a de incorporar – nesse caso, literalmente – a tradição judaica ao novo, ao que originalmente não fosse pertencente a essa tradição, mas que pudesse ser visto como sua continuidade natural. O esforço em esconder a ruptura gera uma criatura, no mínimo, ambígua.

O fato é que o *modus operandi* cristão de apagar a cicatriz da ruptura talvez tenha influenciado muito além do fim da Idade Média. É no Romantismo, ou a partir daí, que de forma sistemática, o novo torna-se cada vez mais um valor independente, ou dito de outra forma, a “independização” do novo passa a ser um processo recorrente em toda produção estética.

As criaturas geradas a partir deste novo modo de pensar não deixaram de ser menos grotescas, mas o esforço de estabelecer uma continuidade foi definitivamente abandonado e a cicatriz, ou seja o rompimento, passou a ser o novo *modus operandi* até se transformar na inquisição das vanguardas.

Antoine Compagnon (1999) propõe a distinção formal e metodológica entre os termos “modernidade”, “moderno” e “modernismo”, visto que em francês, inglês e alemão estas palavras têm sentidos diferentes. No português, no Brasil, “modernismo” tem um traço distintivo ainda maior.

Aproveitando de Jauss (1978) a análise histórica do termo, Compagnon identifica “moderno” a uma categoria temporal que em determinados momentos históricos estaria mais próxima do sentido de contemporâneo – como representação do presente – e em outros momentos mais próximo do sentido de original – como representação do futuro. Nos dois casos, “moderno” é sempre um conceito dialético, pois depende constantemente de uma contraposição – ao antigo, clássico, tradicional, etc. – e o seu significado está sempre oscilando entre, no mínimo, duas oposições: presente x futuro e progresso x decadência. Para Compagnon, do século V antes de Cristo à pós-modernidade, o moderno sempre esteve presente como representação significativa de um tipo de postura estética, política ou histórica.

Nesse sentido, “modernidade” é o fenômeno que recobre o sentido do “novo” em um valor próprio e encurta a distância entre o passado e o presente, fazendo com que, num período cada vez mais curto, o presente se transforme em passado até que não haja mais distinção entre eles e o futuro se torne a única religião possível. Pondo começo e projetando um fim, sem definir se esse seria o “pós-modernismo”, Compagnon periodiza a modernidade estendendo-a historicamente, mas distinguindo-a sob um enfoque fenomenológico:

Com o classicismo e o romantismo, antigo e moderno designam ainda duas opções estéticas, não inteiramente redutíveis à

passagem do tempo. Mas com o advento da “modernidade”, a própria distinção entre o presente e o passado desaparece no efêmero. A antítese entre o gosto clássico e o gosto moderno deixa de ser significativa, não sendo o classicismo percebido doravante senão como o romantismo de ontem. [...] A modernidade pende continuamente para o classicismo e torna-se a sua própria antiguidade. É nesse sentido que ela não se opõe mais a nada, senão, mais tarde, a si mesma. A arte atrelou-se ao tempo e à história. (COMPAGNON, 1999, p. 22 e 23)

Certa leitura da modernidade tornou-se então, desde Baudelaire, a consciência de se estar em seu próprio tempo e o desejo de atrelar-se a ele, abrindo mão de qualquer passado que o valide e desprezando qualquer futuro que o projete.

Portanto, extrai-se desse posicionamento uma distinção radical entre modernidade e vanguarda. Tal diferença está fundamentada na postura em que essas duas noções têm em relação a si mesmas, ou melhor dito, em relação ao tempo e ao seu próprio tempo. Enquanto a modernidade ancora-se ao novo, fazendo de seu tempo um valor intrínseco, mas não menos efêmero ou fugidio, a vanguarda atrela-se ao futuro apostando em uma temporalidade de eterna tensão entre o que é e o que está imediatamente por vir. Lembremos que os manifestos futuristas profetizavam imagens de seu próprio fim, coerentes com a idéia de um tempo sempre mais acelerado e de que a novidade, da arte, é sempre bem-vinda.

Para essas duas posturas o novo é um valor importante e dialético, visto que tanto o heroísmo modernista quanto a cruzada vanguardista tinham como inimigo comum a repetição e não o que é propriamente o passado da arte. Sua luta – principalmente a das chamadas vanguardas históricas – sempre foi contra a falsa novidade que é eleita como “arte original” pelo fenômeno da compreensão burguesa da arte como um valor mercantil. Assim nos explica Theodor Adorno em sua Teoria Estética (1974) que o falso novo, que é somente aparência factícia, se faz passar por novidade estética, aceita e qualificada – inclusive quanto ao seu valor de troca, a arte medida pelo seu preço – pelo sistema de convenções da burguesia.

Nesse ponto a arte se distingue da sociedade, nascendo dela – pois toda tradição moderna é essencialmente burguesa – e, ao mesmo tempo, elegendo-a como seu principal alvo de crítica e de combate. Não é por acaso que o termo “vanguarda” é etimologicamente militar.

Portanto, o que é moderno, ou que se elege a si mesmo como pertencente a essa tradição do novo – ou segundo termo dado por Octávio Paz: a “tradição da ruptura” (PAZ, 1984) – está no mínimo ligado a duas formas de combate: uma em relação à arte e seu lugar na sociedade enquanto forma de resistência e de sobrevivência dela mesma – inquietação que

se faz presente de Baudelaire a Marinetti – e outra em relação ao novo enquanto forma de expressão original, verdadeira e, de certo modo, ingênua. Assim a tradição moderna fez sua guerra sempre em duas frentes, extrínseca e intrínseca, contra si e contra o mundo.

2.1.1 Por que *Niebla* é um romance moderno?

Niebla é por várias razões um romance dialético. É dialético na sua estrutura que divide o romance em três partes marcadas pela forma de “intromissão” do narrador: os prólogos, a história dos personagens e os diálogos finais, principalmente o diálogo de Augusto com Unamuno. É dialético no seu modo de contrapor teoria e prática, expondo dentro da narrativa a teoria de um novo tipo de romance: a “*nivola*” (termo inventado pelo autor – na voz de um dos personagens do enredo – que, segundo a própria explicação que é dada no texto, é um paralelo de *novela*, palavra que em espanhol significa “romance”). É dialético na crítica que faz ao modo de vida burguês: ridicularizando, em vários momentos, a fragilidade psicológica de seu personagem principal – que é um burguês típico do início do século XX – mas fazendo dele o único capaz de observar a sua própria condição de miserabilidade e elaborar, a partir de si e contra si, uma reflexão crítica existencial. E é dialético, também, na sua relação com as obras de seu tempo, visto que é um dos primeiros romances a dicotomizar de forma direta a figura do narrador – não apenas pela construção do diálogo final entre autor e personagem – escrito a partir de 1907 e publicado em 1914, é anterior a “Seis personagens a procura de um autor” de Luigi Pirandello, publicado em 1921, e talvez o seu principal paralelo em termos de estrutura temática.

Mas apenas essas características, ou a soma de todas elas, fariam de *Niebla* um romance moderno? Ou, no mínimo, uma narrativa, até que ponto original, dentro das exigências de um modo de tradição que requer a ruptura? Quais seriam então os melhores critérios para se estabelecer a “modernidade” de um texto como esse?

Como se viu, a simples datação, ou localização cronológica, não basta para que se ratifiquem proposições teóricas consistentes, pelo simples fato de que as armadilhas são muitas e evidentes. Por contraditório que possa ser, é necessário inserir o romance em uma tradição, mínima ou historicamente precária que seja, para que se diga, ainda que fragilmente, dos seus modos de originalidade ou de ruptura.

Don Quixote é o lugar-comum tido como início do romance moderno. Mas é um romance *sui generis*, complexo e ambíguo. Sem dúvida há elementos que o comprovam como

um tipo de estrutura narrativa “original”. É um romance de profundo mergulho psicológico e um tom constante de paródia e, por que não, cinismo, nos seus momentos de pastiche grotesco. Mas nessa obra de Cervantes quase tudo é um trunfo. Sobre a plataforma da contraposição à novela de cavalaria, *Don Quixote* se alinha com quase tudo que lhe é posterior, porém nem toda paternidade que lhe possa ser atribuída se coaduna somente com o sentido da negatividade. Do romantismo às vanguardas, a história da tradição moderna não pode ser lida somente como a história do opor-se ou história da objeção.

Na sua genealogia do romance polifônico, que culminará na obra de Dostoievski, Bakhtin (1997) estabelece a tradição que possibilitou, segundo ele, a revolução do romance que suprime a voz do narrador e transforma a narrativa num palco de vozes univalentes, através da força de caracterização dos personagens. É interessante notar o papel da paródia nessa genealogia, sem a qual, ainda segundo Bakhtin, o romance polifônico – sob sua visão positivista este é o auge do romance moderno – não seria possível.

Mesmo que as bases da cultura carnavalesca, tais como, por exemplo, a inversão, a ironia ou o disfarce, sejam de difícil identificação no abismo de angústia, escuridão e impasse psicológico que percorre o personagem Raskolnikov após seu crime – está claro que Bakhtin não trata somente deste romance de Dostoievsky – Bakhtin justifica a derrocada do romance monofônico, ou seja, o fim da ditadura da voz do autor, pela pluralidade encontrada na tradição que se apóia no humor e na paródia.

Menos ufanista, e menos original, o crítico R. –M. Albérès apoiará a sua classificação da linhagem do romance moderno (1966), dos quais a trilha do que ele chama de “romance irônico” é a principal, justamente na atitude do autor de incluir-se e subliminar-se no próprio texto. Feita em cada autor de forma específica e, em muitos casos, através de procedimentos muito distantes, a unidade que Albérès sugere se dá, sobretudo, na constatação de que estes autores intuíram, mais ou menos, no mesmo período, e provavelmente sem quase nenhum contato entre si, o que é, para ele, a principal característica do romance moderno: o desaparecimento do autor.

Assim como a *mise en scène* se renovava desde 1925, fazendo os atores circularem entre o palco e a sala de apresentação, o romance se comprazia em fazer o romancista atuar. No mesmo momento em que Pirandello lançava na arena simbólica seus “Seis personagens à procura de um autor”, paródia do drama, Gide introduzia em “*Lês Faux-Mannayeurs*”, paródia do romance, o romancista no próprio livro. Proust não chegava mais além de fazer do narrador, Marcel, o personagem principal, cuja consciência representa uma espécie de jogo sutil

de espelhos paralelos onde os personagens do “Tempo perdido” se refletem, em todos os seus perfis, até o infinito. Em “Contraponto”, Huxley emprega o mesmo jogo duplo: “introduzir no romance um romancista. [...] Não é senão a reação normal do romancista diante de uma época nova, onde os postulados do romance e os privilégios do romancista são postos em julgamento. Até a época que aqui mostramos, o romancista contava “uma história”, pedindo a seus personagens que desempenhassem nesta história o papel que ele lhes destinava. Agora tudo mudou. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunciam a contar o romance a seu modo, dão a palavra aos “personagens”, sem tratar de explicar-los ou interpretá-los. Por isso, durante um breve momento, sentem eles a tentação de opor a autonomia dos personagens à do romancista. É uma breve “crise”, um pouco “literária”. Logo, o ponto de vista do romancista desaparece diante da nova “técnica” do romance que consiste em deixar a palavra unicamente aos personagens: nasce o romance do século XX. (ALBÉRÈS, 1966, p. 126)

A citação é longa, mas extremamente pertinente como exemplo de uma análise que busca na descrição de uma característica estrutural a evolução histórica de todo um gênero literário. Claro que o argumento é insuficiente, mas vale como amostra de como foram bem sucedidos os autores que optaram pelo abandono do psicologismo e investiram nos procedimentos metafóricos e metalingüísticos para explorarem suas questões existenciais. Muito além de “jogo intelectual”, o procedimento de inserir o romancista no romance, por artificial que possa parecer, marca o momento em que o autor renuncia ao privilégio de ser o comentarista ou analista que esgotará todas as possibilidades de significações de seus personagens. Nesse sentido Albérès acerta ao apontar que a partir desse momento, precisamente o início do séc. XX, não é mais possível uma escrita que não se enfrente com a problemática do deslocamento do narrador. E que não expresse na arena do próprio enredo o problema de “tirar o narrador de sua cadeira de estilista e de psicólogo, para perguntar-lhe se tem o direito de apresentar-se como um espírito onisciente, sociólogo, psicólogo e pensante” (ALBÉRÈS, 1966, p. 127).

Dois apontamentos são relevantes na constituição dessa linhagem de um cânone do romance “moderno”. Mesmos alinhados em um tom mais próximo ao da especulação que ao do rigor científico, os nomes de Unamuno, Pirandello, Huxley e, principalmente, Proust evocam uma tradição bastante peculiar: o deslocamento temporal causado pela estranheza do presente, que também pode ser a estranheza do “novo”. Huxley e Proust jogam com as distinções possíveis e conseqüentes tensões oriundas do choques entre presente/futuro e presente/passado, respectivamente. Já Pirandello e Unamuno trabalham com a distinção e com

o choque do desdobramento do presente, seja nas diversas formas de surgimento de um “duplo” – tão característico da modernidade estética desde Edgar Allan Poe – ou seja, no confronto do “eu” com seu tempo. Pirandello é um homem do drama e sua opção é a destruição da “quarta parede”, Unamuno tem outros procedimentos.

No segundo prólogo de *Niebla*, incorporado ao texto na edição de 1935, Unamuno declara:

Cuando aquel mi Augusto Pérez [...] me preguntó si creía yo posible resucitar a Don Quijote, y al contestarle que imposible: “Pues en el mismo caso estamos todos los demás entes de ficción”, me arguyó, y al yo replicarle: “¿Y si te vuelvo a soñar?”, el: “No se sueña dos veces el mismo sueño. Ese que usted vuelve a soñar y crea soy yo será otro.” ¿Otro? Cómo me ha perseguido y me persigue este otro. Basta ver mi tragedia *El Otro* (1932).¹⁷ (UNAMUNO, 2002, p. 04)

Na esteira de Kierkegaard, um dos pontos centrais do existencialismo de Unamuno é a relação do homem com o seu tempo, e por consequência, a angústia da mortalidade. A condição primeira para que o homem passasse a existir como criatura autoconsciente seria a necessidade de acreditar, necessidade que aumentaria na medida da proporção da não credibilidade do objeto crível. Em outras palavras, a idéia de Deus seria indissociável na formação da existência do homem. Preocupado com premissas de cunho filosófico – como esta do “existencialismo cristão” – Unamuno desenvolve sua obra no sentido de experimentar no texto literário suas angústias. E experimentar para ele é muito mais uma exploração das sensações do corpo do que uma especulação racional ou científica. Por isso, no caso específico de Unamuno, a condição de se colocar no texto surge não como necessidade de distanciamento ou de sublimação da voz – no sentido de opinião predominante – do autor, mas é muito mais a consequência da necessidade de “diálogo”. Produzido não no sentido Bakhtiniano de “dialogismo”, mas no sentido existencialista da necessidade de estabelecimento da relação entre aquele que crê e o objeto de sua crença. O diálogo existencial entre criador e criatura.

A exemplo do real que se apresenta como experiência sensorial, e nesse sentido não se distancia do ficcional, Unamuno demonstra, mais uma vez, a recorrência de uma de suas temáticas preferidas através de um diálogo; desta vez com um de seus netos:

¹⁷ Quando aquele meu Augusto Pérez [...] me perguntou se eu achava possível ressuscitar a Dom Quixote, e ao responder-lhe que era impossível: “Pois na mesma situação estamos todos os demais entes de ficção”, me argüiu, e ao replicar-lhe: “E se te volto a sonhar?”, e ele: “Não se sonha duas vezes o mesmo sonho. Este que você volte a sonhar e crê que seja eu, será um outro.” Outro? Como me perseguiu e me persegue este outro. Basta ver minha tragédia *El Otro* (1932). [tradução nossa]

Y hace poco mi nieto Miguelín me preguntaba si el gato Felix – el de los cuentos para niños – era de carne. Quería decir vivo. Al insinuarle yo que cuento, sueño o mentira, me replicó: “Pero sueño de carne?”. Hay aquí toda una metafísica. O Una metahistoria.¹⁸ (UNAMUNO, 2002, p. 05)

Pode-se afirmar com convicção que *Niebla* é – não só, mas também – um romance orquestrado para engendrar o “diálogo” em vários níveis, entre criador e criatura, entre personagem e autor, entre ficção e realidade.

Nesse sentido se corrobora a tese de Albérèz, ao menos no caso de Unamuno, que os procedimentos de uma escrita romanesca que rompem com as formas da novela tradicional vieram por um caminho, no mínimo, não ortodoxamente literário. E com certeza não se relacionam a procedimentos análogos e contemporâneos, mesmo que os resultados finais sejam na forma, ou na aparência, muito semelhantes.

Pode-se pensar então, que Unamuno seja moderno, mas não no seu sentido convencional¹⁹, pois o resultado de choque e o sentimento de “novo” que sua obra produz não são o resultado da busca, consciente ou sistemática, de uma forma de ruptura com a tradição.

É, portanto, possível encontrar, em todo o romance, comprovações que o validem como um romance moderno. Mesmo que, em certo sentido, isso queira apenas dizer que *Niebla* é um texto de seu próprio tempo, ou seja, que tal esforço de conformação sirva, na verdade, para pontuar essa obra como um índice de um recorte importante.

Porém, há em *Niebla* um claro reconhecimento dessa condição e, ao mesmo tempo, a intenção de sabotagem a esse tipo de leitura. Em vários momentos da novela o narrador trata da condição do processo de escrita e reflete sobre ato de escrever em seu tempo. Como, por exemplo, na descrição irônica que faz da intenção da obra de um personagem secundário, S. Paparrigópulos, que é na verdade uma caricatura de certa classe de intelectuais e escritores espanhóis de sua época, com os quais frequentemente Unamuno se colocava em debates e polêmicas muitas vezes levadas para o campo dos insultos pessoais:

“Pero las dos obras magnas que él [Paparrigópulos] proyectaba eran una historia de los escritores oscuros españoles, es decir, de aquellos que no figuran en las historias literarias corrientes o figuran sólo en rápida mención por la supuesta insignificancia de sus obras, corrigiendo así la injusticia de los tiempos [...] y era otra su obra acerca de aquellos cuyas obras se han perdido

¹⁸ Há pouco meu neto Miguelín me perguntava se o gato Felix – o dos contos infantis – era de carne e osso. Quería dizer vivo. E ao insinuar-lhe eu que era um conto, sonho ou mentira, me replicou: “Mas sonho de carne e osso”. Há aqui toda uma metafísica. Ou uma metahistória. [tradução nossa]

¹⁹ Se pensarmos que a palavra “convencional” pode ser aqui substituída com o mesmo efeito pela palavra “tradicional”, temos, neste caso, um paradoxo que é, por sinal, exemplar da obra de Unamuno.

[...]. Y ya estaba a punto de acometer la historia de aquellos otros que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo.²⁰ (UNAMUNO, 2002, p. 54)

Mas o que talvez mais chame a atenção sobre esse anseio metalingüístico, ou metafísico, presente na obra é a proposta, dentro do texto, de uma nova forma de escrita romanesca. Na voz de um dos personagens importantes do romance aparece a descrição da invenção, do que o personagem chama de um novo tipo de novela: a “*nivola*”, a qual, segundo a proposta de seu criador, Víctor Gotti, seria o único caminho possível para as narrativas daqueles novos tempos.

A ideia da *nivola*, sobretudo pelo modo como se encontra exposta, não deve ser interpretada como uma proposta de um novo gênero, ou sub-gênero, literário. Ela se encaixa muito mais como uma crítica à fragilidade da categorização das obras literárias. Problema que Unamuno sofreu na pele, pois alguns contemporâneos seus, descartavam o caráter literário de seus textos por estes desenvolverem aspectos filosóficos mais profundos.

Menos importante que as inovações de escrita que a *nivola* sugere – mesmo se pensarmos que é possível encontrar no próprio *Niebla* quase todos os procedimentos sugeridos para esta nova escrita – é a sugestão, em si, de um formato que expõe a consciência crítica de Unamuno em relação a questões como originalidade, fetiche do novo e, apesar desse termo não aparecer no texto, modernidade.

A modernidade nunca desprezou a imitação – no sentido de continuidade da tradição – mesmo no caso das vanguardas, as obras anteriores sempre foram o maior contraponto, ou seja, a referência principal para se construir o novo. A diferença é que para os modernos “a imitação consistia em afirmar a capacidade do gênio, pois ela só seria bem realizada por quem fosse capaz de rivalizar com os maiores da Antiguidade” (COMPAGNON, 1999, p. 21).

Pode-se ver em *Niebla* a expressão desse paradoxo que tão bem caracteriza aquilo que se convencionou chamar de moderno.

A modernidade precisa carregar dentro de si a tradição, nem que for para implodi-la – ou explodi-la, no caso das vanguardas – e de suas cinzas fazer nascer o novo pássaro de seu tempo, ainda que a fênix moderna seja a imagem de um cisne que se debate na lama de uma metrópole imergida no caos.

²⁰ Mas as duas obras magnas que ele [Paparrigópulos] projetava eram uma história dos escritores espanhóis obscuros, ou seja, daqueles que não figuram nas histórias literárias correntes ou figuram só em rápida menção pela suposta insignificância de suas obras, corrigindo assim a injustiça dos tempos [...] e era sua outra obra sobre aqueles que as obras se perderam [...]. E já estava a ponto de escrever a história daqueles outros que pensaram em escrever, mas não chegaram a fazer-lo. [tradução nossa]

Também Unamuno sabe que precisa implodir sua tradição, por isso a cria no corpo da sua novela e a destrói na projeção da “sua” *nivola*.

2.2 A *Nivola* Como Projeto Estético

Existem muitas razões que ainda levam o romance *Niebla* a ser um livro pertinente aos leitores desta segunda década do século XXI. Unamuno não era autor, nem homem, de se envolver superficialmente com as coisas. Fazia parte do seu método de pensamento, e do seu caráter, ir tanto mais fundo quanto mais o assunto lhe provocasse. Isso lhe rendeu, não poucas vezes, para seu malefício pessoal, a fama de obstinado e turrão. No entanto, para benefício de seus leitores, produziu reflexões complexas e agudas acerca de muitos temas, estéticos e filosóficos, que são de caráter, praticamente, atemporal na trajetória da dialética ocidental.

Muitos comentaristas de Unamuno²¹ já apontaram em *Niebla* como sendo este o romance, além de outras coisas, que serviu de experimento para que o autor colocasse em prática algumas de suas teses mais recorrentes. A preocupação unamuniana com os modos de expressão do pensamento são evidentes desde seus escritos na juventude. Ainda que nessa primeira fase o filósofo proferisse certa desconfiança quanto ao que ele chama de “literalismo”, o que não deixava de ser uma espécie de aversão à literatura, ou ao menos em relação à literatura que se fazia até então.

Es vicio extraño este del literalismo que nos roe y excita en nuestra España [...]. Y este literalismo se ha incrustado hasta la médula de nuestro espíritu. Y para nosotros la ciencia es literaria, la religión es literaria, literatura la vida, y los gobiernos literarios.²² (UNAMUNO, *OC*, 1966-71. t. II, p 77)

É neste contexto que se pode especular sobre as intenções que estão por trás da ideia criação de um novo gênero literário. Há motivos ligados a esse aspecto que perpassam a obra do início ao fim, porém raramente tais motivos são tratados de forma isolada. As questões do sonho, da realidade, da obra de arte, da vigília, da consciência, da razão, são expostas sempre em relação umas as outras.

²¹ Observam-se quanto este assunto principalmente os estudos de: ZAVALA, Iris M. *Niebla: la lógica del sueño*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1987; e QUINZIANO, Franco. *Niebla: Miguel de Unamuno y el sueño de la "nivola"*. Roma : Bulzoni Editore, 1998.

²² É um vicio estranho este do literalismo que nos corrói e excita em nossa Espanha [...]. E este literalismo se incrustou até a medula de nosso espírito. Assim que, para nós a ciência é literatura, a religião é literatura, literatura a vida e os governos são literários. [tradução nossa]

Uma das estratégias mais presentes na escrita literária de Unamuno é a fusão de temas. É praticamente impossível encontrar, principalmente em *Niebla*, um assunto isolado. Tudo do que se fala está ligado ao fio condutor da diegese, ou seja, tem uma função estrutural dentro da trama ou está ligado a um assunto que provoca discussões já iniciadas, ou que serão retomadas, no romance.

Dois exemplos bastante conhecidos revelam como tal procedimento varia dentro do romance. Um deles é o capítulo final, ou “por modo de epílogo” como está subtitulado, onde o pensamento, ou a “voz”, do cão Orfeu, expressa suas condolências e dores em meio a uma série de elucubrações sobre a sua própria vida e a de seu dono, e onde as duas formas de existência, humana e animal, se equivalem, se complementam ou trocam de posição. É um momento chave no texto, pois muitos assuntos são aqui retomados por uma perspectiva aparentemente menos metodológica, mais onírica, ou mais livre. As questões que o cachorro pensa diante do espanto da morte estão livres de qualquer rigor, seja ele literário – ao qual, por exemplo, Victor Gotti está preso –, seja ele filosófico – no qual, por sua vez, o próprio Unamuno estaria enredado. A pergunta que a reflexão do capítulo imediatamente sugere então é esta: seria o autor capaz de libertar-se de sua própria voz?

Y acurrucado a los pies de su amo muerto pensó así: ¡Pobre amo mío! [...] ¡Perra la vida que ha llevado, muy perra! ¡Y grandísima perrería, o mejor, grandísima hombrada la que le han hecho esos dos! ¡Hombrada la que Mauricio le ha hecho; mujerada la que le ha hecho Eugenia! ¡Pobre amo mío!²³
(UNAMUNO, 2002, p. 82)

Outro exemplo do método de confluência na abordagem dos temas está no final do cap. XXV, onde Victor e Augusto dialogam sobre o casamento. Ao final da discussão, que é permeada por insurgências filosóficas e metafísicas, o assunto que chegara até ali através do debate sobre a real existência do amor, esbarra no problema da imaginação. É nesse ponto que Victor faz uma reflexão sobre sua condição de escritor em relação aos seus personagens “*nivolescos*”, questionando sua capacidade de controlar a ação e a voz de seus personagens. Logo em seguida, a narrativa é interrompida e Unamuno, assumindo a voz de autor do texto, faz uma reflexão sobre a reflexão de Vitor, nos mesmos moldes, criando assim, uma espécie de jogo de espelhos. O dado que se acrescenta nessa segunda reflexão é a inclusão de um

²³ E encolhido aos pés de seu amo morto, pensou assim: Pobre amo meu! [...] Cachorra a vida que levou, muito cachorra! E grandíssima cachorrada, ou melhor, grandíssima homarada que lhe fizeram esses dois! Homarada o que Mauricio lhe fez; mulherada o que lhe fez Eugenia! Pobre amo meu! [tradução nossa]

terceiro elemento, o leitor/receptor, o qual é “rebaixado” à condição de personagem, enquanto Unamuno se “eleva” à condição de Deus.

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta *nivola*, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos. [...] Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos pobres diablos *nivolescos*.²⁴ (UNAMUNO, 2002, p. 62)

No caso do final deste capítulo, além de uma recorrência dos temas, que já vêm sendo tratados desde o prólogo da narrativa, ocorre aqui uma repetição de método. Por mais de uma vez durante a obra aparecerá a estratégia de nivelamento entre as esferas do real e do imaginário. Os jogos de palavras, as trocas de posições – como entre as ideias de autor e Deus, personagens e pessoas, etc –, nivelamentos e confluências estarão presentes em todos os momentos-chave da narrativa. Nesse episódio, Unamuno/autor também se refere a sua obra como uma *nivola*. Aqui tal nomeação ganha um novo significado, pois é imediatamente relacionada à obra descrita por Víctor dentro da obra de Unamuno, ou seja, as duas esferas se misturam pelo proceder narrativo, e pela criação de um paradoxo, ambas são espécies únicas de um novo gênero, ao menos sob o ponto de vista de Víctor.

É importante notar que o termo *nivola*, aparece logo na primeira página do romance, mais precisamente no terceiro parágrafo – momento em que o personagem Víctor se põe como autor e criador do gênero – justamente para descrever a própria narrativa como tal.

A partir daí, dentro do romance os termos *nivola* e novela, passam a se confundir, a propositadamente se misturarem em uma mesma névoa²⁵.

Na edição de *Niebla* de 1935, a última corrigida por Unamuno, é acrescentado um prólogo “real”, onde Don Miguel de Unamuno aparece mais como autor e menos como personagem, em vista dos prólogos das primeiras edições, que obviamente fazem parte do corpo da narrativa. Neste capítulo/comentário (pois foi inserido pelo próprio Unamuno depois

²⁴ Enquanto Augusto e Víctor mantinham esta conversa *nivolesca*, eu, o autor desta *nivola*, que tens, leitor, na mão e estás lendo, me sorria enigmáticamente ao ver que meus *nivolescos* personagens estavam advogando por mim e justificando meus procedimentos. [...] Assim que quando alguém busca razões para justificar-se não faz, em rigor, outra coisa que justificar a Deus. E eu sou o Deus destes dois pobres diabos *nivolescos*. [tradução nossa]

²⁵ Talvez seja impossível compreender bem o conceito de *nivola* sem associar-lo ao conceito de *niebla*. Parecemos, até este ponto do desenvolvimento da tese, que ambos os conceitos estão não só tematicamente, mas estruturalmente ligados e que um depende do outro para o aprofundamento que Unamuno faz das questões envolvidas no romance.

do primeiro e do segundo prólogo, ou seja, já dentro do romance) aparece a seguinte descrição sobre o uso do termo *nivola*.

Esta ocurrencia de llamarle nivola — ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto — fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla.²⁶
(UNAMUNO, 2002, p.5)

Ao discutir a importância do significado do termo, cuja invenção ele ainda faz questão de atribuir ao personagem, Unamuno relativiza e ironiza a necessidade da criação de mais um gênero literário. No parágrafo anterior ele chama de “preguiçosos mentais” os críticos, que já naquele tempo, se debatiam e discutiam com exagerada ênfase sobre a proposta da *nivola*. Sem dúvida este é um caminho tentador a se seguir. Visto que proposta pelo próprio autor, que chama sua criação de ingênuo ardil ou armadilha para atrair a crítica mais ingênua, a *nivola*, como estrutura de um novo tipo de gênero, não deva ser levada tão a sério.

Vários grandes críticos seguiram o conselho de Unamuno, entendendo que a proposta da *nivola* não deve ser superestimada ou romantizada, e que ao tratar de um novo gênero na voz de um personagem/autor, o jovem e neófito escritor Victor Gotti, a própria crítica ao gênero já esteja posta. De qualquer forma, o que parece claro, ou seja, parece pertencer menos ao campo da ironia ou da especulação, é a afirmação, ou reafirmação, de que *Niebla* foi sobretudo pensado como romance. E que a análise do texto não pode deixar de se estabelecer como a análise de um romance. Isso quer dizer que ainda que seja vista como uma obra inovadora, *Niebla* não escapa, sob nenhuma condição mais rígida, da esfera ou da tradição do gênero romanesco. Seguindo essa linha de pensamento o crítico norte-americano Alexander Parker declara:

Llamar a *Niebla* una novela o una 'nivola' tiene poca importancia: lo que importa es que Unamuno la escribió con un instinto artístico seguro y con un control firme de conceptos y símbolos. (PARKER, 1974, p. 225)²⁷

²⁶ Esta ocorrência de chamar-lhe *nivola* – ocorrência que em rigor não é minha, como se conta no texto – foi outro ingênuo ardil para intrigar os críticos. Romance e tão só romance, como qualquer outro que o é. Ou seja, que assim se chame, pois aqui ser é chamar-se. Que é isso de dizer que a época dos romances já passou? Ou dos poemas épicos? Enquanto vivam os romances passados viverá e reviverá o romance. A história é sonhá-la outra vez. [tradução nossa]

²⁷ Chamar *Niebla* de romance ou de ‘nivola’ tem pouca importância: o que importa é que Unamuno a escreveu com um instinto artístico seguro e com um controle firme de conceitos e símbolos. [tradução nossa]

A linha de pensamento de Parker é coerente e está, até certo ponto, bem alinhada com a colocação de Unamuno sobre o ardil de considerar a nomeação da obra mais importante do que a obra em si.

No entanto, quando Unamuno declara que *Niebla* não passa de um romance como outro qualquer, que da mesma forma possa assim ser chamado, ele completa o argumento com uma assertiva sobre a importância da sobrevivência do gênero. Nesse caso, a importância da análise de *Niebla* volta-se para um critério histórico. Quanto a isso se levantam duas questões primordiais. “Até que ponto *Niebla* é um romance revolucionário, cabível de assim ser chamado dentro da tradição do gênero” e “em que medida a consciência do autor dos limites da sua obra interfere no modo de crítica ou de recepção da mesma”. Tais questões podem ser sintetizadas em uma única e simples pergunta: *Niebla* é de fato uma *nivola*?

A inclinação, positiva ou negativa, para esse tipo de resposta depende certamente do ponto-de-vista de análise do texto. Sob uma perspectiva canônica, ou seja, que leve em conta a tradição romanesca e o ambiente cultural em que o romance foi produzido, *Niebla* é um romance perfeitamente coeso com seu tempo. A própria *geração de 98* espanhola, na qual normalmente Unamuno é incluído muito mais por um critério circunstancial do que por afinidades políticas ou estéticas, é tida como um período de escritores que tiveram como objetivo, mais ou menos comum, repensar a forma de vários gêneros literários. Neste caso a ideia da *nivola* torna-se o produto de uma espécie de “pensamento secular”, do qual Unamuno como leitor, professor e pesquisador, não poderia estar isolado ou imune.

Todavia, há um modo de responder à questão anterior afirmativamente, ou seja, “sim”, *Niebla* é mais uma *nivola* do que um romance. Para sustentar essa hipótese é necessário que a análise observe o texto de modo intrínseco e que o contexto interpretativo se estabeleça a partir da linguagem, da temática e do pensamento filosófico do próprio Unamuno.

Tomado, ou retomado, do universo unamuniano o conceito da *nivola* adquire novos significados e se estabelece como parte importante de um sistema de pensamento. O *corpus* filosófico de Unamuno não é simples, e está baseado principalmente em três preceitos. Na interdisciplinaridade, como crença na relação intrínseca entre os métodos ou abordagens do pensamento, tais como a literatura e a filosofia, por exemplo. Na dialética, como forma de processo de não-relativização da verdade, ligada ao procedimento filosófico socrático, *maiêutica*. E, por fim, na corrente filosófica chamada de “existencialismo cristão”,

fundamentada nos escritos de Kierkegaard²⁸, uma de cujas características principais é a abertura para a possibilidade da existência de um Criador, lido em contraposição aos existencialismos de bases ateias.

É possível identificar estas três características na estruturação de *Niebla* e, assim, projetar uma perspectiva de leitura que comprove a idéia de um projeto de romance extremamente singular. Não só datadamente original, mas, mesmo visto de modo diacrônico, um tipo de romance que não foi experimentado, pois faz parte de um processo coerente da construção de um pensamento – ou de um discurso – que extrapola o âmbito da literatura.

Daí, a confusão que comumente se faz sobre *Niebla*, ou sobre o projeto da *nivola* unamuniana, em classificá-la de experiência filosófica. Se o romance de Unamuno for lido no contexto da construção do pensamento de seu autor, e aqui se trata de um importante autor e filósofo do século XX, a mera classificação da obra como experiência, no sentido de artifício de exposição ou propaganda, torna-se um erro grosseiro. Para Unamuno, todo discurso, falado ou escrito, carrega o embrião de sua verdade inteira – a qual pode sempre ser “extraída” pela dialética – e, como um organismo vivo, todo discurso, mesmo cada leitura desse discurso, jamais pode ser considerada repetível, ou seja, é absolutamente única.

Do mesmo modo, faz-se mais coerente entender o projeto estético da *nivola* como mais bem estruturalmente solidificado se notamos que em Unamuno não há a possibilidade de distinção, para fins de análise, entre os conceitos de filosofia e literatura. No pensamento unamuniano tais formas de distinção não contribuem nem como instrumentos didáticos. Para ele há o mesmo grau de literatura em sua própria, ou toda, filosofia como vice-versa.

Sendo assim, a idéia da *nivola*, sob tal contexto, não pode ser entendida como um exercício de uma teoria ou preocupação filosófica, pois não pode ser lida como filosofia, nem tão pouco, como literatura, senão como ambas.

É preciso ressaltar que aqui se trata de uma questão de estrutura, ou seja, uma discussão que pertence ao âmbito da categorização ou das motivações que constituem o gênero. Caso contrário, se o problema for debatido de forma conceitual, a questão torna-se relativizada, quer dizer, não é falso afirmar que para Unamuno, não só *Niebla* é *nivola*, como todo romance também o é. No entanto, isso serve para mostrar que não é nesse sentido que a proposta de um novo tipo romance se sustenta, mas aponta na direção de debater – dialetizar – a própria idéia de gênero.

²⁸ Søren Aabye Kierkegaard (1813 - 1855), filósofo e teólogo dinamarquês.

Quando Unamuno declara que *Niebla* é um romance como qualquer outro que assim se denomine, ou assim seja denominado, ele mesmo diz que tal problema é apenas uma questão de “nomação”, dentro de um território, aqui o da conceitualização, onde “nomear” é “ser”²⁹.

Em todo caso, a *nivola* é levada adiante, seja nos procedimentos para-textuais, nas suas reiteraões meta-textuais, como as autodenominaões de *Niebla* como *nivola* no próprio corpo do romance, ou simplesmente na sua definição. Desse modo o “conceito” fica a serviço de uma provocação, ou seja, a importância da afirmação, na voz do personagem Víctor, da existência da *nivola* como um verdadeiro gênero novo não reside na confirmação da credibilidade desta constatação, mas sim, nos modos de possíveis “dialeitizaões” que a idéia de gênero possa sofrer a partir da afirmação desta nova existência.

Sob esse foco não só a proposta da *nivola* é importante, como da mesma forma o são os modos como ela é apresentada.

Na narrativa, o conceito de *nivola* surge no capítulo XVII, no momento em que Augusto e Victor discutem sobre a veracidade de alguns fatos que Victor narra, os quais ele defende como verídicos ao que Augusto contesta. Porém, Victor revela que, para se desligar um pouco das dores de cabeça que a gravidez de sua mulher lhe estava proporcionando resolve escrever um romance, um romance diferente – sob o olhar ingênuo de um escritor amador – no qual as regras principais da composição seriam: não haver planejamento, construir a história conforme ela mesma for acontecendo, tal qual a vida acontece, ter muitos diálogos, diálogos sobre tudo, mostrar o encanto que há na conversaão e que a voz do autor quase não apareça. Nesse ponto Augusto o interrompe, em tom de zombaria, dizendo que assim seu romance – *novela* em espanhol – não se parecerá com um romance de verdade, ao que Victor responde:

—No, será... será... *nivola*.

—Y ¿qué es eso, qué es *nivola*?

—Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benoit, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto! ...» «No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es... *sonite*. » Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, *navilo... nebulo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, a inventar un

²⁹ UNAMUNO, 2002, p.5.

género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!³⁰ (UNAMUNO, 2002, p. 43)

Dita de maneira, de certo modo ingênua, e aparentemente afoita e superficial, essa é toda a definição do “novo” gênero que consta no romance. Porém, nesse caso, as aparências contam muito. Ou seja, é de grande importância para a leitura do conceito de *nivola* entender a forma de simulacro que é construída ao redor de sua proferição. Vejamos primeiramente de onde ela parte.

Dentro do romance, o personagem Víctor Gotti, tem uma dupla função. Ele é o principal contraponto do personagem central Augusto Pérez, suas ações e seu modo de confrontar os projetos e decisões de Augusto constituem a força motriz do caráter dialético do romance. Por outro lado, Víctor personagem/autor, que é quem escreve o primeiro prólogo da narrativa, também é um importante alter-ego de Don Miguel de Unamuno autor/personagem, pois várias vezes sua voz se mistura a do próprio narrador e, em outras vezes, o narrador contesta o discurso de Víctor. Como é o caso do segundo prólogo, escrito por Don Miguel de Unamuno, na função dupla de autor e personagem.

Mais uma vez, constrói-se na narrativa um jogo de espelhos relacionado aos papéis de personagem e autor. Os papéis, ou imagens, do autor se refletem em alguns personagens, porém em cada um deles o reflexo é de certo modo diferente, o que faz com que a imagem do autor se multiplique dentro do romance. Dito de outra forma: a voz do autor se multiplica a cada vez que é refletida de modo diferente por um personagem. Um dos resultados desse processo é a diluição, ou o aparente desaparecimento da voz do autor. Como é possível observar no diálogo filosófico entre Augusto e Víctor:

- Pues porque está tan oscuro, cásate.
 - Sí, pero... ¡me asaltan tantas dudas!
 - Mejor, pequeño Hamlet, mejor. ¿Dudas?, luego piensas;
 ¿piensas? Luego eres.
 - Sí, dudar es pensar.
 - Y pensar es dudar y nada más que dudar. Se cree, se sabe, se imagina sin dudar; [...] pero no se piensa sin dudar.
 [...] – Suelo dudar lo que les he de hacer decir o hacer a los personajes de mi *nivola*...³¹ (UNAMUNO, 2002, p. 63)

³⁰ - Não, será... será... *nivola*. – E que é isso? Que é *nivola*? – Pois ouvi contar de Manuel Machado, o poeta, irmão de Antonio, que uma vez levou ao Sr. Eduardo Benoit, para que lesse, um soneto que estava em alexandrinos ou não sei em que outra forma ortodoxa. O Sr. Eduardo leu e lhe disse: “Mas isso não é soneto...” “Não, senhor – respondeu-lhe Machado – não é soneto, é... *sonite*.” Pois será assim com minha novela, não vai ser novela, senão... Como disse? Navilo... nebuloso, não, não, *nivola*, isso, *nivola*! Assim ninguém terá o direito de dizer que contraria as leis de seu gênero... Invento o gênero, e inventar um gênero não é mais do que dar-lhe um nome novo, e lhe dou as leis que me comprazem. E muito diálogo! [tradução nossa]

É possível propor, portanto, que seja por tal motivo que a definição da *nivola* se baseie, sobretudo, no diálogo que é o palco privilegiado das vozes do romance e, de certa maneira, o único recurso que o autor tem para fazer com que a voz de um personagem tenha a mesma, ou maior, importância que a sua própria voz. Talvez não seja exagero dizer que a ideia da *nivola* esteja muito próxima da ideia de um romance polifônico³² e que, pressentindo o grau de ruptura que uma proposta como esta significava para a história do gênero do romance, ou ao menos onde até então ele se encontrava, Unamuno sente a necessidade de lhe dar um novo nome. Aquilo que menos interessa são as razões psicológicas que levaram Unamuno a rebatizar o gênero de seu romance, o importante aqui é identificar que procedimentos lingüísticos, estruturais e normativos geraram nele, ao colocar-se como seu leitor de sua própria obra, a inquietação suficiente para fazer tal provocação. Entendendo que a *nivola* não é um mero pretexto para inflar a crítica literária, como ironicamente Unamuno declarou, mas sim, a expressão nominal de um conjunto de inovações e renovações dentro do gênero romanesco.

Diante da constatação de um fenômeno literário de certa forma novo, Unamuno vislumbra, ainda como embrião da ideia de um novo gênero, a possibilidade da construção de um romance que se estruture no limiar do desejo de dizer de uma só pessoa, o seu autor, e a expressão dos multiformes modos de pensar que compõem a sociedade de sua época. Como se encontra expresso na voz de Augusto que dialoga com seu cachorro Orfeu:

Si no hubiese más que un solo hombre y una sola mujer en el mundo, sin más sociedad, sería imposible que se enamorasen uno de otro. Además de que hace siempre falta la tercera, la Celestina, y la Celestina, es la sociedad. [...] Y por esto es todo eso del amor una mentira más. ¿Y el fisiológico? Bah, eso fisiológico no es amor ni cosa que lo valga. Por eso es verdad.³³
(UNAMUNO, 2002, p. 45)

³¹ - Pois, porque está obscuro, casa-te. – Sim, mas... me assaltam tantas dúvidas! – Melhor, pequeno Hamlet, melhor. Duvidas? Logo pensas; Pensas? Logo existes. – Sim, duvidar é pensar. – E pensar é duvidar e nada mais que duvidar. Crê-se, sabe-se, imagina-se sem duvidar; [...] mas não se pensa sem duvidar. [...] – Costumo duvidar do que hei de fazer dizer ou realizar aos meus personagens de minha *nivola*... [tradução nossa]

³² Mikhail Bakhtin em sua obra “Problemas da Poética de Dostoievsky” (BAKHTIN, 1997) identificou semelhante processo nas obras do romancista russo ao qual deu o nome de “princípio de equivalência das vozes”, que é na verdade um dos pilares da construção do, chamado por ele, romance polifônico.

³³ Se não houvesse mais que um só homem e uma só mulher no mundo, sem mais sociedade, seria impossível que se apaixonassem um pelo outro. Ademais de que sempre faz falta a terceira, a Celestina, a Celestina é a sociedade. [...] E, por isso, tudo isso de amor é uma mentira a mais. E o fisiológico? Bah, isso de fisiológico não é amor nem coisa que o valha. Por isso é verdade. [tradução nossa]

Tudo isso comprova a existência de um projeto concebido antes do início processo de escrita do romance, o que de certa forma contraria uma das regras propostas na definição da *nivola*, mas que se confirma nos momentos fundamentais da narrativa em que a forma de colocação dos personagens leva o leitor a ter a ilusão de que eles atuam ou pertencem ao mundo real.

Pode-se encontrar nessa justificativa a segunda razão para que a definição, ou a própria invenção, da *nivola* não tenha sido feita pelo seu criador, mas por uma de suas criaturas.

Pois, Victor Gotti também é a ponte que liga o mundo da ficção ao mundo da realidade. É com ele que o diálogo de Unamuno se estabelece nos prólogos iniciais, ainda na indefinição, ou “névoa”, que existe entre realidade e ficção no início do romance. Ele também, por vezes, é a voz da razão quando Augusto se perde em devaneios, sonhos amorosos ou projeções de futuros distantes. Nesses episódios Victor é uma voz pragmática, ligado ao mundo real. No mundo da ficção, ele preside a lógica da realidade dentro de um sistema que privilegia o sonho. Ainda assim, no momento decisivo do romance, quando Augusto no ápice de sua angústia está prestes a dar o salto que o levará ao encontro com seu criador, Victor não o limita ou o interrompe. Ao contrário, o último diálogo de Victor com Augusto, que precede o diálogo de Augusto com Unamuno é o impulso que leva o personagem principal do enredo a sua decisão final, a de suicidar-se.

A estrutura do diálogo que ocorre entre os dois, que é também a última conversa entre dois “personagens autênticos” do romance – visto que Unamuno não pode ser visto somente como personagem na narrativa – pode ser lida como um exemplo do diálogo que é colocado na definição de *nivola* feita por Victor no capítulo XVII. Por vários momentos, as vozes dos dois personagens parecem se misturar na sequência de frases e o leitor, algumas vezes, sentirá a necessidade de retomar a leitura para não perder a origem da voz que fala naquele momento. Tal recurso é nitidamente proposital e vai ao encontro do conceito de “monólogo interior” que é trabalhado na mesma definição, quando Victor diz que todo diálogo é na verdade um monólogo.

Há uma maneira de interpretar tal definição que é observando esta proposição como vinda de um personagem, de um ser de ficção, o qual, por definição empírica, não tem voz própria e a sua voz, e as vozes dos que com ele se relacionam ou dialogam, são na verdade uma única e onipresente voz, a do autor.

Porém, tal maneira de leitura parece superficial e ingênua na medida em que a comparamos com a definição da *nivola*. Ali a forma do diálogo é tratada do ponto de vista da idéia, e não da pessoa. Pouco importa, na verdade se quem está debatendo são dois, três ou apenas um só. Aquilo que interessa é o processo de como um conceito se constrói – ou se destrói – a partir das contraposições, corroborações, defesas, detrações, complementações, críticas, burlas, ou qualquer outra forma de discurso que se estabeleça dentro desse processo, único e criativo, chamado de diálogo. É nesse sentido que, o personagem, Victor complementando a definição da *nivola* declara que todo diálogo é na verdade um monólogo.

Serve como exemplo que comprove a coerência dessa proposta de interpretação, aquilo que os personagens, Augusto e Victor, dizem nesse mesmo diálogo derradeiro:

- Y ¿qué es existir?
 — ¿Ves? Ya te vas curando; ya empiezas a devorarte. Lo prueba esa pregunta. ¡Ser o no ser, que dijo Hamlet, uno de los que inventaron a Shakespeare.
 —Pues a mí, Víctor, eso de *ser o no ser* me ha parecido siempre una solemne vaciedad.
 —Las frases, cuanto más profundas, son más vacías. No hay profundidad mayor que la de un pozo sin fondo. ¿Qué te parece lo más verdadero de todo?
 —Pues... pues... lo de Descartes: «Pienso, luego soy.»
 —No, sino esto: $A = A$.
 —Pero ¡eso no es nada!
 —Y por lo mismo es lo más verdadero, porque no es nada. Pero esa otra vaciedad de Descartes, ¿la crees tan incontrovertible?
 —¡Y tanto...!
 —Pues bien, ¿o dijo eso Descartes?
 —¡Sí!
 —Y no era verdad. Porque como Descartes no ha sido más que un ente ficticio, una invención de la historia, pues... ¡ni existió... ni pensó!
 —Y ¿quién dijo eso?
 —Eso no lo dijo nadie; eso se dijo ello mismo.
 — Entonces, ¿el que era y pensaba era el pensamiento ese?
 —¡Claro! Y, figúrate, eso equivale a decir que ser es pensar y lo que no piensa no es.³⁴ (UNAMUNO, 2002, p. 72)

³⁴ – E o que é existir? – Vês? Já te vais curando. Já comesças a devorar-te. Essa pergunta comprova isso. Ser ou não ser, que disse Hamlet, um dos quais inventou a Shakespeare. – Pois para mim, Victor, isso de ser ou não ser, sempre me pareceu uma solene vacuidade. – As frases, quanto mais profundas, são mais vazias. Não há profundidade maior que a de um poço sem fundo. O que te parece ser o mais verdadeiro de tudo? – Pois... pois... a idéia de Descartes: “Penso, logo existo.” – Não, o mais verdadeiro é isto: $A = A$. – Mas isso não significa nada! – E por isso é o mais verdadeiro, por que não significa nada. Mas essa outra vaziez de Decartes. Acreditas que ela seja tão incontrovertida? – E muito...! – Pois bem. Disse isso Descartes? – Sim! – E não era verdade. Porque Descartes não foi mais do que um ente fictício, uma invenção da história, portanto... nem existiu ...nem pensou! – E quem disse aquilo? – Ninguém disse aquilo! Aquilo se disse por si mesmo – Então o que existia e pensava era o próprio pensamento? – Claro! E, observa, isso equivale a dizer que ser é pensar e aquele que não pensa não existe. [tradução nossa]

Há nesse trecho, metalinguísticamente construída, a proposta de que o procedimento que se constitui como resultado do processo de diálogo é, por excelência, o surgimento de uma idéia, que se desdobra no advento do próprio existir.

Com isso, Unamuno elabora e ao mesmo tempo dá testemunho da tese que vem erigindo desde o início da narrativa, que é utilizar o método de contraposição de idéias para aproximar os mundos do real e da ficção, do autor e do personagem, do sonho e da vigília.

Parece claro que o objetivo final de uma narrativa com estas características – o propósito de uma *nivola* – não seja o de estabelecer assertivas conclusivas, mas sim o de levantar dúvidas e provocar maiores ou melhores questionamentos, sobretudo quando se trata de questões que na verdade não pretendem por ele mesmo ser respondidas, como é o caso de criar perguntas para o sentido da vida e do universo. Nesse sentido a *nivola* se estabelece como um meta-romance cujo intento é o de criar pontes, afirmativas ou interrogativas, certas ou incertas, entre o real e o imaginário, considerando essas duas esferas como partes integrantes e indissolúveis de uma mesma idéia: o ser humano.

3 MITO E MITOS

3.1 Sobre o Mito

São inúmeras as linhas de pesquisa, os modos de abordagem teóricos e as perspectivas científicas e metodológicas que tratam do mito. Por estar profundamente inserido no contexto das origens do pensamento ocidental, na cultura grega por excelência, o mito, como fenômeno cultural, pode ser encontrado em praticamente todos os modos importantes de investigação do conhecimento humano.

Mais do que isso, a maior importância do mito, sobretudo para o estudo das ciências humanas, é que ele está seguramente presente em todas as formas de cultura. E talvez seja um dos poucos elementos que se compare à linguagem em termos de importância na própria formação do pensamento humano.

De certo ponto de vista, o qual advém da filosofia, e posteriormente da filosofia da linguagem, desde Platão³⁵, o mito e a linguagem são modos de organização do pensamento humano, praticamente indissociáveis.

Metodologicamente, tanto o mito quanto a linguagem podem ser – e foram muitas vezes ao longo da história ocidental das ciências humanas – estudados como fenômenos isolados, por possuírem muitas características e configurações, em modos variados de culturas, que permitem que possam realmente ser vistos como esferas distintas. Porém, é difícil imaginarmos uma linha de pesquisa séria que trate do mito sem observar as implicações dos modos de ocorrência da linguagem utilizada, ou que trate da linguagem sem identificar a produção de sentidos míticos, ainda que não os nomeie dessa forma.

No caso do romance *Niebla* de Miguel de Unamuno, a observação do mito e da linguagem está relacionada com o objetivo de confirmar a tese de que o autor constrói um novo tipo de romance, ou uma linguagem de romance inovadora, através da construção e da desconstrução de imagens míticas, sobretudo das que compõe o indivíduo burguês do início do século XX. Logo no início do romance, no prólogo de escrito pelo personagem Víctor, há um comentário que ilustra esta preocupação unamuniana.

No me extraña a mi, por otra parte, este consorcio de lo erótico con lo metafísico en nuestra sociedad, pues creo saber que nuestros pueblos empezaron siendo, como sus literaturas nos lo muestran, guerreros y religiosos para pasar más tarde a eróticos

³⁵ Ver o diálogo de Fedro (PLATÃO, 2004).

y metafísicos. El culto a la mujer coincidió con el culto a las sutilezas conceptistas.³⁶ (UNAMUNO, 2002, p. 03)

Para isso, foram feitas algumas escolhas ou restrições necessárias quanto à observação das teorias utilizadas. A primeira delas foi escolher autores que tratem no mito a distinção do pensamento mítico-religioso e das ocorrências do mito dentro e fora dos ritos, onde ele normalmente é mais identificável e, por consequência, mais estudado. No caso deste trabalho o interesse está em teóricos que trabalhem o mito, principalmente, nas suas manifestações da vida privada e do cotidiano.

Outra distinção importante foi buscar autores que tratassem em primeiro plano das relações entre as esferas da linguagem e do mito. Ou seja, que não perdessem de vista, na elaboração dos seus discursos – no sentido antropológico – como mito e linguagem estão intrinsecamente ligados desde as origens do pensamento humano e – no sentido estético, mais precisamente literário – como mito e linguagem se relacionam entre forma e conteúdo variando e invertendo suas posições e modos de relação.

Uma última preocupação foi relacionar autores que, além de terem as características já citadas, fossem também, de certa forma, contemporâneos ou pós-contemporâneos à obra de Unamuno. Já que *Niebla*, como umas das obras estéticas mais importantes de seu tempo, trata de mitos, de imaginários e de literaturas de sua época, seria incorrer em grande risco de erros anacrônicos utilizar, como base, autores muito distantes desse período, ou que ao menos não levassem já em conta, em suas obras, o momento transcorrido no início do século XX.

Sendo assim, as teorias observadas e, por consequência, as análises feitas procuram manter certa coerência não só em relação à temática que compõe o objeto principal desta tese, mas também, levando em consideração, as possibilidades de novas leituras que possam surgir do confronto entre autores, estéticos ou teóricos, que mesmo mantendo pontos de contato entre si, sejam bastante distintos.

3.1.1 O Mito na Raiz do Sistema Semiológico

Em fevereiro de 1970, o crítico e autor francês Roland Barthes escreve no prefácio da reedição de sua obra *Mythologies* (BARTHES, 2003) algumas justificativas que o levaram a

³⁶ Não me estranha, por outra parte, este consórcio do erótico com o metafísico em nossa sociedade, pois creio saber que nossos povos começaram sendo, como suas literaturas nos mostram, guerreiros e religiosos para passar a mais tarde a eróticos e metafísicos. O culto à mulher coincidiu com o culto às sutilezas conceptistas. [tradução nossa]

produzir os textos que, entre 1954 e 1957, procuraram investigar sobre quais eram – e por quais processos simbólicos eles agiam – os mitos que até então constituíam a imagem da cultura burguesa na França.

Neste prefácio há pelo menos duas revelações interessantes. A primeira delas diz respeito ao testemunho que Barthes dá em relação aos motivos que o levaram a produzir uma investigação simbólica da linguagem naquele momento.

[...] eu acabara de ler Saussure e ficara com a convicção de que, tratando as “representações relativas” como sistemas de signos, seria possível talvez sair da denúncia piedosa e revelar em detalhe a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal. [...] e a análise semiológica, inaugurada, no que me diz respeito, pelo texto final das *Mitologias*, desenvolveu-se [...]. (BARTHES, 2003, p.5, aspas e itálico do original)

Neste trecho ele revela que a semiologia surge com um espírito de denúncia, ou de perda da inocência, sobre aquilo que mais adiante ele denomina como “abuso ideológico”³⁷. O ponto de partida dessa denúncia era a indignação que lhe causava ao observar que não só o senso comum, ou os que de certa forma representavam mais diretamente o pensamento burguês, mas de um modo geral toda a sociedade – incluindo a imprensa e a arte – aceitavam uma realidade que era “histórica” e contingencial como perfeitamente “natural”.

A sua revolta ou impaciência decorre desse processo de mascaramento que a burguesia, consciente ou inconscientemente, impõe e os modos de manipulação e beneficiamento que ela extrai dessa “dissimulação”.³⁸

É nesse ponto que ele recorre à noção de mito. Para tanto, depois de uma série de artigos sobre elementos aparentemente díspares do cotidiano – uma propaganda, um prato de cozinha, a luta livre, uma obra literária, sabões e detergentes, etc. – dos quais ele faz uma análise estrutural e ao mesmo tempo cultural, ou mítica, Barthes sente a necessidade de definir, ou redefinir, a noção de mito que ele utilizou em seus ensaios. O último capítulo do livro, “O Mito, Hoje”, trata de postular, a partir das idéias saussurianas, um conceito de mito baseado no sistema de significação e profundamente ligado ao fenômeno da linguagem.

É interessante notar que, nas palavras do próprio Barthes, a semiologia, na sua origem, aparece conscientemente como um tipo de estudo cultural. E muito menos ligado aos

³⁷ Os termos deste capítulo colocados entre aspas referem-se a conceitos ou palavras importantes utilizadas no texto de Barthes, que no âmbito do seu pensamento adquirem um significado específico.

³⁸ Sob esse aspecto, a crítica barthesiana se mantém bastante atual, visto que os modos de mascaramento e de manipulação da sociedade, agora chamada “globalizada”, continuam mais vivos do que nunca.

fenômenos artísticos, ou literários, do que aos problemas de ordem pragmática ou social que preocupavam o autor naquele momento. Sendo assim, um dos textos fundamentais da semiologia, ou do início das chamadas análises estruturais francesas, não trata de literatura ou especificamente de linguagem, mas sim, do mito.

A segunda constatação relevante que aparece no prefácio de 1970 é que, principalmente a partir de maio de 1968, esse modelo de crítica ou de análise, feita em 54, não era mais pertinente ou viável, os tempos “agora”, no início da década de 70, exigiam, segundo Barthes, “a necessidade de uma crítica ideológica” (BARTHES, 2003, p.5).

Com tal declaração, e por um viés não afirmativo – pois naquele momento ele acredita na exclusiva eficácia de uma crítica ideologicamente marcada –, Barthes faz o elogio, ou uma espécie de salva-guarda, dos comentários e da teoria desenvolvida entre 1954 e 1956. Apontando esta como ainda livre do contexto de dicotomização política e social que se configuraria mais tarde.

Assim, por uma questão de contexto histórico, o desenvolvimento inicial da teoria semiológica se distingue bastante dos seus desdobramentos, teóricos e práticos, subsequentes, como é o caso, por exemplo, da análise que o próprio Barthes faz, entre os anos de 1968 e 1969 em forma de seminário no Ecole pratique de Hautes Etudes, da novela de Honoré de Balzac, *Sarracine*, cujo título do trabalho final ficou como S/Z (BARTHES, 1992).

Portanto, o fato incidental da análise semiológica ter-se iniciado sobre reflexões teóricas que tratam, sobretudo da problemática do mito no contexto contemporâneo, ou nas palavras de Barthes, do “mito vivo”, somado ao fato histórico deste mesmo texto inaugural pertencer a um contexto menos marcado ideologicamente, fazem deste comentário teórico, especificamente, um instrumento bastante útil e adequado no caso de uma análise que pretenda apontar os aspectos da literatura e do mito em um romance que trata da representação do indivíduo burguês, como é o caso de *Niebla*.

Nesse sentido, é de fundamental importância a questão que inaugura a investigação barthesiana e que a norteará até o final de suas conclusões: o que é o mito em nossos dias?

Essa mesma preocupação, dirigida ao romance de Unamuno pode revelar alguns aspectos latentes e, por consequência dar-lhe uma melhor dimensão a respeito da sua estrutura e, por que não, do seu modo de pretender-se outro tipo de romance, ou seja, uma *nivola*.

Um dos pontos de contato entre Unamuno e Barthes está justamente na questão da fala ou do discurso que é vivo dentro de uma sociedade. Como aparece em um dos diálogos em que Víctor explica para Augusto algumas características de sua *nivola*.

- [...] Hay quien no resiste un discurso de media hora y se está tres horas charlando en un café. Es el encanto de la conversación, de hablar por hablar, del hablar roto e interrumpido.
- También a mí el tono del discurso me carga...
- Sí, es la complacencia del hombre en el habla, y en el habla viva...³⁹ (UNAMUNO, 2002, p. 42)

Interessante é que a primeira resposta que Barthes dará ao problema da existência do mito no contexto contemporâneo é que este não pode ser considerado como um objeto em si, uma imagem, uma idéia ou um conceito. O mito é uma forma de discurso, ou apenas uma forma e, sendo assim, qualquer coisa pode ocupar o espaço do seu conteúdo. Percebe-se, então que a dicotomia entre mítico/não-mítico está associada a um critério de linguagem, a um modo específico de constituição do discurso. Decorre daí a famosa frase de Barthes: “o mito é uma fala” (BARTHES, 2003, p.199).

Mas, certamente, o mito não é uma fala qualquer. Existem condições específicas do discurso que constituem um objeto como mítico. Da mesma forma que alguns objetos ou imagens são mais propensos à apropriação desse tipo de discurso, outros podem ser mais resistentes ao mito. Também há mitos que há mais tempo foram constituídos e que foram sendo modificados e transformados pelos modos de leitura da sociedade que os interpretava, ou, para usar um termo mais datado, da sociedade que os consumia.

É possível compreender, então, que cada tipo de sociedade adota ou constrói para si seus próprios mitos, e que estes podem variar muito ou serem muito próximos entre si, mas que certamente são em número limitado, pois toda forma de escolha exclui, por si só, a exaustão das outras possibilidades.

Essa idéia define um dos conceitos barthesianos mais importantes sobre o mito: a sua dependência contingencial e cultural, de onde a contraposição dos conceitos Natureza/História servirá de base para as formas de leitura do fenômeno mitológico. Pois dentro do discurso “é a História que transforma o real em discurso, é só ela que comanda a vida e a morte do discurso mítico” (BARTHES, 2003, p.200)

A principal contribuição deste pensamento é o distanciamento que se adquire do fenômeno mitológico, a partir de uma leitura estrutural ou discursiva do mito. Esse movimento de afastamento é fundamentação para a observação de outro aspecto do mito, as suas formas de controle e de enrijecimento dos demais discursos da sociedade. Daí, porque o

³⁹ - [...] Há quem no aguente um discurso de meia hora e fica três horas conversando em um café. É o encanto da conversação, do falar por falar, do falar quebrado e interrompido. – Também a mim o tom do discurso me enfada... – Sim, é a complacência do homem na fala, na fala viva. [tradução nossa]

mito pode muitas vezes ser usado como instrumento de manipulação ou de opressão de determinados grupos sobre outros.

Há como consequência dessa dualidade mítica dois modos de leitura do mito. Visto que o mito em si, como forma, não possui sentido ou direção ideológica ele pode ser lido como instrumento que corrobora com o *status quo* e serve de âncora para a ideologia que dele faz esse tipo de uso.

Porém, por causa da sua essência formal, é possível fazer um uso contrário do processo mítico, e dar-lhe, na medida em que o mito é um discurso atuante no contexto social, um sentido subversivo.

É precisamente esse o caso da posição do personagem principal de *Niebla*. A todo o momento, e em vários sentidos Augusto Pérez sofre uma espécie de inversão, ou de subversão, do que normalmente se esperaria de um típico burguês europeu do início do século XX.

Unamuno utilizando-se do discurso mítico, historicamente construído, portanto já dado, faz deste um uso subversivo na medida em que a imagem do homem burguês vai lentamente se desgastando e sendo corrompida. Desde a primeira cena do romance, as atitudes, convicções e reações de Augusto vão se distanciando do discurso social comum que dele se esperaria. Assim, o romance expõe, coerente com a proposta barthesiana, o caráter dualístico do mito.

O exemplo mais agudo desse processo, que se nomina aqui de uso subversivo do mito, e que ocorre em *Niebla*, é a constituição da relação afetiva/social entre Augusto e Eugênia. Desde a atitude de Augusto em seguir Eugênia pelas ruas, atraído pela sua beleza física e auto-convencido – ou burguesamente convencido, pois aqui já aparece o uso da autoridade mítica que lhe confere, como homem, a condição de determinar seu destino conjugal – de que esta seria a mulher da sua vida, que está nas primeiras páginas do livro, até os últimos capítulos, onde ele decide suicidar-se por haver sido rejeitado e traído por ela, Augusto nunca obteve alguma forma de controle ou autoridade sobre ela⁴⁰. Eugênia, ademais de ter todas as condições que lhe fariam submissa – ser órfã, dependente dos tios, e posição financeira muito inferior a Augusto – tem, durante todo o romance domínio sobre ele.

Mi Eugenia, sí, la mía – iba diciéndose – esta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita. [...] El

⁴⁰ Sobre este tema há um interessante artigo publicado no Brasil, “Eugenia, entre o criador e criatura: um enfrentamento presente em *Niebla*, de Miguel de Unamuno.” (ORLANDO, SBARDELOTO & FLECK, 2007).

azar! El azar es el alma de la poesía. ¡Ah, mi azarosa Eugenia! [...] Y la vida es esto, la niebla. La vida es una nebulosa. Ahora surge de ella Eugenia. ¿Y quién es Eugenia? Ah, caigo en la cuenta de que hace tiempo la andaba buscando. Y mientras yo la buscaba ella me ha salido al paso. ¿No es esto acaso encontrar algo? Cuando uno descubre una aparición que buscaba, ¿no es que la aparición, compadecida de su busca, se le viene al encuentro? ¿No salió la América a buscar a Colón? ¿No ha venido Eugenia a buscarme a mí? ¡Eugenia! ¡Eugenia! ¡Eugenia!⁴¹ (UNAMUNO, 2002, p. 09)

Nota-se o fato de que a personalidade superior de Eugênia sobrepõe-se a qualquer artifício de controle que Augusto lhe pretenda impor. O principal deles, em consonância com seu modo burguês de pensar, é a sua condição financeira. Ela, percebendo que possui o bem de maior valia na relação: ela própria, ou sua imagem, que é o objeto de desejo, inverte a situação e passa a manipular Augusto. E ele, mesmo lançando mão de todos os recursos que possui, tais como, sua melhor condição intelectual, sua influência social e mesmo sua sinceridade afetiva, é vencido e, posteriormente, humilhado – dentro de sua concepção burguesa de mundo – pela mulher que, convencionalmente, deveria conquistar.

Unamuno, expondo as duas faces do mito, revela o seu caráter discursivo, contingencial, histórico e dialético. A subversão de uma condição, presumidamente, estável revela o caráter formal e manipulável do mito. Visto que enquanto discurso pressuposto o mito do domínio do homem burguês sobre a mulher se mostrou desgastado. E mais do que isso, a mulher burguesa criou formas de discurso que se mostram mais eficazes, inclusive pelo fato de serem mais bem manipuladas. Assim, é identificável no romance a idéia de que o mito é, acima de tudo, uma linguagem.

Outro exemplo de um processo semelhante, de manipulação do discurso mítico, acontece na relação entre as personagens Rosario e Augusto, entretanto, nesse caso, por um viés diferente.

Rosario, no início da narrativa, não está no papel de mulher/objeto de conquista, ela é a menina que presta serviços domésticos à casa de Augusto. Portanto, dentro do quadro social de uma Espanha ainda retrógada para os padrões europeus de princípio do século XX, ela

⁴¹ Minha Eugênia, sim, a minha – ia dizendo para si – esta que estou forjando sozinho, e não a outra, não a de carne e osso, não a que vi passar pela porta de minha casa, aparição fortuita [...] O azar! O azar é alma da poesia. Ah, minha azarosa Eugênia! [...] E a vida é isto, a névoa. A vida é uma nebulosa. Agora surge dela, Eugênia. E quem é Eugênia? Ah, descubro que faz tempo que a andava buscando. E enquanto eu a buscava ela me há saído ao passo. Por acaso, não é isso encontrar? Quando alguém descobre uma aparição que buscava. Não é que a aparição, compadecida de sua busca, lhe vem ao encontro? Não saiu a América a buscar a Colombo? Não veio Eugênia a me buscar? Eugênia! Eugênia! Eugênia! [tradução nossa]

ocupa, em todos os sentidos, uma posição inferior. A condição de homem, burguês, rico e patrão, de maneira nenhuma, permitiria que Augusto fosse de algum modo pressionado por Rosario.

Todavia, desde o momento em que é relatado o primeiro contato entre eles, dá-se um processo de inversão entre tais posições de domínio. Augusto passa, nos primeiros encontros, a sentir-se incomodado com algo que ele não consegue, de imediato, identificar na personalidade de Rosario. Esse incômodo torna-se a constatação de que, também, Rosario o manipula e tem sobre ele uma espécie de domínio do qual ele não tem forças para se libertar.

«Lo que sobran son mujeres. ¡Y qué encanto la inocencia maliciosa, la malicia inocente de Rosarito, esta nueva edición de la eterna Eva!, ¡qué encanto de chiquilla! Ella, Eugenia, me ha bajado del abstracto al concreto, pero ella me llevó al genérico, y hay tantas mujeres apetitosas, tantas... ¡tantas Eugénias!, ¡tantas Rosarios! No, no, conmigo no juega nadie, y menos una mujer. ¡Yo soy yo! ¡Mi alma será pequeña, pero es mía!»⁴². (UNAMUNO, 1993, p.169).

Esse fragmento expõe um momento em que o narrador revela – Unamuno em *Niebla* utiliza para isso o recurso das aspas – o pensamento do personagem. Aqui é a voz direta de Augusto revelando sua angústia tanto em relação à Eugênia quanto à Rosario. A afirmação de que nenhuma das duas pode subjugar a sua alma, já é uma declaração de rendição. Rosario, nesse momento passa à mesma condição de Eugênia.

A inversão de domínio subverte o quadro social, não só porque se passa no plano emocional ou psicológico, mas porque desestabiliza a autoridade do mito masculino nesse contexto social. O conteúdo que Rosario usa para inverter sua condição em relação a Augusto é a sua feminilidade, porém a forma é o seu discurso.

Pois a diferença entre Rosario e Eugênia é que Eugênia, por ser cortejada, ou apenas admirada, já adquire, numa espécie de condição pré-condicionada – pois a paixão, aparentemente, sem motivo de Augusto já o posiciona, desde o primeiro momento, abaixo de Eugênia – a sua superioridade, a qual só precisa mantê-la. No caso de Rosario é ela que investe em Augusto a sua condição de mulher e, através do seu discurso, feminino, que se dá nos momentos de diálogo entre os dois, ela constrói o seu domínio.

⁴² “O que sobram são as mulheres. E que encanto a inocência maliciosa, a malícia inocente de Rosarito, essa nova edição da eterna Eva! Que encanto de moçinha! Ela, Eugênia, me rebaixou do abstrato ao concreto, mas ela me levou ao genérico, e tantas mulheres apetitosas, tantas... tantas Eugênias! Tantas Rosarios! Não, não, comigo ninguém brinca, muito menos uma mulher. Eu sou eu! Minha alma pode ser pequena, mas é minha!”. [tradução nossa]

É preciso notar que Unamuno constrói, ou apresenta, um discurso feminino que não é composto apenas pela fala. A linguagem sobre a qual a subversão do mito do homem burguês – no caso específico, o pequeno burguês peninsular – se apóia é constituída por imagens, gestos, intenções e palavras. Pois todos esses elementos participam na construção de uma forma específica de discurso que, interpretado por aqueles que se fazem, ou são feitos, dele leitores. Ou nas palavras de Barthes: “A imagem [ou qualquer tipo de símbolo] se transforma em uma escrita, a partir do momento em que é significativa: se, como a escrita, ela exige uma *lexis*” (BARTHES, 2003, p.201).

3.1.2 O Mito Como Sistema

No texto de 1954, Barthes trabalha a definição de mito de forma dualística. Para ele o mito é composto de dois aspectos essenciais: um linguístico, ou discursivo, que estaria ligado às ciências formais, como seria o caso da semiologia ou da linguística⁴³ e outro ideológico, que estaria ligado às ciências históricas, como a sociologia, a antropologia ou a própria história.

Ele parte daí para construir uma teoria semiológica do mito, ou simplesmente, para fazer uma interpretação sistêmica, aos moldes de Saussure, do fenômeno mítico. É interessante perceber que ao mesmo tempo em que a análise é feita, a conceitualização se constrói, pois Barthes trata a linguagem mítica sob o olhar de uma teoria semiológica.

A teoria do signo linguístico, composto por significante e significado, vai servir de base para a construção de um sistema de interpretação do mito. Essa forma de análise se realiza a partir da condição de que ele vai tratar de um tipo específico de mito, ou nos termos da sua teoria: de um tipo específico de linguagem mítica, aquele que é perceptível e, por assim dizer, vivo na sociedade contemporânea.

O recorte da teoria de Barthes então, consciente ou inconscientemente⁴⁴, já está dado por um contexto ocidental, burguês e latino-europeu da primeira metade do século XX. É precisamente nesse macro-cosmos que se insere o universo sócio-cultural da Espanha de Unamuno.

⁴³ No caso, a de Saussure, como se diz mais adiante.

⁴⁴ Em nossa opinião, a opção de Barthes pela análise desse tipo de linguagem, que ele chama de mito vivo, não só é consciente como proposital, pois aqui ele já estava preparando a crítica ideológica, ou parte dela, que afloraria a partir do movimento de 1968, no qual ele é atuante.

A semiologia, de acordo com o postulado de Saussure, define a linguagem – entendendo-se como essencial a língua que é falada, a qual é posteriormente representada nas suas formas escritas, dentre elas a literatura – como o resultado, chamado de signo, de dois termos constituintes, o significante, que é a imagem acústica da palavra, e o significado, que são as possibilidades convencionais de sentido. No ato da linguagem, ou seja, em qualquer momento de comunicação, a dissociação entre significante e significado é pragmaticamente irrealizável. A teoria, portanto, é uma abstração que só tem sentido didático. Mas que serve, por exemplo, para identificar como a linguagem se realiza a partir de um processo dinâmico e cultural, presente em todo ato de comunicação humano.

Sendo assim, todo signo comunicativo – ou linguístico –, como resultado da associação de um conceito e de uma imagem, tem indissociavelmente em si, as características culturais e histórico-sociais do meio em que ele é reproduzido e, ao mesmo tempo, as particularidades, que são o resultado do modo de uso e manipulação desse signo que cada indivíduo realiza no ato da comunicação. Tal preceito estabelece as condições necessárias para que Barthes insira, nesse modo de conceitualização, a idéia de funcionamento do mito.

Fazer aqui a crítica dessa teoria, na medida em que ela é exposta e utilizada como instrumento de comprovação de uma tese, exige que sejam colocados os seus pontos positivos e seus pontos negativos. Por isso, logo de início, faz-se necessário destacar que o principal fator que limita a tese de Barthes em relação ao mito é colocá-lo essencialmente como um fenômeno estrutural.

Feita por ele, a modulação do mito nos termos de um resultado da relação entre significado e significante, consegue expressar contornos e nuances que dão a esse tipo de análise, ou viés teórico, profundidade e enraizamento cultural e histórico. O problema é que, como método, a análise estrutural do mito se mostrou infecunda e limitada aos preceitos lingüísticos que a sucederam, os quais, de fato, trataram praticamente de forma exclusiva dos fenômenos literários ou relacionados somente com os aspectos da língua.

Por outro lado, a grande vantagem da teoria de Barthes, é definir o mito como uma metalinguagem. Relacionando o fenômeno mítico ao fenômeno linguístico, ele aproxima o modo de funcionamento do mito à capacidade humana de construção de uma linguagem metafórica. Assim, por meio de uma idéia simples, ele liberta o mito do seu próprio mito, ou seja, esvazia o conceito de mito transformando-o numa forma, num modo de linguagem.

Esse tipo de abordagem ainda tem o aspecto positivo de, por assim dizer, abrir o leque da análise mítica, de forma que ela não circule apenas entre especulações sociais e

comparações históricas. Pois, a identificação estrutural do mito com a linguagem dá instrumentos mais seguros para a análise do mito-vivo, ou seja, nas suas manifestações contemporâneas.

Barthes relaciona teoricamente a linguagem com o mito em termos saussurianos. Nesse modo de conceitualização, a língua, denotativa ou conotativa, é um fenômeno simbólico dualístico, o signo – que pode ser a palavra ou a própria língua em si – é o resultado da associação de dois termos, o significante e o significado. Para Barthes o mito é um sistema dualístico sobreposto a esse sistema da linguagem. Um sistema segundo, ou seja, uma segunda linguagem que se aproveita do signo produzido na língua e o transforma em significante. Daí o processo se reinicia em uma nova instância, o mito, a partir da apropriação do signo linguístico, vai criar o seu próprio signo.

Outro problema da conceitualização mítica barthesiana é que a palavra “mito” ganha dois usos distintos. Um primeiro sentido do mito é este que o identifica como um sistema de linguagem, uma forma estrutural que relaciona dois termos. O outro é o resultado desse processo, que também é chamado de mito. É como se a linguagem, como processo, e a palavra, como resultado desse processo, fossem designados pelo mesmo termo.

Para tentar contornar esse problema de nomenclatura teórica, Barthes vai batizar os termos do sistema mítico-linguístico com outros nomes. No sistema estrutural do mito o signo linguístico, que vai ser transformado em significante, recebe a designação de “forma”; o segundo termo do sistema, que corresponderia ao significado no sistema linguístico, aqui será denominado de “conceito”; e, por fim, o resultado da associação desses dois termos é chamado de “significação”, ou seja, o próprio mito em si.

Assim, Barthes, nos textos que inauguram a teoria semiológica, vai criar para o mito uma terminologia estrutural, mas, mais do que isso, vai estabelecer entre o mito e a linguagem um vínculo conceitual. Pois no sistema formal do mito (no sentido de termo ou de resultado), que ele recria a partir do sistema linguístico de Saussure, a língua faz o papel de um dos termos que compõem o mito (no sentido de processo).

Daí que a língua passa a ter uma função significante e, por consequência, o mito, como segundo sistema, sobreposto ao sistema da língua, passa a ser uma metalinguagem.

É precisamente esse desdobramento da palavra – de um conceito ou de uma imagem – que tem a capacidade de se realizar como uma espécie de “signo mítico” que habilita a leitura do mito como instrumento de controle social ou como forma de subversão desse mesmo tipo de controle.

Portanto, o personagem Augusto, dentro desse sistema de leitura, pode ser analisado como uma forma de representação do mito do pequeno burguês, na medida em que as suas ações – na verdade, principalmente, o seu discurso – se enquadra, ou representa um determinado “signo mítico” que já foi convencionado pelo discurso social ou histórico.

Uma das possibilidades, então, para o uso da análise literária, seria identificar quais são as formas discursivas que fazem uso desse mito e, ao mesmo tempo, o representam dando-lhe voz dentro do cenário social em que ele se manifesta.

Nesse sentido, o discurso que se constrói ao redor do personagem, que inclui o próprio discurso que é por ele construído, é interpretado dentro do sistema estrutural do mito, como uma “forma”, ou seja, como um termo significante. Do qual o significado seria a fala do próprio mito.

No entanto, é preciso desfazer a possível confusão entre o significante linguístico e o significante mítico, pois ambos são de naturezas opostas.

O significante linguístico é conceitualmente vazio, a exemplo da imagem acústica de uma palavra, ele não carrega em si nenhum tipo de significado. Sob o aspecto da visão saussuriana esse é o caráter que define a arbitrariedade do signo linguístico, pois não há no significante nenhuma possibilidade de sentido que o preencha previamente.

Já a forma do signo mítico vem, opostamente à forma da palavra, carregada de um sentido pleno, que é o próprio sentido da linguagem. Portanto, para que se constitua como tal, o mito, entendido como um processo de linguagem, primeiro opera uma forma de esvaziamento de sentido. Para se transformar em linguagem mítica a palavra se esvazia do seu conteúdo linguístico, ou seja, deixa de ser signo para agir como significante de um segundo sistema, o qual lhe preencherá com o seu próprio significado.

É possível, portanto, identificar nessa teoria estrutural do mito uma forma de afastamento necessário do fenômeno mítico em relação à linguagem que o produz, ou segundo os termos da teoria, da qual ele faz uso. O processo de construção do mito exige uma espécie de regressão estrutural, onde a palavra que já era signo, pleno de sentido – da linguagem – volta a ser forma, para poder ser preenchida com uma nova espécie de conteúdo, agora não mais com o sentido da linguagem, mas com o sentido do mito.

Aquilo que interessa nesse tipo de postulado é que o mito, de certa forma, nunca abandona o signo linguístico, ou seja, não se afasta do uso da palavra e depende, de forma latente, da força de sentido da linguagem para se estabelecer como mito atuante em qualquer tipo de contexto social.

Uma das conseqüências desse modo de pensar o fenômeno mítico é que ele demonstra racionalmente como a maneira com que se operam determinadas formas de discurso dentro de uma sociedade influenciam diretamente na construção, no fortalecimento, na desvalorização ou no desaparecimento de determinados mitos.

Pois a forma do significante mítico não elimina por completo o significado da linguagem. Mas pelo contrário, a força do mito depende desse jogo de aproximação e afastamento do signo linguístico. Da mesma maneira que não há linguagem sem significante, não há mito sem língua – que pode ser escrita, falada ou representada imagetivamente –, ou seja, a linguagem se constitui na materialidade do mito.

Por isso, a partir de Barthes, conclui-se que todo discurso é potencialmente mítico, ou “mitualizável”⁴⁵. Sendo assim, é possível inferir que existam discursos mais favoráveis a se tornarem mitos e, por outro lado, outros mais resistentes. Ou ainda, que certos modos da linguagem já estejam, de certa forma, habituados com o processo que os associa a uma segunda estância de linguagem, que o caso do mito atuante na sociedade.

Pode-se pensar que esse seja o caso da literatura, ou de certo tipo de literatura, que fazendo uso de específicos modos de construção da linguagem, se aproxime do processo de criação do mito.

Obviamente, nem todo texto literário está aberto ao que se poderia denominar de “fecundação” do mito. Ainda mais se pensarmos que este processo é, essencialmente, um modo de apropriação, ou de, por que não dizer, manipulação das possibilidades de sentido do texto.

Outra conclusão que pode ser extraída da teoria semiológica do mito é que sendo este uma forma e não um tipo de conteúdo, o fenômeno da elaboração mítica está mais próximo aos modos de recepção do objeto linguístico do que propriamente do processo de sua construção. Limitando-se aqui ao caso dos textos literários, seria possível identificarmos obras que se transformaram em bandeiras ideológicas sem absolutamente nenhuma pretensão de o serem, e da mesma forma, obras que foram escritas com o intuito exclusivo de tornarem-se ideologicamente significativas e não o foram.

É preciso esclarecer que o mito não se confunde com nenhum tipo de direcionamento ou de controle ideológico, ainda que certas ideologias tentem dele se apropriar, enquanto forma de linguagem o mito não se relaciona ideologicamente. Por isso o exemplo descrito

⁴⁵ A presença do neologismo se justifica pela necessidade de designar a qualidade que a palavra tem de se tornar mito.

serve apenas para mostrar que como muitos outros aspectos do texto literário, o mito está mais próximo do leitor.

Fazendo uso da palavra como significante, o mito constrói uma relação direta com qualquer modo de linguagem que também faça uso da palavra, seja ele qual for. Portanto, estabelecida como primeiro termo da construção do signo mítico, a palavra, nesse caso como forma vazia, carece de preenchimento, o qual Barthes vai chamar de “conceito”⁴⁶.

O conceito do mito é essencialmente histórico e contingencial. A matéria que preenche o significado mítico não é de nenhum modo abstrata, ela depende da cultura. Nesse sentido, a “vida” do mito é alimentada pela história, pelo contexto social, ou seja, por tudo aquilo que é forjado culturalmente. Por essa sua característica, o mito nunca pode ser lido “naturalmente”, é preciso sempre desconfiar do mito, visto que em sua essência agem forças não naturais, ou somente aquilo que é cultural.

Decorre daí, certa fragilidade do mito, pois devido ao seu caráter interpretativo, o mito sempre estará à mercê de sofrer um processo de desautorização. Por isso, o mito é constantemente defendido, pois a sua posição está, por definição, sempre ameaçada.

Diferentemente do significado linguístico, que faz uso exclusivo da imagem acústica da palavra, o conceito mítico pode recobrir uma imensa variedade de significantes. De imagens, objetos, sons, gestos, palavras às formas complexas de linguagem, praticamente tudo é suscetível de ser recoberto pela significação do mito. Essa mutabilidade e capacidade de adquirir diversas formas é o seu principal recurso contra a sua fragilidade conceitual. Frequentemente, quando atacado ou enfraquecido, o mito muda de forma, ou simplesmente – como uma espécie de parasita – ele se aloja em outro significante. Por outro lado, para se estruturar ou se fortalecer, determinado mito pode testar diversos significantes, até que encontre a forma mais profícua no meio social em que atua.

É precisamente o que acontece com a situação das personagens Eugênia e Rosario, em *Niebla*, em relação ao mito da posição da mulher na Espanha do início do século XX. Note-se, portanto, que o conceito do mito já está dado pela sua própria localização espaço-tempo-cultural. Unamuno faz, no seu romance, uso da tensão que há entre a imagem que a maioria da sociedade faz da mulher, ou seja, o mito estabelecido, e as formas de combate que a emancipação da mulher – o mito a ser estabelecido – consegue utilizar nesse cenário cultural.

⁴⁶ BARTHES, 2003, p. 209 a 212. Neste trecho ele vai desenvolver o caráter do segundo termo do signo mítico, o qual também é nominado de “significação”.

Como se pode observar na fala de Augusto ao confessar-se com Rosario, referindo-se a Eugênia:

Esa mujer que tú dices que es mala, sin conocerla, me ha vuelto ciego al darme la vista. Yo no vivía, y ahora vivo; pero ahora que vivo es cuando siento lo que es morir. Tengo que defenderme de esa mujer, tengo que defenderme de su mirada.⁴⁷
(UNAMUNO, 2002, p.30).

Sendo o conceito do mito intrinsecamente histórico, ou seja, a força do seu significado depende das reiteraões discursivas que ele produz, naturalmente levaria vantagem o mito já estabelecido, ou o mito que mais vezes foi, historicamente, repetido. Nesse caso: o poder do discurso do homem sobre a voz da mulher. Mas Unamuno ressalta justamente a característica mutável do mito que está vivo na sociedade. A relação entre Eugênia e Augusto e, paralelamente, entre Rosario e Augusto denuncia, dentre outros aspectos, que a força do mito atuante está em sua possibilidade de adquirir várias formas, ou seja, nos termos da teoria semiológica, está na capacidade do mito em manter o mesmo conceito em diferentes significantes.

Assim, a teoria da variação formal barthesiana explica o enfraquecimento da voz masculina no romance, representada por Augusto, que apesar de ter a seu lado a força histórica de seu discurso, se vê sobrepujado por uma fala que é mais dinâmica, mais realista e, sobretudo, se multiplica em varias vozes, no caso, ao menos em duas: Eugênia e Rosario.

A forma do mito, o seu termo significante, é de caráter quantitativo, portanto, pode-se afirmar que a variação da forma enriquece o mito e, conseqüentemente, quanto mais enrijecido ou menos mobilidade tiver, mais fadado à destituição e ao esquecimento ele estará.

Do mesmo modo, o conceito mítico é de caráter qualitativo, ou seja, a sua forma é mutável e pode cobrir uma imensa variedade de significantes. É a variação da sua forma que enriquece, de igual modo, o conceito. Tal como o signo linguístico, o seu termo de significado é que lhe caracteriza: o mito é na verdade, o seu próprio conceito, entendido aqui como parte indissociável de um processo significativo.

Outro aspecto interessante do conceito mítico é que ele pode ser definido por apenas uma palavra, pois esta, como signo linguístico privilegiado, também se relaciona em termos de significação. No exemplo que se encontra em *Niebla*, o conceito do mito em questão pode ser definido pela palavra “feminilidade”, a qual, além do seu uso comum, abarca todo o

⁴⁷ Essa mulher que tu dizes que é má, sem conhecer-la, me deixou cego ao dar-me a vista. Eu não vivia, e agora vivo; mas agora que vivo, é quando sinto o que é morrer. Tenho que defender-me dessa mulher, tenho que defender-me do seu olhar. [tradução nossa]

sentido que isola a condição do feminino em relação ao que lhe possa ser complementar ou contraditório.

O meio comum em que o mito atua é a sociedade, porém esta pode manifestar-se de muitas formas ou ser refletida e estar relacionada com outros meios possíveis onde, muitas vezes, o mito também vai aparecer de modo dinâmico.

É o caso preciso da literatura, que se apresenta ao mito, comumente nascido na sociedade, como um habitat extremamente favorável às condições de crescimento, desenvolvimento e fortalecimento dos signos míticos.

Em *Niebla*, há vários exemplos de significação mítica que constroem seu próprio modo de percurso significativo dentro do romance, os quais, inclusive por estarem sobrepostos, ou fundados, em um sistema linguístico primeiro, o discurso literário, podem ser perfeitamente analisados enquanto fenômenos semiológicos⁴⁸.

3.1.3 A Feminilidade Como Signo Mítico em *Niebla*

A relação triangular entre Eugênia, Augusto e Rosario pode ser lida no romance como uma unidade discursiva completa. Embora opere, no mínimo, dois percursos distintos, essa unidade faz a função do primeiro termo de um signo mítico cujo conceito será nominado por “feminilidade”.

Lembremos que forma e conceito são, na teoria semiológica do mito, respectivamente correspondentes ao significante e ao significado na teoria do signo linguístico. Porém, no caso do mito, conceito e significação – que é o terceiro termo, resultante dos dois primeiros e equivalente ao signo linguístico – são homonimamente denominados. Por feminilidade trata-se aqui tanto do conceito que preenche significativamente o mito, quanto do próprio mito que é resultado dessa relação.

No primeiro percurso dessa unidade que serve de significante para o conceito da feminilidade expresso no romance, encontra-se o desenvolvimento da relação entre Eugênia e Augusto.

Do ponto de vista do personagem principal da narrativa, Eugênia é sempre vista como um meio. Desde a cena inicial do romance em que Augusto resolve sair de casa e Eugênia

⁴⁸ Dentre as varias possibilidades de mitos que podem ser encontradas no romance, optamos por utilizar como exemplificação dos preceitos teóricos o mito da feminilidade.

cruza seu caminho, é tomada por ele a decisão, a princípio sem nenhuma motivação direta em relação a ela, de torná-la a mulher da sua vida.

A arbitrariedade da decisão de Augusto já é o primeiro índice de um discurso que modaliza Eugênia como objeto manipulável. O conceito histórico-social que preenche, nesse caso, o significante discursivo pode ser denominado, na falta de uma palavra menos isenta, de “machismo”. Unamuno coloca então, *a priori*, a condição da visão que o homem burguês tem de si mesmo em relação à mulher. É, precisamente, nesse pano de fundo que serão construídos os dois percursos discursivos que servirão como significantes do mito da feminilidade.

Logo no início, quando descobre o nome de Eugênia, seu sobrenome principal – o primeiro *apellido* em espanhol vem da família do pai – Augusto fica intrigado por ser um nome masculino, Domingo Del Arco. Este já é um índice – não só o nome, mas a exagerada inquietação de Augusto – de que Eugênia é uma figura que transita entre o discurso do feminino e do masculino.

¡Veamos! Eugenia Domingo, sí, Domingo, del Arco. ¿Domingo? No me acostumbro a eso de que se llame Domingo... No; he de hacerle cambiar el apellido y que se llame Dominga. Pero, y nuestros hijos varones, ¿habrán de llevar por segundo apellido el de Dominga? Y como han de suprimir el mío, este impertinente Pérez, dejándolo en una P, ¿se ha de llamar nuestro primogénito Augusto P. Dominga? Pero...⁴⁹ (UNAMUNO, 2002, p. 08).

A partir daí, as ações de Eugênia, que podem ser descritas na ordem em que aparecem na narrativa como: 1º negação, 2º rebaixamento, 3º dissimulação, 4º manipulação e 5º traição; são todas elas direcionadas para o sentido de destituir Augusto da sua pré-condição de superioridade.

As duas primeiras ações de Eugênia, a negação imediata das intenções sentimentais de Augusto – esta coerentemente justificada já pela existência de um namorado, que mais tarde terá papel importante no decurso da história – e o rebaixamento de Augusto que logo nas primeiras conversações entre ambos – mesmo naquelas mediadas pela tia de Eugênia – faz com que ela sempre tenha uma posição de domínio sobre ele, determinam as condições do

⁴⁹ Veamos! Eugênia Domingo, sim, Domingo Del Arco. Domingo? Não me acostumo a isso de que se chame Domingo... Não; hei de fazer-la trocar de sobrenome, e que se chame Dominga. Mas, e nossos filhos varões, haverão de levar por primeiro sobrenome o de Dominga? E como hão de suprimir o meu, este impertinente Pérez, deixando em um P.? Nosso primogênito há de chamar-se Augusto Dominga P.? Mas... [tradução nossa]

enfraquecimento de um mito que será representativa na morte final do personagem, cuja principal motivação será a traição de Eugênia.

Portanto, mais do que um mero pretexto para o aprofundamento de uma discussão filosófico existencialista – como muitas vezes *Niebla* é interpretado – o enredo que se passa no romance é o palco para o embate entre dois mitos fundamentais do início do século XX: a condição de enfraquecimento do “machismo” do pequeno burguês e as armas de resistência e formas de conquista da “feminilidade” deste mesmo período.

Contra essa interpretação das ações do mito identificáveis na diegese unamuniana, pode-se argumentar que todo o contexto de superioridade da personagem feminina se dá pelo simples fato de haver um componente passional na relação entre eles. E que esse percurso de um *pathos* não correspondido justifica, por si só, a condição de elevação da personagem feminina e suas ações de domínio sobre Augusto. Nesse caso, ele não seria necessariamente a representação de toda uma fatia da burguesia de seu tempo, mas apenas um homem imaturo e apaixonado.

Talvez fosse possível sustentar esse tipo de contraposição se a relação entre Eugênia e Augusto fosse a única exemplificação entre as condições do homem e da mulher bem representadas no romance, e ainda assim, mesmo tomada isoladamente, fossem considerados estritamente os aspectos estruturais do texto.

Mesmo uma boa análise formal não poderia deixar de considerar um terceiro elemento na constituição do percurso do *pathos* de Augusto, que é a sua relação com a jovem que presta serviços esporádicos em sua residência.

A relação de Augusto com Rosario constitui uma espécie de paralelo sentimental que ora assume contornos de uma relação complementar, na qual Augusto encontra possibilidades de afeto e de liberdade de expressão que são vetadas por Eugênia, ora contornos de contrariedade, quando Augusto admite, em alguns momentos, a possibilidade de trocar Eugênia por Rosario.

Nos dois sentidos, tanto de complementaridade quanto de contrariedade, a condição de egocentricidade de Augusto assume, da mesma forma que em relação à Eugênia, um caráter manipulador da figura feminina. Não é uma conclusão de um processo interpretativo, mas uma simples descrição de uma ação narrativa o fato de que Augusto não consegue se relacionar com o sexo oposto a não ser sob as formas de tentativas de controle e de manipulação que transformam a mulher, enquanto indivíduo, em instrumento de realização ou complemento da vida do homem.

Em uma das passagens do romance, Augusto buscando conselho com sua criada, recorda-se das palavras da mãe, já morta, que indicam uma posição ambígua da mulher na sociedade – ou da mulher que para Augusto seria a ideal no modelo de sua mãe – que é ao mesmo tempo, dentro de casa, submissa e dominante. E que pode ser lido como índice de uma função dialética do discurso mítico da feminilidade.

Así que yo me vaya de este mundo y te quedes solo en él tú cástate, cástate cuanto antes. Trae a esta casa dueña y señora. Y no es que yo no tenga confianza en nuestros antiguos y fieles servidores, no. Pero trae ama a la casa. Y que sea ama de casa, hijo mío, que sea ama. Hazla dueña de tu corazón, de tu bolsa, de tu despensa, de tu cocina y de tus resoluciones. Busca una mujer de gobierno, que sepa querer... y gobernarte.⁵⁰
(UNAMUNO, 2002, p. 13).

Tal modo de agir, expresso em atitudes do personagem, são precisamente os índices históricos e sócio-culturais que compõem o elemento do significado mítico que preenchem, no romance de Unamuno, o discurso significante e constituem a presença do mito, chamado aqui de “machismo”, do pequeno burguês daquele período.

O sentido do mito-vivo, que é o resultado equivalente ao signo linguístico possui relações específicas com o termos que o compõem. Relações que são bastante distintas do fenômeno linguístico devido a sua natureza de ser um sistema secundário, ou seja, um sistema que se apóia em outro sistema já carregado de sentido.

Barthes explica a relação do mito com o seu significante através de um processo que ele define como “deformação”⁵¹ do primeiro sistema.

Para ele o “conceito”, que é histórico, cultural e social, deforma o “significante”, que é linguístico, para fazer-lhe uso próprio, ou seja, para lhe transformar em “sentido” mítico.⁵² No entanto, o que o conceito deforma é o caráter significativo da linguagem, sua forma cheia de sentido, o que interessa para o mito é a linguagem enquanto potencialidade conotativa.

O aspecto denotativo da linguagem, o qual Barthes chama na maioria das vezes de linguagem-objeto, não é excluído da produção do sentido mítico, pelo contrário, ele é a base,

⁵⁰ Assim que eu me for deste mundo e tu fiques sozinho nele, casa-te, casa-te o quanto antes. Traga a esta casa dona e senhora. E não é que eu não tenha confiança em nossos antigos e fiéis servidores, não. Mas, traga ama a casa. E que seja ama de casa, meu filho, seja ama. Faça-a dona de teu coração, de teu bolso, de tua despensa, de tua cozinha e de tuas resoluções. Busca uma mulher de governo, que saiba amar e te governar. [tradução nossa].

⁵¹ Na verdade Barthes está tratando aqui, em termos semiológicos, da relação entre mito e linguagem. (BARTHES, 2003, p. 213 a 215)

⁵² Neste parágrafo estão marcados entre aspas os termos que definem a teoria semiológica do mito, como eles são referidos no texto de Barthes, segundo a tradução brasileira de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. (BARTHES, ibi idem)

ou o parâmetro de medida que o mito tem para criar uma espécie de “movimentação” significativa. Ora o conceito do mito se afasta do sentido denotativo da linguagem, ora dele se aproxima. Pois o mito-vivo “é uma máquina de movimento incessante” (BARTHES, 2003, p. 214).

Porém, as forças que agem no processo de movimento do sentido mítico, não são muitas vezes de caráter natural. O mito é, na maior parte do tempo, agido por interesses ou por instâncias que desejam a todo instante o manipular e fazer uso da sua força.

Talvez, por isso, seja melhor não definir tão amplamente a relação do mito com a linguagem como uma deformação. O conceito, por definição, carregado de sentido, interage com a forma, que nesse caso específico também vem carregada de sentido, e leva a linguagem a outro nível. O mito é gerado na linguagem pela história/cultura. O processo não é exatamente deformador, mas muito mais relacional. Se preferir-se, ao estilo barthesiano, substituir o termo por uma metáfora, talvez a melhor proposição fosse: A história, não deforma, mas fecunda a linguagem para gerar o mito.

Sob tal ponto de vista, corrobora-se melhor a idéia de que o mito é também uma linguagem. Porém, uma linguagem que carrega dentro de si a ambigüidade de ser formada por um significante, composto pelo signo lingüístico, e por um significado, composto por um conceito: a história/cultura.

O mito-vivo é, portanto, falador. Ele se dirige a um interlocutor, ele aguarda uma resposta e, muitas vezes o interpela. Sua voz pode ser suave, sub-reptícia ou dialética, e, dentro do bojo de uma sociedade burguesa, adquirir muitas outras características e maneiras de se fazer ouvir.

No contexto de uma burguesia que vive o enfrentamento acirrado de todo tipo de esferas sociais, a voz do mito é ativa, muitas vezes agressiva e opressora. E, além do mais, a parte conceitual do mito que lhe fornece seu caráter não-arbitrário, faz com que ele, em certo sentido, seja sempre uma forma de manipulação.

Esse tipo de posicionamento teórico ajuda a esclarecer quais são as forças que atuam na formação e na manutenção do mito. É possível identificar, portanto, ao menos três vetores que impulsionam a fala do mito-vivo. Dois deles estão ligados à sua natureza, que são: a linguagem, ou as formas de linguagem às quais o mito melhor se adéqua, e a história/cultura que alimenta o mito de significados. O outro elemento que impulsiona o mito é o seu habitat. Ainda que estritamente relacionado com o termo de conceito que constitui estruturalmente o mito, o habitat se distingue deste na medida em que a sua variabilidade é muito maior. Ou

seja, o mesmo mito, formado pelos mesmos significantes de linguagem e pelos mesmos conceitos culturais, pode atuar, e permanecer ativo, em contextos distintos, sem que a sua essência, formal ou conceitual, se modifique.

É claro que o habitat influencia nos termos estruturais do mito, sobretudo, quanto este é atuante, ou falante, em determinado contexto social. Um processo de revolução social ou um mero incidente político podem agir de forma avassaladora na composição do cenário dos mitos que atuam naquele contexto.

Não é preciso dizer que o mito tem um caráter dinâmico. E ainda que haja mitos mais antigos ou mais enraizados em determinados contextos sociais, por sua configuração estrutural um mito nunca é eterno.

Um mesmo habitat social possui diversos mitos atuantes que podem estar colaborando entre si ou estar em situação de extremo conflito. Cabe ao analista identificar quais são os mitos que compõem determinado cenário e qual é a dinâmica de atuação deles em determinado momento.

A literatura oferece um quadro vivo desse cenário mítico. É possível à análise literária discernir, sem recorrer a instrumentos que não lhe sejam próprios, quais são os mitos atuantes, quais as relações estabelecidas entre eles e quais as características do cenário em que eles atuam. Outra vantagem é que essa análise trabalha com um objeto estético, e não com a sociedade em si, o que faz com que o analista – que tem clareza de sua posição – tenha, dependendo da obra, um quadro mais rico e mais dinâmico, mas que não deixa de refletir, dialeticamente, a realidade social da qual ele trata.

No entanto, nenhuma obra é exaustiva quanto à apresentação dos mitos que são atuantes no contexto social ao qual ela se refere. O autor tem sempre que fazer escolhas, não só de caráter quantitativo, mas também, qualitativo. O que significa dizer que a obra, sobretudo literária, nunca é ideologicamente neutra. Pois, para representar a dinâmica do cenário mítico, o autor é, não só forçado a fazer um recorte deste, escolhendo com quais mitos ele vai trabalhar, como também, inevitavelmente, precisa posicionar-se em relação a esse quadro, que é fruto do seu próprio recorte.

Por mais dialética ou polifônica que seja a obra, é impossível se manter, mesmo para o contexto de uma obra ficcional, um perfeito equilíbrio entre as vozes dos mitos que atuam aí. Ainda que seja um cenário artificial, a ficção literária é também movida pelo embate mítico que existe fora e dentro dela.

Na verdade, é impossível para a literatura escapar ao mito. Ainda que se tente uma experiência literária que se isente do mito ou que se queira ideologicamente vazia em relação ao cenário mítico, outras formas do mito estariam participando do jogo. Como é o caso do próprio mito da literariedade. Pois, sendo uma forma de linguagem que se utiliza do signo linguístico, como se fosse uma espécie de parasita, o mito se instala onde quer que a linguagem apareça.

O discurso de Rosario, por exemplo, é, no início da narrativa, praticamente vazio de palavras. Sua condição, em todos os sentidos, inferior a de Augusto faz com que ela não tenha nenhuma voz diante de um homem, mais velho, mais rico e que é seu patrão. Com o amadurecimento da relação entre os dois, esta deixa de ser simbólica, relação patrão/empregada, e passa ser pessoal, Augusto/Rosario. É no nível da pessoalidade que o discurso de Rosario ganha força e por consequência o de Augusto se enfraquece. Aos poucos ele vai perdendo todas as formas de controle sobre ela e, na medida em que a formalidade se desfaz e a informalidade se estabelece, a voz de Rosario ganha vida, torna-se robusta, por fim, chega a estar no mesmo nível da de Augusto.

É com a possibilidade de expressão que o mito revela seus contornos. A partir da conquista de um espaço para a sua voz, Rosario deixa de ser a moçinha das roupas e passa a ter a sua própria história, é nesse instante que ela percebe que pode fazer uso da sua condição de mulher para melhor poder negociar suas intenções com Augusto.

O mito não é moeda de troca, mas é no seu âmbito que se estabelece a dinâmica das forças sociais que entram em conflito.

Já na outra ponta das relações de Augusto, no caso de Eugênia, ele é quem precisa conquistar espaço para a sua voz. E, ela, durante um grande período de tempo resiste em ouvi-lo, depois, resiste em aceitá-lo e, durante toda a narrativa, não lhe faz nenhuma declaração de amor ou de paixão. Eugênia sabe que nesse jogo de espera, ou seja, no processo de “atrasamento” da voz de Augusto, reside o fortalecimento da sua posição como objeto de desejo. Portanto, o mesmo mito que modaliza a mulher em condição inferior – pois para ser a imagem que completa o desejo de Augusto é tirada de Eugênia precisamente a sua pessoalidade, a sua história –, também lhe dá a possibilidade de resistir, e de inverter a condição que lhe seria pressuposta.

Na primeira cena em que Augusto e Eugênia se conhecem formalmente e dialogam na presença dos tios de Eugênia – que são seus tutores – já há uma pequena discussão e as condições do relacionamento entre eles já se estabelecem claramente.

– Pues bien, caballero, la contestación a esa carta se la daré cuando mejor me plazca y sin que nadie me cohíba a ello. Y ahora vale más que me retire.

– ¡Bien, muy bien! –exclamó don Fermín–. ¡Esto es entereza y libertad! ¡Esta es la mujer del porvenir! ¡Mujeres así hay que ganarlas a puño, amigo Pérez, a puño![...]

– Perdone, señor don Augusto – repétiale la tía–, perdone; esta chiquilla es un pequeño erizo; ¡quién lo había de pensar!

– Pero ¡si estoy encantado, señora, encantado! ¡Si esta recia independencia de carácter, a mí, que no le tengo, es lo que más me entusiasma!; ¡si es esta, esta, esta y no otra la mujer que yo necesito!

– ¡Sí, señor Pérez, sí –declamó el anarquista–; esta es la mujer del porvenir!

– ¿Y yo? – arguyó doña Ermelinda.

– ¡Tú, la del pasado!⁵³ (UNAMUNO, 2002, p. 22)

Desse modo, o discurso de Augusto que se pretende manipulador, pelo seu posicionamento de homem, de burguês, etc, é de pronto enfraquecido e passa a ser ele o discurso manipulado.

No entanto, o que confere a Eugênia a capacidade de resistir ao domínio de Augusto não é somente o reflexo de uma mudança no contexto mítico dessa sociedade, mas, muito mais importante do que isso, é a capacidade individual que ela tem de afastar-se da situação que lhe envolve e não se deixar levar pela forma pré-estabelecida por sua condição. Assim, Eugênia, como personagem, age no mito que a recobre, através do seu discurso e dos recursos de negação do discurso de Augusto.

⁵³ Pois bem cavalheiro, a resposta a esta carta lhe darei quando melhor me convenha e sem que ninguém me coíba a fazê-lo. E agora é melhor que eu me retire. – Bem, muito bem! – exclamou dom Firmín [tio de Eugênia] – Isto é inteireza e liberdade! Esta é a mulher do porvir! Mulheres assim há que ganhar-las no braço, amigo Pérez, no braço! [...] Perdoe senhor Augusto – repétia-le a tia – perdoe; esta menina é um pequeno ouriço; quem poderia imaginar... – Mas, estou encantado senhora, encantado! Se esta independência de caráter, para mim, que não a tenho, é o que mais me entusiasma! Sim é esta, esta, esta e não outra a mulher que eu necessito – Sim, senhor Pérez, sim – declamou o anarquista – esta é a mulher do porvir! – E eu? – perguntou Dona Ermelinda – Tu, a do passado! [tradução nossa]

3.1.4 O Mito Desmascarado

Em relação ao habitat social, o mito na literatura age de forma diferente. Segundo as regras de um contexto que atua como uma espécie de recorte, ou de micro-cosmos, o mito na literatura está muito mais próximo de uma leitura crítica de si mesmo, o leitor acolhe o mito como uma história que é, ao mesmo tempo, verdadeira e irreal, enquanto que no contexto do dia-a-dia da sociedade o mito é acolhido passivamente.

O que existe na verdade são formas diferentes de leitura do mito. Há um modo analítico de ler o mito que coloca o leitor que age dessa forma, imediatamente como crítico da imagem do mito que lhe é apresentada. Isso ocorre quando se focaliza o significante mítico, ou seja, a parte do signo do mito que está relacionada com a linguagem que lhe serve de base, não como um significante vazio, mas já como uma linguagem carregada de significado. Nesse caso, o leitor do mito consegue se distanciar da relação entre significante linguístico e significado histórico, operando, assim, uma forma de desmistificação da significação do mito. É o caso do mitólogo, do analista social, e, por que não, do leitor de literatura⁵⁴.

A literatura operaria no mito, então, como um tipo de mecanismo de desmascaramento ou de perda da inocência, na medida em que revela as condições de produção, de embate e de desautorização do mito.

Outro modo de se ler o mito, que ocorre muito mais na sociedade, no cotidiano, é acolher o significado mítico como uma forma plena, e identificá-lo imediatamente com o signo mítico sem se distanciar da relação que há entre o significado e o seu significante. Ou seja, é aceitar o mito como algo natural e não observar nele o seu caráter histórico. Na verdade, a força vital do mito que está atuante em determinado contexto social é justamente essa capacidade de manifestar-se sem parecer interessado. Aos olhos do leitor da sociedade que consome determinado mito, não há nele nenhuma segunda intenção ou desejo de manipulação, o mito simplesmente está dado, como a própria realidade, sem nenhum engendramento, sem nenhuma história. Ou seja, o mito é naturalizado: é culturalmente forjado e apreendido como natural.

Segundo o conceito semiológico, a condição para a vitalidade de um mito dentro de uma sociedade se dá na sua capacidade de esconder o seu significante, ou seja, em revelar-se como apenas como significado. O truque do mito é esconder sua natureza linguística e, ao

⁵⁴ Não entraremos aqui na questão de se há ou não estilos literários mais propícios a uma leitura mais ou menos crítica do mito. Trataremos, para fins de análise, somente da forma de relação entre em linguagem e mito tal qual ela se dá na literatura de Unamuno.

mesmo tempo, cultural, pois “o próprio princípio do mito é transformar a história em natureza” (BARTHES, 2003, p. 221).

É nesse sentido que o mito é normalmente vivido como uma fala inocente, não pelo fato dele encobrir suas intenções, pelo contrário, a voz do mito é ativa e insistente, suas intenções são sempre claramente expostas, mas pelo detalhe de que elas estão sempre “naturalizadas”. Ela nunca parece, para o consumidor do mito, uma fala que sirva a qualquer espécie de interesse. O mito é sempre um discurso indiscutível.

Se algum mito passa a se enfraquecer na sociedade, passa a parecer manipulador, e a perder sua credibilidade é porque está sendo atacado por outro mito que lhe rouba sua legitimidade e esse novo mito começa a se tornar aparentemente natural, ou seja, o discurso mítico nunca se enfraquece, ele apenas muda de lugar.

Por que, então, dentro da literatura, o mito parece mais frágil, no sentido de que ali, na narrativa ou na poesia, ele parece revelar mais facilmente seu caráter significativo, ou seja, sua condição cultural? Porque a literatura já é uma segunda linguagem, ou seja, na obra literária, por definição, o mito não se apóia na língua em si, mas em uma metalinguagem. O significante aqui não é propriamente linguístico, mas literário, ou seja, é um significante que já traz a sua carga de “naturalização” da história. Como simulacro, a literatura se faz passar por uma verdade; todo discurso literário é, nesse sentido, ontológico.

Se qualquer narrativa que se pretenda como suporte essencial de um mito vivo – este é o caso, por exemplo, dos escritos ou narrativas em que as religiões apóiam suas crenças: alcorão, bíblia, etc – for lida como literatura, toda sua carga mítica se esvai.

A literatura aperta o mito contra o abismo. Pois na obra literária não há espaço para o mito aderir ao seu significado histórico, visto que a linguagem literária, o próprio simulacro metalingüístico, já fez isso. O que sobra para o mito, então, é aderir ao significado dado pela obra, ou seja, o sentido do mito na literatura se constrói por um termo significado que é histórico e cultural, mas também, por um termo significante que é metalingüístico. Daí que, na literatura, o mito é normalmente lido de modo crítico, ou seja, como um significante de uma cultura, o veículo, desvelado, de uma idéia, de um conceito ou de uma forma de manipulação.

É impossível para o leitor de literatura não pensar que por trás de todo personagem, de toda voz, de todo discurso que se apresente não haja alguma segunda intenção, seja de dentro do romance, intenção do personagem em dizer ou fazer aquilo, ou fora do romance, intenção do autor, em por que fazer o personagem dizer ou atuar daquela forma. A menos que a

literatura seja “mitificada” por algum outro discurso, religioso ou científico – a ciência renova constantemente sobre si o mito da honestidade e credibilidade de seu método – o leitor literário já estabelece o distanciamento que gera a crítica.

A literatura, como metalinguagem, cria uma expectativa que quebra a ingenuidade da recepção do texto. Na sociedade há diversas formas de discursos – político, jurídico, jornalístico, etc – que reivindicam para si a autoridade de falar simplesmente pelo próprio ato de falar em si. Poucas pessoas questionam, por exemplo, um jornal de ter escolhido aquilo que escolheu para dizer, ou seja, são discursos em que o mito caminha com facilidade. Por outro lado, quando um narrador ou um personagem fala, a pergunta que está implícita é: por que ele disse isso? O que isso vai gerar? Aonde ele quer chegar?

A crítica é natural ao discurso literário, tanto que nem a vemos como crítica, mas como mera expectativa ou inquietação. No entanto, essa inquietação dificilmente se reverte sobre outros discursos. Normalmente não se pergunta ao político, ao jurista ou ao jornalista quais são os motivos do seu discurso. Por isso, é na literatura que o mito se revela, se desestabiliza, se desnaturaliza. E é ali que ele é mais bem lido, e não meramente consumido.

Do mesmo modo, o enfraquecimento do mito na sua forma manipuladora alimenta o texto literário, fortalece a sua literariedade. É possível pressupor o enredo da história de Augusto, Eugênia e Rosario como uma mera notícia de tablóide. Porém, colocados em um palco no qual suas ações são representativas, ou seja, devem ser normalmente acolhidos como uma grande metáfora, um discurso que remete a outro discurso – o da realidade –, isso faz com que o cenário mítico fique exposto e o significado do mito perca a sua naturalidade, ou o seu disfarce.

No caso da personagem Rosario, por exemplo, seu percurso narrativo, que só pode ser lido em relação ao personagem principal, passa pelas seguintes etapas: empregada, amiga, confidente, flerte, objeto de desejo e participante da traição. O discurso dessa personagem, que no início da trama não existe, nasce justamente na relação entre ela e o seu patrão. O aparecimento da personagem e o seu desenvolvimento na trama são apenas construídos pelo discurso que é feito em seu entorno. Rosario é uma personagem que não tem praticamente nenhuma ação efetiva na trama, o que faz com que o processo de construção da sua própria voz, nos momentos de diálogo com Augusto, seja a sua única via de descobrimento⁵⁵.

⁵⁵ Este tipo de construção narrativa está justamente de acordo com a forma de romance, proposta pelo personagem Victor, para a estrutura da *nivola*.

Desse modo, a sua condição social propriamente dita, dentro da narrativa, não se altera. Aquilo que faz com que a personagem evolua no romance é o embate discursivo que se passa entre ela e Augusto. Nesse palco de conflito de vozes, os recursos que mantêm a superioridade de um homem burguês em relação a uma jovem empregada vão se enfraquecendo e, um a um, perdendo o seu valor, na medida em que a relação deixa de ser social e passa ser pessoal.

Porém, não há “pessoalidade” real em uma obra de ficção. A obra, por mais realista que se pretenda, está construída sobre uma linguagem representativa, sobre uma metalinguagem. É isso que faz com que o embate entre as vozes de Augusto e Rosario seja o desnudamento de um embate de discursos sociais, históricos e culturais. O discurso mítico se torna flagrante. Fora de seu habitat natural o mito perde a capacidade de camuflar-se. A voz de Rosario diante de seu patrão não é só a sua própria voz, é também o mesmo discurso que pode ser reconhecido fora do romance. É nesse modo de reconhecimento, mesmo sujeitando-se a infinitas formas de recepção, que a literatura expõe o cenário mítico.

Caso contrário, a inversão de posições, ainda que no âmbito privado, entre Augusto e Rosario, que decorre de um processo de fortalecimento da voz de Rosario o qual é concomitante ao desvelar da fragilidade do discurso de Augusto, pareceria inverossímil, ou no mínimo, exagerado, fantástico ou fantasioso. No entanto, não é isso que se passa nem com esse aspecto do romance, nem com os outros relacionamentos construídos na narrativa.

A postura frágil de Augusto, ainda que demasiadamente exposta em alguns momentos e carregada de contornos individuais, não afronta em nenhum momento a sua condição representativa do homem pequeno burguês do início do século XX. Pelo contrário, tanto sua singularidade quanto sua incapacidade de lidar com as mulheres tornam o personagem ainda mais verossímil, ainda mais representativo e o seu discurso facilmente reconhecido. Na verdade, a luta do autor⁵⁶ talvez se dê no outro extremo, em não deixar que o personagem caia na armadilha do clichê de sua própria representação.

Pode-se identificar, então, que a literatura serve também como uma espécie de resistência ao mito. Em certo sentido positivo, a linguagem literária resiste ao caráter opressor do discurso mítico. O mito é sempre uma fala que quer persistir, quer se perpetuar, ou nas palavras de Barthes: “O mito é uma linguagem que não quer morrer” (BARTHES, 2003, p. 225).

⁵⁶ Nesse caso, conjecturar sobre as opções de criação do autor se justifique como exemplo de como o mito se revela mais facilmente na medida em que são exploradas suas possibilidades de representação.

E para isso ele não hesita em mudar de forma, em transfigurar-se, ou seja, o mito está sempre testando novos significantes. Essa vontade do mito reside, sobretudo, na forma de conservação do seu conteúdo. É o significado que age como força motriz na capacidade que o mito tem de adaptar-se a outros significantes para sobreviver, ou para passar a existir com mais força.

Visto do ponto-de-vista de Rosario, o discurso que se estabelece como dominante no final da relação é precisamente aquele que mal existia no começo dela. A voz de Rosario deflagra um modo de impor-se do discurso feminino e, por assim dizer, proletário. Dessa maneira, essa relação revela um cenário mítico em movimento, onde as configurações pré-estabelecidas no âmbito social, não funcionam da mesma forma no âmbito privado, e isso é colocado como índice de uma mudança de perspectiva em relação aos mitos que atuam dentro daquela sociedade.

É nesse momento que a obra mostra seu caráter dialético quanto à dinâmica do mito. Existe uma espécie de paradoxo produzido pelo fenômeno literário em relação ao cenário mítico. Ao mesmo tempo que a literatura não toma partido no embate entre os discursos, ao preço alto de deixar de ser literatura, ela não é também de modo algum isenta. Para entender-se melhor esse processo é preciso não perder de vista que a literatura é, primordialmente, uma forma e não um sentido. E que a “literariedade” é também, na verdade, um mito, ou seja, um significante linguístico que é recoberto por um conceito cultural arbitrário.

No entanto, o discurso literário é essencialmente uma forma que possui também a sua própria dinâmica e se relaciona com as outras formas de discurso.

Portanto, são complexas e praticamente infinitas de possibilidades as relações que existem nas representações literárias do mito. Ainda que isso não desautorize o caráter de resistência da literatura em relação à força de manipulação do mito, nem a sua condição de flagrar o mito como um discurso intencional, histórico e não natural, como ele normalmente se quer.

3.1.5 A *Nivola* Contra O Mito Estabelecido

A literatura no seu sentido histórico passou por distintos momentos na sua relação com a sociedade. O texto estético de maneira geral, da tragédia e do drama gregos, de toda história ocidental da lírica, passando pela forma chamada de romance, até a literatura que se faça hoje – independentemente de quando seja este hoje – sempre se relacionou com a esfera do mito.

Levando em conta o que já foi referido, que a própria literariedade pode ser acolhida como um mito, é possível identificar que existam, no mínimo, duas relações fundamentais entre mito e literatura. Uma delas é extrínseca, de fora para dentro – do ponto de vista da literatura – onde os mitos que agem na sociedade também se apresentam na literatura sob um contexto diferente, atuam em outro tipo de jogo. A outra forma de relação é de caráter intrínseco, ou seja, é o modo como a literatura interage com o seu próprio mito, como o texto estético se aproveita, mais ou menos, do fato de o mito de ser literário, e lida com ele positiva ou negativamente, alimentando-se dele ou resistindo-lhe.

Tratando-se apenas do romance, como uma forma literária característica de um período histórico e social específico, visto que o surgimento do romance coincide com a ascensão de uma das primeiras formas de burguesia⁵⁷, é pertinente a relação que este tem com as formas míticas burguesas, ou com os mitos que atuam nesse cenário social.

Romance e burguesia estão já ligados por uma contingência histórica e geográfica. Cada um deles também representa um mito, ao modo do que foi tido do fenômeno literário, mas mais do que isso, são respectivamente um contexto estético e um cenário sócio-cultural que participam dos mesmos mitos e das mesmas relações de domínio e de vontade de permanência destes.

Não é o caso deste trabalho, mas seria muito produtivo um estudo, tanto exaustivo quanto possível, do percurso de um mito burguês – da alta burguesia, do pequeno burguês, da mulher, do proletário, do cristianismo, da loucura, da morte, etc – dentro da trajetória do desenvolvimento do gênero romanesco. Uma análise como essa mostraria não só as relações de um mito dentro da sociedade e da literatura, mas como essas se modificam ao longo da história e traçaria um quadro interessante da dinâmica entre mito, literatura e sociedade.

Focalizando o aspecto intrínseco da relação entre literatura e mito, o romance, como forma, foi, em diferentes momentos, mais ou menos resistente ao mito da literariedade. Como Barthes define, e pode-se encaixar aqui o conceito ou a idéia de “romance tradicional”, ou seja, todas as formas de romance às quais se opuseram os romances produzidos a partir do início do século XX⁵⁸, esse tipo de literatura se apoiava no seu próprio mito, e, por consequência, o desvelar desse tipo de manipulação do discurso mítico foi um dos principais motivos das formas de contraposição.

⁵⁷ George Lukács bem tratou dessa questão em sua obra “O Romance como Epopéia Burguesa” (LUKÁCS, 1999).

⁵⁸ Na literatura espanhola, a chamada geração de 98, na qual Unamuno é normalmente inserido, é o marco mais comum desse novo tipo de tratamento estético, não só literário, chamado de modernidade.

[...] esta Literatura é um sistema é um sistema mítico caracterizado: existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; e uma significação, que é o discurso literário. (BARTHES, 2003, p. 226)

O estilo é aqui definido, semiologicamente, como um modo de significação, ou seja, como o resultado da relação entre um significante e um significado. E o conceito que alimenta esse signo discursivo também o define, a literariedade passa a ser um mito, vivo e atuante no seu habitat social.

Faz-se necessária a essa altura uma consideração sobre a distinção entre mito e estereótipo. Pois quando se trata de dicotomias históricas, tais como, literatura antiga ou contemporânea; de romance tradicional ou moderno, ou de modernismos, é comum o erro de focalização. Normalmente, se lida superficialmente com essas questões tratando apenas do estereótipo que elas produzem hoje.

O estereótipo é a imagem projetada do mito em determinado recorte histórico. Em outras palavras, o estereótipo é o mito congelado, sem vida, ou seja, sem dinâmica discursiva. Muitas vezes o estereótipo é revestido com a autoridade do mito, porém logo se transforma em pastiche ou caricatura, ou em qualquer outra forma de discurso que se remeta a outro discurso, a um discurso primeiro.

O estereótipo pode ser facilmente manipulado por outros discursos, visto que ele é só a casca, ou a aparência, de um mito. O discurso político, por exemplo, evita a dialética do mito, mas usufrui abundantemente do estereótipo, que é para esse tipo de fala uma espécie de muleta discursiva.

A análise literária deve sempre distinguir o estereótipo do mito. Algumas vezes, o mesmo mito serve de base para estereótipos distintos, por isso, o analista de literatura precisa estar atento para não cair na armadilha de estar tratando de um estereótipo como se fosse um mito.

Sob esse aspecto, a negação da literariedade como mito, feita por um tipo de literatura ou por um tipo de escrita romanesca, e por determinados autores, pode ser lida como um ato de negação da literatura enquanto sistema mítico. Ato radical, na medida em que age sobre o significante do discurso literário: a própria língua. Daí deriva o aspecto muito mais formal dos movimentos modernistas ou de vanguarda. Tais autores se debruçaram, em maior ou menor grau, sobre a imensa tarefa de minar o mito de dentro para fora, de desvelar a sua condição

manipuladora não pelo viés do seu conceito, mas atacando onde ele é mais consistente, no seu significante.

E para evitar a tática mais comum de fortalecimento do mito que é a repetição, sempre é preciso inovar, criar um outro significante, uma nova linguagem, para que o mito não soubesse aderir naquele novo formato – uma obra única, pela própria definição que o mito impõe a si mesmo, não pode ser tomada por toda uma literatura –, ou simplesmente para denunciar a tentativa de aprisionamento do mito através de conceitos arbitrários.

Mas a capacidade de preservação do mito é extremamente aderente, e na grande maioria o que essas tentativas conseguiram, principalmente as mais radicais, foi apenas gerar novos mitos, como por exemplo, o mito do novo, ou a obrigatoriedade da inovação discursiva como uma regra que acabou tornando-se significante pra um conceito mítico.

De fato, quando surge, ou ressurge, um novo mito tende a ser muito mais rígido e engessado do que as formas míticas que o precederam ou que ainda estão à sua volta, mas que por uma questão de sobrevivência, ele precisa enfraquecer. Isso não se deve ao fato do surgimento de uma nova idéia ou da necessidade de enraizamento de uma proposta inovadora, a capacidade de manipulação de um mito não está relacionada ao seu conceito, ao seu termo de significado. Um mito mais recente é também mais duro, pelo fato de ainda não conseguir aderir a uma grande quantidade de significantes, ou seja, mitos mais antigos possuem a capacidade de gerar significação, pelo mesmo conceito, em diferentes formas de linguagem.

É muito mais fácil atacar o mito do modernismo do que o mito da literatura. A modernidade possui significantes muito mais facilmente identificáveis, enquanto que a literariedade tem a capacidade de aderir em diversas formas de linguagem. Por isso, é tão difícil definir, ou isolar, o discurso literário, para sobreviver ele tornou-se mutável. Na pós-modernidade ele faz menos alarde. Para não ser atacada, a significação mítica da literariedade se fez mais discreta, quase imperceptível.

Mas em toda a história da literatura é possível identificar a presença dessa tensão entre forma e conceito, entre os mitos estabelecidos e aqueles que se queriam estabelecer. O próprio surgimento do gênero romance, se tomar-se como principal ponto de partida o Don Quijote, pode ser lido como um ato de resistência a um discurso mítico que já não servia mais, ou passava a se tornar enrijecido, miticamente sem significantes legítimos: o que realmente eram os romances de cavalaria escritos em 1500? O discurso mítico renovado, ou o novo mito, deixa em cheque as significações míticas que já estão desgastadas, que não encontram mais formas de discursos que as autorizem.

Em *Niebla* há uma intenção clara em propor estratégias discursivas, que reunidas em um só romance, adquirem naquele contexto o caráter de inovadoras. Ao renomear o gênero do romance, Unamuno provoca as relações entre os conceitos de romance estabelecidos até então e as formas de significantes que esse gênero específico e a própria literatura vinham assumindo até então.

A *nivola* unamuniana é, além de tudo que dela se possa extrair⁵⁹, um ato de denúncia de certos modelos de linguagem literária que foram tomados por discursos míticos, e que já não correspondiam de maneira convincente aos conceitos que pretendiam significar. Em outras palavras, se o romance – ou a *novela* – se tornou a forma literária que serve exclusivamente, ou desigualmente, aos discursos de uma só representação social, a saber, a pequena burguesia, esse gênero já não carrega em si a essência do seu próprio discurso, ou seja, hoje só poderia ser chamado de *nivola*, ou qualquer outro nome que o valha – como diz o personagem Victor enquanto explica sua criação – menos de romance.

A aceitação dessa leitura crítica da *nivola* arrasta a idéia de que boa parte dos romances daquele período havia se tornado panfletária, não dialética e não era mais o palco de muitas vozes que nele poderiam encontrar eco, mas tornara-se unilateral e monofônico.

O contraste das características principais da proposta da *nivola* com esse tipo de leitura confirma que a preocupação de Unamuno ia além de propor uma inovação formal. Ele estava preocupado com o desgaste das formas discursivas em relação ao conceito que elas vinham até então carregando. A crítica da *nivola* não é precisamente quanto ao gênero literário, mas quanto ao discurso mítico que dele o fez significante exclusivo, ou seja, do modo como uma só, ou poucas, significações míticas atuavam na maioria dos romances.

Pressupõe-se, então, que haja um discurso que atue fora e dentro do romance. Na verdade, há vários discursos atuantes dessa maneira, mas existe um modo discursivo que envolve todos os outros discursos, que de certo modo os carrega em seu leito ou lhes serve de base para que nele se apoiem ou lhe contraponham. Trata-se da ideologia burguesa.

Niebla, como romance contemporâneo, está inserido nesse âmbito, que é um cenário mítico com regras bem definidas. Uma de suas características mais marcantes, sobretudo no que se refere às formas de arte, ou aos discursos estéticos que nesse meio são produzidos, é que a ideologia burguesa nunca se assume como discurso, ou seja, ela nunca se define como tal, ou nomeia-se a si mesma.

⁵⁹ Vide capítulo 2.2 desta tese que trata do conceito da *nivola*.

O grande truque de seu anonimato é transformar-se em discurso “natural”. Como já foi dito, o mito tende a naturalizar a história, a apagar o seu caráter arbitrário. É precisamente esse processo que o discurso mítico burguês opera em uma macro-escala. Fazendo uso dessa condição “a burguesia se define como uma classe social que não quer ser denominada” (BARTHES, 2003, p. 230); as palavras “burguês” ou “pequeno burguês” nunca aparecem naturalmente dentro do seu próprio discurso. Pois quando aparecem, imediatamente marcam tal discurso fora do seu território, denominando-o como político, crítico, ideológico, panfletário, ou qualquer outra coisa que o desnaturalize e, por conseguinte, o desautorize como discurso atuante no cenário mítico.

É muito difícil fazer o ataque contra a ideologia burguesa porque seu discurso mítico veio fazendo, ao longo da sua história, uma incorporação massiva de significantes, alguns, tão identificados com seu conceito que dão a ilusão de só servirem para a burguesia, fazendo encobrir o seu caráter de forma, que por definição poderiam estar a serviço de qualquer ideologia.

A consequência dessa enorme mitificação burguesa, ou do seu apagamento histórico, é que qualquer ataque que lhe seja feito de fora é imediatamente desautorizado pela condição de um discurso não natural, de um discurso de “interesses”. E por outro lado, qualquer ataque que lhe seja feito de dentro é por ela mesma reelaborado em discurso burguês, ou seja, é por ela mesma consumido.

As vanguardas foram discursos exemplares nesse sentido. Pois suas revoltas contra a ideologia burguesa não conseguiram atingir o conceito da significação do discurso burguês, ou seja, não conseguiram desmistificá-lo. O ataque das vanguardas se deu, na sua grande maioria, em torno de seus significantes, foram sempre revoltas estéticas e nunca profundamente conceituais. O que, na verdade, constituiu-se como alvo das vanguardas foi sempre a forma do discurso burguês, o “burguesismo” estético. Elas nunca se estabeleceram como importante ameaça política ou ideológica. Mesmo porque, ainda há o fato de que todo o percurso de vida de uma obra de vanguarda é essencialmente burguês ou dela depende quase que exclusivamente. Seus artistas foram oriundos de uma fatia da sociedade burguesa e seu público, com raríssimas exceções, formado exclusivamente pela classe da qual também lhe servia de crítica.

Qual então a melhor forma de se fazer a denúncia do discurso burguês? Como é possível pôr em evidência um mito que criou modos de ocultamento tão eficazes? De maneira geral, a literatura sempre encontrou caminhos específicos, enquanto propostas individuais de

cada autor, que conseguiram muito êxito como denúncia ou como resistência à força de domínio do mito burguês. Agindo por estratégias diversas e atacando em várias frentes – pensa-se em Cervantes frente ao declínio aristocrático, em Dostoievsky diante das contradições de um deslocamento social burguês ou em Flaubert no seio da rigidez da pequena burguesia ocidental – a literatura abriu muitas fendas no mito da burguesia, ou seja, foi capaz de discernir, de dentro do seu próprio contexto, a forma do seu discurso, revelando quais eram as suas significações, e o conceito do seu mito, traduzindo e expondo os seus significados.

Há também, em *Niebla*, uma proposta para esse tipo de denúncia. Unamuno tem a preocupação de expor o cenário dos discursos míticos de seu tempo. E, mais do que isso, de evidenciar as formas de controle dos mitos que estão estabelecidos na sociedade que é apresentada.

A estratégia que se constrói em *Niebla* para tal propósito é evidenciar a forma do discurso do romance como gênero literário, expondo seu caráter contingencial, histórico e social, bem moldado a um conceito ideológico já estabelecido. Para isso, Unamuno rebatiza seu romance e lhe dá todas as características que possam servir como resistência do significante ao domínio de qualquer tentativa de unilateralidade conceitual. Em outras palavras, a *nivola* unamuniana é a sua melhor expressão de um cenário mítico plural.

Dentre outras coisas, pretende-se com a *nivola* criar um discurso, uma forma de significante estético, que seja imune ao controle ou ao não-revelamento de uma única forma de significação mítica. Na prática, a arma principal a que Unamuno recorre, tirada do seu arsenal clássico, é o diálogo.

A *nivola* é um romance que se constrói sobre a forma do diálogo em três dimensões. A primeira é o diálogo clássico: constituída sobre a estrutura discursiva dramática, a voz do personagem projeta um alto grau de autonomia. Quando dirigido a outro, ou a outros personagens em cena, o discurso direto, eliminando a presença do narrador, oculta a voz do autor. É aqui que o modo do discurso dialógico é colocado sob seu aspecto mais elementar, mais cru. Pois a presença, em cena, do outro – quase que como uma presença física, que seria o propósito do texto teatral – força o discurso à objetividade. O personagem passa a ser a voz de uma representação, de uma opinião que lhe é constantemente exigida, seu discurso é o de um “porta-voz”.

Uma das consequência mais evidentes desse diálogo direto entre personagens é a tendência ao nivelamento das vozes que estão em cena. A condição de protagonista ou o

número de reincidências de certa opinião são, nessa estrutura, menos importantes. O discurso direto é de caráter qualitativo, o que movimenta a trama é a força do conteúdo de cada voz e não o status que lhe é dado na narrativa ou o número de vezes de sua repetição.

Qualquer opinião se faz representativa, na medida em que ganha voz e pode atuar no cenário mítico do romance, pode mover o seu conteúdo discursivo. É o que ocorre com a personagem Rosario, por exemplo. Sem a sua voz, que aparece nos diálogos com Augusto, o percurso do discurso mítico feminino no romance seria bastante unilateral, pois a condição da personagem Eugênia na trama lhe confere o privilégio de já estar acima de Augusto antes mesmo de dar alguma opinião ou expressar-se de algum modo. Nesse sentido, a voz de Rosario é mais importante que a voz de Eugênia, pois é através dela que a personagem conquista o seu espaço e deixa de ser uma imagem estática e manipulável, um estereótipo, e passa a ser um discurso mítico atuante que nasce na obra, mas ecoa fora dela. O caráter de voz viva do mito lhe dá a condição de extrapolar o universo estético, o mito atua simultaneamente dentro e fora do romance, vindo para ele e saindo dele, muitas vezes transformado, ou nunca intacto.

Assim, o discurso do mito da feminilidade se constitui, e se completa, sobre um significante, também discursivo, que é a voz de Rosario representada por ela mesma, em um ambiente que lhe favorece, que dá direito a sua voz: o diálogo direto.

É importante notar que, sob esse ponto-de-vista, certos papéis de caráter ontológico se invertem. O personagem deixa de ser fundamentalmente um veículo para a formação do discurso e passa a ter um valor verdadeiramente constitutivo neste, pois se torna o ponto de contato de uma significação que nasce antes da obra, mas que, atravessando-a, ou seja, sendo modulada pelo personagem, se modifica⁶⁰. Por outro lado, o autor perde, de certo modo, a sua relevância como criador ou manipulador dos discursos e passa a ser ele veículo de uma dinâmica discursiva maior.

A segunda dimensão do diálogo na *nivola* unamuniana é a elaboração de discursos, em capítulos inteiros ou em pequenos trechos espalhados pela obra, onde o narrador se dirige diretamente ao leitor. Esse recurso está evidenciado, principalmente, nos dois primeiros prólogos – sem contar o terceiro prólogo acrescentado na edição de 1935 – que fazem parte da narrativa e no último capítulo, que não é constado na numeração da narrativa e tem o subtítulo

⁶⁰ Esse poder de transformação do discurso estético pode ser tão atuante na esfera social que uma obra ou um conjunto delas pode fazer surgir um mito ou apagá-lo por completo. Na sociedade burguesa atual, a força do consumo move vários discursos, principalmente o publicitário, que se aproveitam da influência do discurso estético na formação dos mitos.

de “por um modo de epílogo”. Visto que os três últimos capítulos numerados, 31, 32 e 33, são formados quase que exclusivamente por discursos diretos, os prólogos originais e o epílogo formam uma espécie de unidade no romance.

Dirigir a voz do narrador, ou do personagem, ao leitor constitui uma forma de ruptura na narrativa. Equivale a um procedimento comumente chamado no discurso dramático de “quebra da quarta parede”, o qual passou a ser um recurso muito usado nas peças do início do século XX, onde o ator fala diretamente com a platéia. No romance, a voz que sai da narrativa e fala com o leitor gera um novo discurso, um diálogo transversal que desloca o conceito estético de sua continuidade natural, da ilusão do seu universo verossimilhante, e o recoloca na esfera do real, como mais um dos discursos que compõem o cenário social.

Essa forma de diálogo, também desloca a posição do leitor e o reveste da aparência de personagem. O leitor passa a atuar na narrativa como uma projeção do discurso que lhe é dirigido. Esse recurso força o autor a moldar um tipo de leitor que muitas vezes é apenas caricatural, ou a impressão de um “leitor mediano”, que é projetado no discurso.

Também é comum que esse tipo de recurso banalize o texto, justamente pela necessidade de pressuposição de um modo específico de recepção. O antídoto que Unamuno usa para dar uma nova dimensão aos momentos em que a narrativa se dirige ao leitor é a ironia. A autocrítica ou a intervenção irônica fazem com que a voz que fala ao leitor ganhe sentido dentro do romance e ecoe no cenário social, ou seja, a ironia faz, nesse caso, a ponte entre as esferas do real e do fictício e, ao mesmo tempo, valida a dinâmica do discurso mítico que transita de igual modo nas duas direções.

É isso que ocorre, por exemplo, no primeiro prólogo do romance, quando o narrador, que se identifica de início como um conhecido de Don Miguel de Unamuno, se dirige ao leitor tendo que realizar a pedido deste um comentário – precisamente o prólogo que está sendo lido – sobre a história que Unamuno irá narrar, que é o fato da morte de um amigo comum entre eles.

Aqui estão postas em contato, logo no início do texto, a dimensão do real, representada pela referência ao nome do autor e pela interpelação que se faz ao leitor, e a dimensão do fictício, representada pela figura central da narrativa – de quem se contará sua morte – e pelo narrador que se dirige ao leitor.

Nesse momento ainda não é possível precisar se esse narrador do prólogo, que assina por Victor Gotti, é de fato uma “pessoa real” ou apenas mais um personagem da narrativa que se seguirá. Na verdade, é clara a intenção nesse momento da narrativa de gerar essa espécie de

“confusão” e sustentá-la por mais tempo possível. O modo como esse narrador se coloca em relação ao leitor e ao autor da história, ou seja, entre as duas referências do real, gera uma indecisão, uma dúvida sobre a natureza da existência desse narrador.

Assim, através do discurso que sai da narrativa e estabelece um diálogo forjado com o leitor, Unamuno consegue um dos seus principais objetivos em *Niebla* que é manter, o tanto quanto possível, essa “indecidibilidade” entre o real e o fictício. E é essa tensão, que muitas vezes é chamada de “névoa” dentro do romance, que serve de apoio para a discussão existencialista proposta desde o primeiro parágrafo e levada ao extremo nos últimos capítulos, principalmente no diálogo entre autor e personagem.

A terceira dimensão do diálogo unamuniano é o discurso interno do personagem, quando este se desdobra e fala a si mesmo, ou o chamado, monólogo interior. A prosa do início do século XX é fortemente marcada por esse tipo de recurso formal, e o número das variações desse tipo de discurso, talvez se equivalha ao número de autores que fizeram uso dele. Há, por consequência, muitas definições, e a maioria delas toma por base as experiências feitas no surrealismo que, bem ou mal, estão direcionadas para a chamada escrita automática.

O monólogo dos personagens unamunianos se afasta um pouco dessa concepção cristalizada de monólogo interior; no entanto é possível identificarmos algumas características que já pressupunham em *Niebla* a intenção de um aprofundamento na psicologia do personagem, ou em outras palavras, fazer da voz interna do personagem um recurso que amplie as suas dimensões psicológicas, na verdade, as suas dimensões humanas. Em Unamuno, a fala do personagem dirigida a ele mesmo o torna mais denso, mais palpável, mais próximo do real.

Ainda assim, as características dos discursos dos personagens de Unamuno, sobretudo de Augusto quando se dirige a si mesmo ou ao seu cachorro, são muito próximas à definição que é dada por Édouard Dujardin⁶¹ no seu livro *Le monologue intérieur* (DUJARDIN, 1931).

O monólogo interior diferencia-se do monólogo tradicional na medida em que, quanto à sua matéria, ele é a expressão do pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente; quanto ao seu espírito, ele é um discurso anterior a toda a organização lógica [...], e quanto a sua forma, ele realiza-se em frases diretas reduzidas ao mínimo sintaxial. (In: SALLANAVE, 1976, P.111)

⁶¹ Em 1925, no prefácio da edição francesa do *Ulisses*, Larbaud, cita Joyce que atribui a Dujardin a “paternidade” deste processo que visa traduzir o “desenrolar ininterrupto do pensamento” (SALLANAVE, 1976)

Essa forma de discurso, que em *Niebla*, se estabelece como uma forma de diálogo do personagem para com ele mesmo, gera uma interrupção na narrativa e provoca um modo de ruptura no tecido do discurso principal.

Ocorre um tipo de congelamento do andamento narrativo, podendo adquirir a maneira de uma digressão, uma memória, uma crítica ou uma auto-análise, que realiza dois movimentos simultâneos. Um que vai para dentro da narrativa, explorando aspectos profundos da constituição do personagem e outro que vai para fora e estabelece com o leitor um grau maior de cumplicidade, na medida em que é também uma forma de “humanização” do discurso narrativo.

Portanto, a realização da *nivola* unamuniana se constrói sobre três aspectos do diálogo e constitui um modo de discurso textual e literário, que é acima de tudo, dialógico. Uma das consequências principais dessa dinâmica de vozes é o desaparecimento, ou no mínimo, o acobertamento da voz do autor. Unamuno, deslocado desde o início da trama à condição de autor/personagem, esconde a autoridade da sua voz de autor e passa, intencionalmente a ter o mesmo espaço que os outros personagens.

Cria-se, nesse sentido, uma tensão que advém desse esforço constante do autor em apagar a sua voz e trazer à tona vozes que seriam paralelas ou conflitantes a sua. Na verdade, quanto maior for o conflito de vozes existentes no romance, ou seja, quanto mais diversificado for o cenário dos discursos míticos atuantes, menos autoridade terá a voz do autor. Em *Niebla*, a voz do autor aguarda o seu momento.

Esse sistema de modos de diálogos que a todo o instante se sobrepõem é também o principal recurso contra o caráter não dialético do discurso mítico.

Desse modo a dinâmica dialógica da *nivola* tem uma dupla função. A primeira é de nivelar as vozes dos romances, sobretudo a do autor, e fazer do romance um palco aberto à representatividade do maior número possível de opiniões e posicionamentos que haja na sociedade, e que mesmo nela não tenham tantas oportunidades de representação.

A segunda função do sistema de diálogos está relacionada ao discurso do mito. Semiologicamente o mito é um discurso que se apóia em outro discurso, a língua, para recobri-lo com seu conteúdo e dar a esse primeiro discurso outra significação, um significado mítico.

O mito é uma metalinguagem que opera aproveitando-se do conteúdo significativo da linguagem e eliminando a significação do seu próprio conteúdo (a história, a cultura, etc.) transformando-a em outra coisa. O mito reveste a história, que é o produto de uma série de

escolhas arbitrárias, de uma aparência natural. Naturaliza o contexto social e retira dele as relações dialéticas de seu caráter histórico. Um discurso mítico sempre se pretende incontestável, pois “o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas; nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção” (BARTHES, 2003, p.234).

O que Unamuno faz com seu modo dialógico de escrita é restituir o caráter dialético ao discurso mítico, revelar a face significativa do mito e resignificá-lo como discurso histórico. Para isso, a estratégia é até certo ponto bastante simples, Unamuno transforma o discurso mítico em significativo de outro discurso, o literário. Dentro de um romance com especificidades dialéticas e dialógicas tais como a *nivola* é construída, o mito fica vulnerável, seu discurso passa a ser descoberto no sentido que a partir da sua colocação como igual a outros discursos ele se torna historicamente identificável.

Em um cenário dialógico, onde a tendência é o nivelamento dos discursos, as armadilhas do discurso mítico perdem a sua eficácia, pois no cenário social o mito apaga os seus rastros, ele se justifica por si só. Mas, na *nivola* unamuniana, ele é interpelado e obrigado a justificar-se. Como a máscara do teatro, o discurso mítico perde sua função no mesmo instante em que se aponta para ele; no segundo em que é percebido, sua naturalidade se esvai e a sua intenção é publicamente manifesta.

A autoridade do mito está baseada na sua estrutura de significação, na atualização dos seus significantes e na pertinência dos seus significados, e no seu posicionamento dentro do cenário mítico em que se estabelece. Deslocado do seu lugar o mito perde a sua hegemonia, seu discurso passa a estar no mesmo nível de outros discursos míticos, deixa de ser uma fala autorizada e passa a ser uma fala mediana, torna-se um discurso “mediocrizado”.

É precisamente o que o corre em *Niebla*, sobretudo com a voz do personagem principal Augusto. Há na narrativa todo um percurso de desautorização do discurso que ele representa, pois Augusto, como projeção do cenário social dentro do romance é a face mais aguda do discurso da pequena burguesia européia do início do séc. XX.

Fora do seu habitat, o discurso mítico dessa pequena burguesia, necessariamente pela força do sistema de diálogos, passa a ser confrontado com outros discursos e vai, aos poucos, expondo os seus modos de sustentação que, no caso, estão muito mais ligados ao significativo do que ao significado. O que o romance unamuniano expõe é a fragilidade de um mito que perde a referência exclusiva dos seus conteúdos e se apóia cada vez mais apenas no seu significativo, nos seus modos de representação, ou seja, na forma que é a linguagem pela qual ele se manifesta.

É preciso notar que a configuração dialógica da *nivola* não tem a tendência de caricaturizar ou, no sentido contrário, de sublimar a força do significante mítico. A linguagem do discurso, como forma do mito, é relatada com a mesma dialética – senão com exatamente a mesma, ao menos com um grande esforço nesse sentido – que ela aparece no cenário da sociedade. O intuito de Unamuno não é desconcertar o paradigma, é apenas revelar seu caráter arbitrário, em outras palavras, desmistificá-lo.

Não é só o mito que Augusto representa que passa por esse processo. Cada personagem do romance tem o seu discurso exposto e posto à prova. As personagens femininas não gozam de nenhum privilégio estético nesse sentido; por vezes os discursos de Eugênia e de Rosario, emudecem, atravancam, titubeiam. Os discursos femininos também são forçados a abrir a suas formas de significação e confrontá-las com outros discursos em cena.

O mesmo ocorre com personagens menores na trama, como o casal de empregados da casa de Augusto ou os tios que são tutores de Eugênia. Em ambos os casos, embora o papel dramático desses discursos seja menos intenso, a representatividade mítica de cada um deles não é menos importante. Eles atuam como discursos que não podem deixar de ser mencionados em um cenário que se pretenda ao menos refletir o cenário mítico social. Nesse sentido, são discursos imprescindíveis.

No entanto, algo diferente acontece com os personagens Victor Gotti e Unamuno/personagem. São figuras que, discursivamente, pertencem à mesma esfera de Augusto; mas, ao contrário do que se poderia esperar, elas não reforçam a naturalidade do discurso burguês. São agentes dialógicos, na medida em que suas vozes atuam primordialmente em relação à voz de Augusto, mas não caminham na mesma direção que a dele. São vozes que desnaturalizam o discurso mítico de fora para dentro⁶².

O mito como discurso sempre se dirige a alguém. Alguns mitos funcionam menos em determinados ambientes discursivos, simplesmente pelo fato de que não são mitos feitos para aquele modo de recepção. Como cada discurso mítico tem sua espécie de público preferido, ainda que existam mitos mais abrangentes e outros mais específicos, o mito sempre tem um alcance limitado.

Nesse sentido, os discursos de Victor e de Unamuno/personagem têm o mesmo destino e abrangência que o discurso de Augusto, ambos se dirigem ao conjunto de significações que compõe a posição do homem pequeno burguês de seu período. Mas cada

⁶² Talvez essa seja uma boa definição para o que na teoria da literatura normalmente se chama de alter-ego. Pois a atuação desse tipo de personagem possivelmente tenha mais a ver com o posicionamento do seu discurso do que com alguma forma de projeção feita a partir de uma leitura psicológica, como o próprio nome sugere.

qual opera de modo diferente, gerando o efeito imediato de mostrar a capacidade de diversificação e de adaptação desse discurso mítico.

O discurso de Unamuno/personagem opera em uma esfera paralela à trama narrativa. Do início do romance até os capítulos finais que compõem os diálogos entre essas personagens, Unamuno passa por um ciclo que pode ser descrito discursivamente como: personagem → narrador → autor.

Transitando nessas três dimensões do discurso literário,⁶³ Unamuno coloca-se sob diversos pontos-de-vista para construir, e ao mesmo tempo contrapor, o discurso de Augusto. Assim, ele se coloca a serviço de um discurso mítico para poder, de dentro da trama, ser o seu principal opositor. Pois Unamuno sabe que não pode se desvencilhar da condição de autor burguês, no entanto ele se desloca dentro da trama para poder desmistificar o seu próprio discurso; ou seja, a sua própria autoridade de autor, como mito, é invalidada ou desvalorizada por ele mesmo.

O discurso de Victor já é de outra ordem. Desde o início dos prólogos, a sua voz faz um papel de intermédio entre os discursos de Unamuno/personagem e Augusto, até o momento em que aquele se modifica e entram em contato direto Augusto e Unamuno/autor. Durante a trama, o discurso de Victor acompanha paralelamente o discurso de Augusto, na medida em que a relação de ambos constrói os índices sociais do discurso mítico representado por eles. O clube, o xadrez, as esperas, o tempo desperdiçado, os próprios diálogos são os fragmentos do discurso burguês que se estabelece fora do âmbito privado. Apesar de serem amigos íntimos e confidenciais, é o mito da sociedade pequeno-burguesa que dita as regras, a atmosfera e os limites da relação, feita nas conversas, entre os dois.

A relação entre os dois revela a força do discurso mítico burguês dentro de seu habitat social. Ali o mito é falador, pungente, ativo, adquire formas inesperadas e adere com facilidade a várias possibilidades de significantes. Do traje ao jogo, do assunto ao vocabulário, tudo é moldado para carregar o seu conceito. A “burguesidade” é protagonista na representação do cenário mítico social.

No entanto, todo esse engendramento discursivo tem em *Niebla*, como uma de suas funções principais, evidenciar o seu contrário. A fragilidade desse discurso mítico burguês se mostra na forma do contraste entre a sua atuação no cenário social e a sua atuação no cenário privado.

⁶³ Entendendo-se que a dimensão do leitor perpassa de algum modo todas essas anteriores.

Dentro das casas, da sua ou da de Eugênia, a voz de Augusto torna-se sempre, e gradativamente, mais titubante, mais domesticável. No enfrentamento com outros modos de discurso, principalmente com os da feminilidade, o mito do homem burguês tem um arsenal de conceitos bastante escasso. Despojado dos seus significantes sociais e deslocado espacialmente das formas de linguagem que normalmente se moldam aos seus conceitos, esse mito se torna desvalorizado e historicamente envelhecido.

3.2 O Mito na Obra: A Lenda do Fogueteiro

As várias facetas de Unamuno, pesquisador, catedrático, escritor, filósofo, levam a crer que de fato, como é citado pelo narrador, o conto do fogueteiro tenha sido retirado do arcabouço popular de Portugal. Contudo, não será aqui o caso de aprofundar-se na história das narrativas folclóricas da península ibérica, mas de notar como no romance a inserção de tais dimensões - folclore, tradição popular, língua portuguesa, conto, lenda, relato, - estabelecem novas relações de sentido e criam outras possibilidades de significado para a leitura da narrativa.

A variedade de estratégias discursivas presentes no romance sugere que a presença de uma narrativa popular, ainda que inserida de forma aparentemente ocasional no contexto da história, possa revelar a ligação de um texto moderno, no sentido de relativamente contemporâneo, com uma narrativa folclórica ou mítica. Ou seja, em que medida um romance do início do séc. XX – visto que a forma que o “romance” tomava em sua época era, sem dúvida, uma das preocupações principais de Unamuno – guarda ainda a força de um relato que represente um sistema de afirmações coerentes sobre uma determinada concepção de *ser* e de *realidade*.

A característica céptica do pensamento unamuniano o faz descrer que tal força esteja presente, ou em parte, em qualquer narrativa, ou que uma obra de arte, mesmo que vista como expressão confiável das características de seu tempo, tenha algum valor dogmático. Assim, estabelece-se no jogo das relações entre o relato mítico e o “romance moderno” a projeção de uma essência dialética, expressa nas formas do diálogo, que cria uma carência de certezas e uma necessidade de dúvidas, as quais levam o leitor sempre a se questionar sobre o texto, sobre a arte e sobre si mesmo.

Desse modo, a “lenda do fogueteiro” aparece no romance dentro de um dos diálogos entre a personagem principal Augusto Pérez e seu amigo Victor Gotti. O capítulo XXII de

Niebla inicia-se com a notícia do nascimento do filho de Victor e com a curiosidade de Augusto em saber como foi recebida a criança que, na época da gravidez, era chamada de “o intruso” por Victor. Desde logo, Victor diz que a chegada do bebê mudou toda a situação. O medo, os problemas e a aflição pelos quais Victor e sua esposa passaram no período da gestação, foram agora, com o nascimento do menino, substituídos por uma indescritível alegria e confiança.

Em meio ao seu relato de mudança, Victor descreve com que olhos vê agora sua esposa, que na opinião das outras pessoas ficou muito debilitada com o nascimento da criança, que está envelhecida e muito mais magra. Porém, aos olhos de Victor, a mulher lhe parece muito mais bonita, mais atraente e até “*mais metida em carnes*”. É nesse contexto que Augusto lhe conta a seguinte história:

— Eso me recuerda, Víctor, la leyenda del fogueteiro que tengo oída en Portugal.

— Venga.

— Tú sabes que en Portugal eso de los fuegos artificiales, de la pirotecnia, es una verdadera bella arte. El que no ha visto fuegos artificiales en Portugal no sabe todo lo que se puede hacer con eso. ¡Y qué nomenclatura, Dios mío!

— Pero venga la leyenda.

— Allá voy. Pues el caso es que había en un pueblo portugués un pirotécnico o fogueteiro que tenía una mujer hermosísima, que era su consuelo, su encanto y su orgullo. Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo. Complacíase en dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales, y la paseaba consigo como diciéndoles: ¿veis esta mujer?, ¿os gusta?, ¿sí, eh?, ¡pues es la mía, mía sola!, ¡y fastidiarse! No hacía sino ponderar las excelencias de la hermosura de su mujer y hasta pretendía que era la inspiradora de sus más bellas producciones pirotécnicas, la musa de sus fuegos artificiales. Y hete que una vez, preparando uno de estos, mientras estaba, como de costumbre, su hermosa mujer a su lado para inspirarle, se le prende fuego la pólvora, hay una explosión y tienen que sacar a marido y mujer desvanecidos y con gravísimas quemaduras. A la mujer se le quemó buena parte de la cara y del busto, de tal manera e se quedó horriblemente desfigurada, pero él, el fogueteiro, tuvo la fortuna de quedarse ciego y no ver el desfiguramiento de su mujer. Y después de esto seguía orgulloso de la hermosura de su mujer y ponderándola a todos y caminando al lado de ella, convertida ahora en su lazarilla, con el mismo aire y talle de arrogante desafío que antes. «¿Han visto ustedes mujer más hermosa?», preguntaba, y todos, sabedores de su historia, se compadecían del pobre fogueteiro y le ponderaban la hermosura de su mujer.

— Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él?

— Acaso más que antes, como para ti tu mujer después que te ha dado al intruso.

— ¡No le llares así!⁶⁴ (UNAMUNO, 2002, p.81)

A situação de diálogo, recorrente em todo o texto, se estabelece aqui entre duas personagens fundamentais do romance. Augusto Pérez é a personagem central da narrativa e Victor é o personagem/autor do prólogo do romance. Já aqui ocorre uma primeira inversão, pois no caso da lenda do fogueteiro, Augusto passa de personagem a narrador. Esse procedimento é significativo, pois além de se repetir várias vezes e com outros personagens, vai preparando o diálogo final do livro, onde Augusto personagem/narrador se defrontará com Unamuno autor/personagem. Estão, portanto, sempre em movimento as esferas de personagem, narrador e autor, as quais podem sempre ser identificadas, porém não de maneira rígida, com Augusto, Victor e Unamuno.

Está posta, desde o início da obra, a intenção de colocar em cena – ao mesmo tempo em que embaralha, desequilibra e desmistifica – a relação entre autor, narrador e personagem, expressos nas figuras desses três personagens. O que poderia passar por uma simples brincadeira do autor, revela-se como uma inquietante indagação que é de fundo filosófico, existencialista, mas também essencialmente literário: Em que medida ficção e realidade constituem o pensamento do homem? Até onde o homem é autor e até onde ele é personagem de sua história?

Para a análise dessa questão é preciso definir, na medida do possível, mas com certa clareza, o que significam e representam esses termos. Fazendo uso do arsenal da teoria da literatura – em contraposição às abordagens da filosofia, da antropologia, da psicologia, da história que muito têm a dizer sobre esse assunto – pode-se pensar em ficção e realidade como

⁶⁴ - Isso me recorda, Vitor, a lenda do fogueteiro que a ouvi em Portugal. – Venha. – Você sabe que em Portugal isso de fogos artificiais, a pirotecnia, é uma verdadeira bela arte. Quem não viu fogos artificiais em Portugal não sabe tudo o que se pode fazer com isso. E que arte, meu Deus! – Mas vamos à lenda. – Vamos lá. Pois o caso é que havia em um povo português um pirotécnico, o fogueteiro, que tinha uma mulher belíssima, que era seu consolo, seu encanto e seu orgulho. Estava loucamente apaixonado por ela, mas maior do que a paixão era o orgulho. Sentia prazer em provocar inveja, por assim dizer, aos demais mortais, e passeava com ela como lhes dizendo: Estão vendo esta mulher? Gostam dela? Sim, é? Pois é minha, só minha! E regozijar-se! Não fazia nada senão ponderar sobre a formosura de sua mulher e até a via como a inspiradora de suas mais belas produções pirotécnicas, a musas de seus fogos artificiais. Certa vez, preparando um desses, enquanto estava, como de costume, sua mulher ao seu lado para inspirar-lhe, se pega fogo à pólvora, há uma explosão e têm que tirar marido e mulher desvanecidos e com gravíssimas queimaduras. À mulher queimou-lhe boa parte do rosto e do busto, de tal maneira que ficou horripelantemente desfigurada. Mas ele, o fogueteiro, teve a sorte de ficar cego, e não ver a desfiguração de sua mulher. E depois disso, continuava orgulhoso da beleza de sua mulher, dizendo dela a todos e caminhando ao seu lado, ela convertida agora em sua lazarilha, com o mesmo ar e postura de arrogante desafio que antes: “Vocês já viram uma mulher mais linda?” perguntava, e todos, sabedores da sua história, se compadeciam do pobre fogueteiro e elogiavam a beleza de sua mulher. – E não continuava sendo bela para ele? – Talvez mais que antes, como para ti tua mulher, depois que te deu o intruso. – Não o chame assim! [tradução nossa]

formas de discursos. Os discursos das narrativas, da literatura, dos mitos, da tradição, do folclore e da cultura estariam próximos da “ficção”, enquanto que os discursos da natureza, do espaço, do tempo, da visão, do olfato, da pele, etc. estariam mais próximos do “real”. De qualquer forma, com essa abordagem obtêm-se a vantagem da equivalência entre essas oposições e caminha-se com mais cuidado em relação a qualquer tipo de pré-conceito teórico. Como nas palavras de Denis Bertrand:

As formas de ajuste entre as duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações discursivas das línguas naturais – são relativamente movediças e culturalmente forjadas pelo uso. Por isso, não será mais o caso de opor os textos que têm um “referente real” e os que têm um “referente fictício ou imaginário”. [...] Noutras palavras, a partir do modo de adesão que o contrato enunciativo de cada um deles propõe a seu leitor: em que ele faz crer, e como? O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também os de “irrealidade” ou de “surrealidade”. (BERTRAND, 2003, p.161)

Quando se pensa na questão do imaginário e do real como formas de discurso, pensa-se, sobretudo, em quais são as possíveis maneiras de manifestações de tais discursos. Trazendo o problema ao nível da *práxis*, como vemos em Bertrand, a palavra central passa a ser “referente”. Ou seja, quais são as manifestações, os textos – no sentido de qualquer espaço legível a partir do qual possa se efetuar um processo de leitura ou de interpretação – que apontariam para um sistema de referências convencionalmente chamadas de real ou pertencentes ao “mundo real”, e quais abdicariam desse sistema convencional, para criarem seu próprio modo de convenções, o seu “mundo imaginário”.

Contudo, a semiótica de Bertrand sugere outra abordagem. Valendo-se do bom cepticismo – certa postura de constante inquietação e desconfiança que oxigena sempre o pensamento do bom pesquisador – ele insere nessa discussão a idéia de contrato enunciativo, ou seja, tanto o “real” como as outras formas de oposição a este conceito passam a ser efeitos de sentido produzidos no ato da leitura. Daí pode-se depreender que o discurso do real e o discurso do imaginário diferem-se na medida em que difere quem diz (o autor), como se diz (o narrador), o que se diz (a personagem) e para quem se diz (o leitor). O que Bertrand sugere é que a “realidade” se constrói dentro do ato da linguagem.

Quando Unamuno, em seu pequeno romance, resolve, desde a primeira linha, colocar em discussão as posições de autor, narrador e personagem, o que está em voga na verdade é como se constrói o discurso da realidade ou como a realidade é construída como um discurso.

No caso específico da lenda do fogueteiro, insere-se a questão de quem observa, de quem recebe o discurso (o leitor), de como o recebe, e como constrói a sua realidade a partir dos “olhos” que tem. Assim, como diz Bertrand, “o efeito é produzido por ocasião da leitura” (BERTRAND, 2003, p.152) e depende, naturalmente, de como quem profere o discurso faz com que ele seja crível.

Vejamos como uma pequena lenda constrói seu contrato enunciativo e ao mesmo tempo põe em discussão esse próprio contrato.

3.2.1 A cada mito o seu discurso

A lenda do fogueteiro, contada por Augusto Pérez, começa com um deslocamento de espaço. A história se passa em um pequeno povoado de Portugal, sem uma data precisa. Esses são mecanismos tradicionais de instauração do discurso mítico, fictício ou literário. Portugal é tido aqui como uma “terra distante”, que em relação à Espanha do início do século conserva certo caráter provinciano e místico. Do mesmo modo, é como iniciar uma narrativa dizendo: “Há muito tempo atrás, em um lugar muito distante” ou “Era uma vez”, o que corrobora em instaurar os traços de uma “*leyenda*”, forma que, aliás, já é sugerida pelo narrador antes mesmo do início da história. Todas essas táticas discursivas impõem logo de início, como mandam as lições da antiga retórica, um tipo específico de contrato enunciativo.

Espera-se de uma *leyenda* algo mais que de um simples conto – tratando-se aqui de “conto” apenas como uma narrativa curta –, há nela certo caráter fabuloso mas também didático (PÉREZ, 1996). Considerando a *leyenda* como um tipo de relato mítico, obviamente enfraquecido quanto à questão de ser uma “verdade transcendental” ou “verdade religiosa”, podemos localizar esta forma, que está fortemente ligada à transmissão oral – exatamente a situação em que aparece no romance –, mais ou menos, entre a “fábula” e a “parábola”. Ou seja, faz parte desse tipo de contrato enunciativo um ar de dúvida ou de constante oscilação entre o “discurso fictício” e o “discurso histórico”. Não deve nunca o ouvinte ter certeza de que se está tratando de acontecimentos reais ou imaginários.

Na *leyenda*, a força do caráter didático dependerá da capacidade do narrador em manter o enredo sempre a meio caminho desses dois extremos. Se, por acaso, em algum momento a narrador vacilasse e desse motivos para o ouvinte crer ou afirmar que se trata de uma história “real”, então a fábula perderia a sua força generalizante, aquilo faz com que um acontecimento específico e, sobretudo, seus resultados se apliquem a qualquer outra situação

semelhante, e perderia o efeito da “moral”. Por outro lado, se em algum momento o ouvinte crese que se trata de uma história completamente fictícia ou imaginária, a “veridicção” (BERTRAND, 2003, p.161) estaria comprometida, pois se entraria em um outro terreno, o terreno das narrativas aparentemente descompromissadas, de entretenimento. Em ambos os casos, estaria rompido o acordo tácito que uma *leyenda* impõe aos seus ouvintes: “preste atenção nesta história, isso serve para você!”.

Apesar de esse tipo de acordo estar presente na maioria dos gêneros narrativos e ser uma espécie de regra geral pertencente à maioria dos contratos enunciativos, pode-se supor que no caso da *leyenda* tal afirmação tácita, participa em um grau muito elevado na constituição do gênero, ou seja, na maneira que esse gênero se propõe a funcionar. Portanto, a *leyenda* é um tipo de texto que depende não só da “dúvida”, mas de uma dúvida específica, de uma dúvida existencialista: o que é “real”?

3.2.2 Lendo a lenda: uma perspectiva semiótica

A personagem principal da narrativa, que lhe dá o nome, é o fogueteiro. Porém, há um primeiro parágrafo inicial que serve de introdução e ambientação ao enredo, mas também inclui um pequeno comentário sobre a arte da pirotecnia. O narrador exalta as habilidades do povo português naquilo que ele mesmo chama de “eso de los fuegos artificiales” e classifica a pirotecnia, ou ao menos a portuguesa, de “bella arte”.

Toda essa apresentação poderia parecer desnecessária e sem maior importância no conto se não fosse um pequeno comentário que é acrescentado ao final do trecho: “!Y qué nomenclatura, Dios mío!”

A frase é dita em tom exclamativo, o que parece incomum para uma apresentação de enredo e mesmo um pouco deslocada em relação ao tom das frases anteriores, que até ali eram em tom de elogio ameno. A palavra que chama atenção e é central na sintaxe da frase é “nomenclatura”. Esse termo serve para designar, ao mesmo tempo, algo que seja algum tipo de ciência ou de arte. Nesse sentido a palavra escolhida poderia estar substituída no trecho por qualquer um de seus significados próximos sem maiores prejuízos de sentido: “!Y qué *ciência*, Dios mío!” ou “!Y qué *arte*, Dios mío!”.

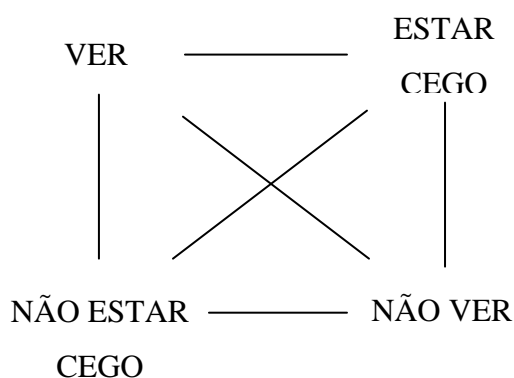
Porém, nos dois casos se perderia por completo o que está sugerido na sutileza da escolha do termo original. Dizer “nomenclatura”, nesse caso, transfere o foco do elogio ao “resultado”, da ciência ou da arte em questão, para o “processo”. É como dizer, obviamente

de forma mais sucinta e elegante: “você não sabem quanto engenho há nisso!”. Esse termo, colocado dessa forma, instiga o ouvinte a imaginar que haja uma espécie de mistério na própria arte da pirotecnia ou que, ainda, a arte da pirotecnia, nessa narrativa ou em qualquer outra, tenha outro significado ou represente mais do que ela mesma.

Do mesmo modo, essa exclamação solta ao final do comentário leva o ouvinte da *leyenda* a pensar sobre o que há demais na pirotecnia?

O “pirotécnico” é um artista singular. Seu próprio nome significa “aquele que domina o fogo”. O fogo, ademais de todos seus significados simbólicos e culturais – de Prometeu a Lévi-Strauss – é um elemento primitivo da natureza, cujo domínio, além de ser um símbolo da própria condição humana, traz sempre uma tensão, pois o fogo é por natureza um elemento indômito, imprevisível.

A lenda do fogueteiro é toda ela conduzida por termos ligados ao campo semântico do “ver”: visão, cegueira, previsibilidade, imprevisibilidade, beleza, desfiguração, etc. E os termos opostos fundamentais dessa narrativa podem ser expressos pelas condições, inicial e final, do fogueteiro: Ver x Estar Cego.



O percurso da personagem principal, o fogueteiro, inicia-se com a personagem no estado eufórico do VER, em relação ao povoado e ao seu objeto de desejo, sua esposa. Porém, sentimentos extremos, como a paixão e o orgulho, levam-no a uma espécie de obsessão pelo objeto esposa, a uma espécie de cegueira: *Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo* (UNAMUNO, 2002, p.81). Portanto, no início da narrativa, a personagem central se encontra numa situação contraditória, exatamente a meio caminho do VER e do NÃO VER [S1|S̄1].

O pirotécnico é também, desde o início, e se manterá assim até o final, colocado em uma posição distinta, à margem, das pessoas do povoado: ele é alguém especial, um criador, um artista. Porém, só no início da trama, que essa posição lhe confere uma condição superior e ao mesmo à sua esposa, cuja beleza atinge todo o povoado, e tem, aos olhos do fogueteiro, o status de musa.

Portanto, a narrativa não se inicia em um estado de equilíbrio e sim já com uma tensão posta. O fogueteiro é um homem com uma paixão obsessiva, é alguém instável. Como o próprio material que ele manuseia, como a sua própria arte, ele está sempre a meio caminho do prazer e do desastre, sempre a espera da explosão controlada, do espetáculo e, ao mesmo tempo, sempre a um passo da explosão fatal, da catástrofe. De fato, *se le prende fuego la pólvora* (UNAMUNO, 2002, p.81), o fogueteiro e sua musa explodem.

A ação de transformação e inversão é preanunciada pelo próprio estado inicial da narrativa, sobretudo na caracterização do fogueteiro. Assim, a explosão não é exatamente um momento de quebra da continuidade do enredo, mas sim a seqüência natural daquilo que se havia transformado em expectativa até esse ponto da história. A ação da explosão representa ainda, em outro nível de figurativização, a ação da criação sobre o criador. Situação essa que tem importância não só no contexto e nos possíveis modos de leitura da *leyenda*, como também para todo o romance. A explosão é, assim, um momento que se insere de diversos modos em vários níveis da narrativa menor e do romance como um todo, e ao mesmo tempo serve como elo entre eles. É o momento da ruptura, da junção, do apagar, do despertar, da morte, do renascimento, da cegueira e da nova visão. É uma ação tão potencialmente contraditória quanto o é a personagem principal; nela fogueteiro e fogo, criador e criatura, são, no seu breve instante, um só.

Depois da explosão o fogueteiro tem seu estado inicial transformado, ocorre uma espécie de inversão. Ele passa da visão para a cegueira, da condição do VER para a condição do ESTAR CEGO em relação ao povoado, ao senso comum, ou seja, ao que poderia ser chamado de “realidade”. Por outro lado, a mesma inversão ocorre em relação a sua mulher, que agora passa a ser vista por ele por um outro modo de ver.

Dessa forma, a posição do fogueteiro se inverte, mas sua situação de contrariedade permanece. Ele sai do estado contraditório do VER e, ao mesmo tempo, NÃO VER, para um outro estado contraditório: ESTAR CEGO e, ao mesmo tempo, NÃO ESTAR CEGO. A ação de transformação, no caso a explosão, faz com que ele mude de posição, porém não se transforme em relação ao que talvez seja sua característica principal: a ambigüidade.

Diante dessa maneira de condução da narrativa, o fogueteiro passa a ser definido como um ser essencialmente paradoxal. Paradoxal porque continua como um personagem que está “entre” alguma coisa, no caso agora, a meio caminho do ESTAR CEGO e do NÃO ESTAR CEGO [S2|S̄2]. E essencialmente porque a explosão, que é precisamente o “passar pelo fogo”, pode ser lida aqui como uma metáfora de um rito de passagem.

Representando a morte, ou um novo nascimento, os ritos de passagem têm como uma de suas funções principais a de transformar o ser, destruindo aquilo que lhe é superficial e preservando ou fortalecendo aquilo que lhe é essencial. De certa forma os ritos da passagem, tidos como fenômenos da antropologia e da história das religiões, têm a ver com as ações de transformação, identificadas pela análise morfológica das narrativas e pela semiótica, no sentido de que ambos os fenômenos tratam do “momento”, ou seja, têm a tendência de suprir o tempo como processo e concentrar a ação, seja ela de transformação, de catálise ou de desastre, em um único instante. Como declara o antropólogo romeno Mircea Eliade (1907-1986) ao fazer um balanço das suas observações em relação aos ritos de passagem e aos ritos de construção.

En última instancia, en todos esos ritos y en todas esas actitudes desciframos la *voluntad de desvalorizar el tiempo*. Llevados a sus límites extremos, todos los ritos y todas las actitudes que hemos recordado cabrían en el enunciado siguiente: si no se le concede ninguna atención, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible (a causa de los “pecados” del hombre, es decir, debido a éste se aleja del arquetipo y cae en la duración), el tiempo puede ser anulado.⁶⁵ (ELIADE, 2001, p.37)

Parece bastante pertinente para o estudo das narrativas, ou ao menos para o estudo desta narrativa do fogueteiro, a constatação de que um rito de passagem tem a vontade de desvalorizar o tempo. Em outras palavras, quando a ação é condensada a um limite extremo a duração desaparece. E o resultado é uma sucessão de quadros, anteriores e posteriores, voltados para um só momento. É no centro desse momento que se encontra a palavra, o verbo, a ação. Na maioria dos mitos de criação a palavra, ou “o verbo”, tem um poder factível, o poder de trazer as coisas do nada à existência. É, precisamente, esse *fiat lux* que se encontra nas ações de transformação da narrativa.

⁶⁵ Em última instância, em todos esses ritos e em todas essas atitudes deciframos a vontade de desvalorizar o tempo. Levados a seus limites extremos, todos os ritos e todas as atitudes que lembramos caberiam no seguinte enunciado: se não lhe concede nenhuma atenção, o tempo não existe; ademais, quando se faz perceptível (a causa dos pecados do homem, ou seja, devido a este se afasta do arquétipo e cai na duração) o tempo pode ser anulado. [tradução nossa]

No caso da *leyenda* a explosão da pólvora, ainda que como um acidente – ou talvez mais interessante por esse detalhe –, faz crer que toda essa história se assemelha ao processo de um ritual; ou seja, que há aqui a figurativização de um rito. Pois estão presentes as figuras do “sacerdote” representado aqui pelo pirotécnico que é alguém que está “à margem”, alguém que tem habilidades especiais e goza do reconhecimento delas pela sociedade. A sua esposa, que é chamada de “musa”, representa o elemento de “oferenda”, a mulher mais bonita – ou a criança, ou o corpo imaculado – que é o próprio sacrifício. No caso aqui: o corpo oferecido ao fogo. E por último, encontra-se também o elemento da comunidade, do povoado, que tem papel importante em todo rito, não só como função testemunhal, mas como agente receptor dos benefícios ou dos malefícios resultantes do rito.

Assim, a narrativa pode ser lida como um ritual de sacrifício, que contém elementos de um rito de passagem, mas que sobre tudo se concentra no processo de transformação, de criação e de recriação.

Os elementos do nascimento e da morte estão também figurativizados, porém de uma forma disfórica. Convencionalmente, nascimento e morte têm, respectivamente, conotações positiva e negativa. No entanto, na *leyenda* do fogueteiro, eles estão ligados ou correspondem: a morte à beleza e o nascimento à desfiguração. Novamente no texto, uma relação contraditória aparece como elemento de figurativização, aqui para recobrir as oposições fundamentais de VIDA e MORTE.

No caso do fogueteiro já vimos que ele sai de um estado contraditório a outro (VER|NÃO VER → ESTAR CEGO|NÃO ESTAR CEGO) e a sua condição declina em relação ao povoado: passa de artesão do fogo – da luminosidade, da luz – a cego. Mas se pensarmos na narrativa pela possibilidade de figurativização de um ritual, a situação do fogueteiro torna-se ainda mais interessante e ambígua. Pois, sob o ponto-de-vista da forma simples de um rito, ele exerce ao mesmo tempo as funções de sacerdote e de oferenda.

Como sacerdote ele está revestido pelo reconhecimento da comunidade por ser alguém especial, alguém que não está inserido no modo de vida “comum” do povoado, mas que agrega a este um valor de reconhecimento externo: “aquele povoado possui um pirotécnico”. Como artesão do fogo ele carrega em si a condição do domínio da técnica, ou seja, alguém que pode lidar com elementos ou com situações que a maioria das pessoas não pode ou não tem coragem para fazer. E, por fim, como marido da mulher mais bela do povoado ele constrói, a partir da condição de ter um objeto de valor, uma relação de confronto ou de

provocação com a comunidade: *Complacíase em dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Sendo assim, no início da narrativa, o fogueteiro está revestido das esferas modais do SER (artesão/sacerdote), do PODER (lidar com o fogo) e do TER (a mulher mais bonita do povoado).

Seguindo o caminho comum das narrativas folclóricas, universo do qual também compartilham da mesma lógica estrutural as lendas e os mitos, o sentido de coerência do desastre, seja ele visto como ação transformadora ou rito de passagem, é dado aqui pelo sentimento de “orgulho” que acaba ocupando as três dimensões da personagem principal. Ao envolver seu objeto de valor na sua relação com o povoado, não só como provocação mas como afirmação de seu status superior, e também relacioná-lo à condição da capacidade de realizar seu ofício, o fogueteiro acaba, nos dois sentidos aproximando sua mulher do fogo, do fogo real e do fogo da inveja.

Isso tudo faz com que ele esteja em uma posição muito delicada no início da narrativa, pois o conjunto dessa condição lhe confere uma característica singular: a cegueira. A beleza da mulher e o orgulho de possuí-la deixam a personagem central na condição de não poder ver, tanto o perigo do fogo real quanto do ciúme, que cada vez mais o impelem ao desastre ou à punição.

O fogo é um elemento que também está ligado à sensualidade e à sedução, por isso talvez não seja adequado dizer que o pirotécnico é impelido ou arrastado ao fato trágico, mas sim atraído por ele. Mesmo estando consciente de possuir uma condição de superioridade e ao mesmo tempo de realização (situação inicial de equilíbrio), relacionada às esferas do SER, do PODER e do TER, o fogueteiro sabe que lhe falta algo (situação de desequilíbrio interno ou psicológico), sabe que é preciso descobrir o que há além do fogo, e que o único caminho é passar por ele. Por isso, o acontecimento do desastre, conscientemente ou não, é criado pela própria personagem.

O que acontece depois da explosão? A mulher perde sua característica principal, torna-se uma criatura fisicamente desfigurada e passa da condição de musa à lazarilha. Esse rebaixamento faz da mulher a figura central da oferenda em relação à leitura desse texto como um sacrifício ou um rito de passagem. Em relação ao ponto-de-vista do povoado a mulher é apenas sacrificada, sem receber nenhuma forma de compensação depois do rito de transformação. Ela passa de objeto de valor e de desejo para a situação de piedade.

No entanto, o termo *lazarilla* deixa espaço para outras considerações. O lazarilho é aquele que acompanha o cego, geralmente um menino ou um jovem, que tem a função de pedir esmolas, conduzir o cego e cuidar para que ele não seja enganado. Na cultura medieval latina essa figura passou a ser associada a alguém de grande esperteza, alguém que possui uma sabedoria pragmática em relação ao cotidiano da pobreza e sabe os truques da sobrevivência em qualquer situação de dificuldade. Em outras palavras, o lazarilho é aquele que se dá bem e que por sua esperteza sabe tirar proveito de tudo, mesmo que para isso tenha que enganar a outros ou à própria pessoa a quem ele conduz.⁶⁶

Sob esse modo de leitura a mulher sofre uma inversão de posição na história. Ela passa de objeto a agente, passa de ser passivo a ser ativo dentro do contexto da narrativa e principalmente em relação ao seu marido, o pirotécnico. Pois, no primeiro momento era ele quem exibia a esposa, ele que a conduzia para expô-la ao povoado e alimentar o seu sentimento de orgulho e superioridade. Depois da explosão é ela quem o conduz, agora numa situação de humilhação e rebaixamento em relação à comunidade, dada não só pela desfiguração do seu corpo como pelo ato de pedir esmolas. Ela que era antes a mulher desejada no povoado e aquela que acompanhava o fogueteiro, agora é a mendiga que o conduz.

Algo semelhante, porém mais radical ocorre ao fogueteiro. Antes da explosão ele se encontra em posição de superioridade em vários sentidos, no entanto, como foi observado, está imerso em uma espécie de cegueira. O acontecimento do desastre, no qual segundo a leitura do rito ele faz as funções de sacerdote e sujeito a ser provado, o faz passar por um processo de destituição, inversão e purificação.

Primeiro ocorre a destituição de sua posição inicial. Ao passar pelo fogo, o pirotécnico é privado de seus três componentes modais que estão agregados a ele no início. O fato crucial do desastre é a condição nova de fisicamente cego em que ele se encontra. Esse novo estado faz com que ele deixe de SER o artesão do povoado, o artífice do fogo e deixe de representar, em certo sentido, a figura do sacerdote, tanto em relação a sua mulher quanto para o povoado. Estar cego também o destitui do seu PODER de controlar o fogo, o qual o fazia reconhecido pela comunidade e agregava um valor a esta. E por fim, o fogueteiro perde, no instante da explosão, o seu objeto de valor. Ele deixa de TER a mulher mais bela do povoado.

⁶⁶ A maioria das explicações etimológicas do termo liga esse sentido ao texto medieval espanhol, de autoria desconhecida, “La Vida de Lazarillo de Tormes”, cuja edição mais antiga conhecida é de 1554.

Desse modo o fogo cumpre nessa narrativa uma das funções que lhe é mais tradicionalmente atribuída: a destruição⁶⁷. Poucas coisas escapam à ação aniquiladora do fogo e, ao menos simbolicamente, nada passa por ele sem ser de algum modo transformado.

É em relação ao poder de transformação do fogo que o fogueteiro sofre um outro processo, o da inversão. Destituído de praticamente tudo, ele é retirado do lugar mais alto e levado ao mais baixo da sociedade, no exato momento do desastre. A sua condição de mendigo faz com ele agora passe a depender da piedade das pessoas. As mesmas as quais ele antes causava inveja. E, por causa da desfiguração de sua mulher, a humilhação em relação ao povoado se torna ainda maior. Pois as pessoas, por piedade, mentem para ele, deixando com que ele viva, aos olhos delas mesmas, uma triste ilusão: a de ainda possuir a mulher mais bela da aldeia.

Porém, há um outro lado no desfecho da narrativa, que é dado sob o ponto-de-vista da personagem principal da história e que está em concordância com uma outra função comumente atribuída ao fogo. Ao sofrer as conseqüências da explosão da pólvora com que ele trabalhava, o fogueteiro passa por um processo de purificação⁶⁸. Desde há muito na história da tecnologia humana o fogo é usado para a purificação dos metais nobres como o ouro e a prata. Há ainda, na tradição cristã, em relação ao apocalipse e ao juízo final, o momento onde as obras dos justos passarão pelo fogo para serem purificadas (Bíblia Sagrada, livro do apocalipse, cap. 14, ver. 13). Assim, o que passa pelo fogo torna-se, de certa forma, elevado, sagrado ou purificado.

Há um dado na narrativa que testifica o novo estado de cegueira física do fogueteiro como um estado puro, elevado: a sua nova maneira de ponderar – de ver – a beleza de sua mulher. Ao perder a visão ele vê a beleza de sua amada através da memória, o que é ao mesmo tempo tábuas de salvação do seu orgulho, em relação a si e ao povoado, e instrumento de renovação constante do seu amor. Assim, com “novos olhos” – olhos da alma, da mente,

⁶⁷ Existe também em relação ao fogo a imagem que simboliza o grande destruidor, como pode inclusive ser visto em vários mitos posto que ele tanto pode queimar como iluminar. Nos tempos primitivos era o principal método de sacrifício aos deuses. Os sonhos em que cidades são queimadas ou ainda, que nossa própria casa é queimada, costumam indicar que um afeto nos possuiu e tornou-se completamente fora de controle. Ele mostra a intensidade da tonalidade afetiva e por isso é uma expressão da energia psíquica que se manifesta como libido. (CHEVALIER, 2000)

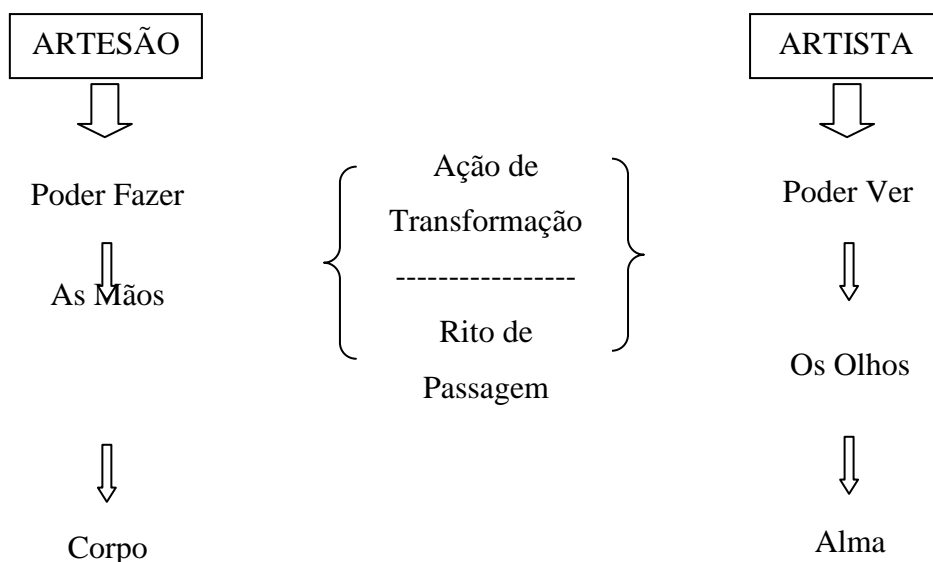
⁶⁸ O fogo costuma simbolizar tanto a purificação como a transformação, pois ele é o grande agente das transformações pelo seu caráter de simbolizar as emoções, tanto que aquilo que resiste ao fogo tem o caráter da imortalidade. Sem o fogo da emoção nenhum desenvolvimento ocorre e nenhuma conscientização maior pode ser alcançada, ele é considerado um símbolo da consciência. O que é purificado pelo fogo, torna-se de forma bastante literal, sagrado, e quando uma criatura "espiritual" é queimada a cremação lhe confere o corpo, posto que esse elemento era considerado o veículo conector entre os reinos divino e humano, a própria inspiração através do espírito. (CHEVALIER, 2000)

do interior, da memória – a beleza de sua musa passa a ser, para ele, maior do que antes: — *Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él? — Acaso más que antes* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Tal processo de purificação, pelo qual passa o fogueteiro, tem ainda outra conotação sob o aspecto da leitura dessa narrativa como a descrição de um rito de passagem. No estágio inicial, o pirotécnico, se encontra na posição de artífice, técnico ou artesão, ainda que seja dominador de um elemento nobre como o fogo, e está na condição de ver a sua musa com olhos físicos. Ao passar pela prova, pelo ato de transformação, a nova condição de cegueira física faz com que o seu olhar, em relação a sua musa, passe a ser o olhar da memória, do interior. Não mais o olhar de um técnico ou artesão, mas o olhar singular, voltado para a essência, o modo de ver de quem, agora, no estágio final, é um verdadeiro artista.

O elemento da ironia se dá por conta de que, no instante em que o fogueteiro adquire o status de artista – pela nova condição de ver como tal (o PODER VER) –, ele perde a capacidade de construir suas obras de arte (o PODER FAZER). A aquisição de um tipo de PODER implica a perda de outro.

Desse modo, há na narrativa uma identificação da condição mais elevada de SER artista, com a capacidade de VER e com os “olhos” (como o órgão da alma, do interior e da memória). E, por outro lado, a condição menos elevada do artesão, está ligada à capacidade do FAZER e com as “mãos” (como órgãos do corpo, do exterior e do pragmático).



Dessa maneira, sob um determinado aspecto, o qual inclui o ponto-de-vista do pirotécnico e o aspecto da “moral” da *leyenda*, a personagem principal evolui durante a narrativa. Passando da condição de artesão para artista.

O não reconhecimento pleno dessa evolução, o que inclui o ponto-de-vista do povoado e, talvez, o da própria mulher (se interpretarmos a condição de “lazarilla” com toda a sua carga de significados conotativos), acaba não tendo um sentido linear de negação. Pelo contrário, como a condição do artista inclui a condição da dúvida, do estar sempre à prova e da polêmica, esse reconhecimento parcial reforça o efeito da transformação, e do novo status do fogueteiro.

Outro dado irônico presente é que a aquisição do PODER VER inclui a perda dos olhos. Sob esse aspecto a lição que se apresenta é que o artesão tem seus olhos presos ao objeto e a si próprio, ele está sempre um passo atrás da imagem que lhe é oferecida e a meio caminho da inspiração e da realização de algo novo, sempre entre a musa e o fogo. Enquanto que o artista está livre do aprisionamento da imagem, não é preciso mais ter olhos para a musa ou para o fogo, ele agora é o próprio olhar e a sua arte se dá nele mesmo.

O jogo estabelecido nas relações modais extrai a moral da narrativa: o artista não precisa FAZER a obra para SER artista. Ao passo que o artesão só É quando FAZ.

3.2.3 *Leyenda e Niebla*

Quais são as diversas maneiras pelas quais essa curta narrativa se relaciona com o contexto maior da obra? E em que medida essas possibilidades de leitura que se apresentaram na interpretação da *leyenda* do fogueteiro podem auxiliar na interpretação do romance?

A resposta da primeira questão parece estar difusa no contexto da interpretação que se fez até aqui. Pois, a maneira de leitura realizada tem sempre em vista provar a relação entre três figuras essenciais: a personagem principal da *leyenda*, o fogueteiro; o narrador da *leyenda* e personagem principal do romance, Augusto Pérez e o autor-personagem do romance, Unamuno.

Uma das questões mais importantes discutidas pelo romance é a relação entre criador e criatura. Há, durante toda a obra, a preocupação em investigar, ou instigar, quais são os caminhos pelos quais um personagem representa seu autor, e até que ponto está ligado a ele. Unamuno tem a pretensão constante de pôr em xeque a liberdade de seu personagem para

levantar uma questão filosófica, ou existencial: todo personagem é onipotentemente controlado pelo seu autor ou há algum espaço para o acaso?

A possibilidade da existência do inusitado, do imprevisto dentro de uma obra de arte está diretamente relacionada com o conceito de “livre arbítrio” e daquilo que, para o pensamento unamuniano, representaria a possibilidade de uma liberdade concreta para o ser humano.

Sendo assim, a situação do fogueteiro é dada, em vista do contexto maior do romance, como um tipo de solução, talvez não ideal, para o problema da liberdade.

Longe da pregação da busca de um falso ou impossível anti-materialismo, a libertação do fogueteiro se dá pela perda. Como no caso da história bíblica de Jó, o processo de perda leva o indivíduo a um estado de graça e de reconciliação. É interessante quanto a isso, ainda lembrar que a história de Jó se encerra com uma célebre frase: *Antes eu conhecia apenas de ouvir falar, mas agora meus olhos Te vêem* (Bíblia Sagrada, livro de Jó, cap. 42 ver. 5). Assim também, nessa lenda de tradição judaica, a liberdade está relacionada com a capacidade de ver, ou de ver com outros olhos.

O estágio final do fogueteiro pode ser lido, portanto, como um índice de liberdade. Porém, longe de resolver a questão entre as forças que atuam sobre a existência humana, como o pré-determinismo e o livre arbítrio, por exemplo, Unamuno prefere deixar, nesse exemplo do fogueteiro, a decisão para o acaso: serão livres aqueles que o fogo os escolher.

4. CONCLUSÃO

O exemplo da lenda do fogueteiro, e sua breve análise, servem a dois propósitos dentro desta tese. O primeiro é o de apontar como tais preocupações, em relação aos mitos e as lendas, ocupavam o centro da reflexão artística de Unamuno, e sempre tiveram, para ele, um papel fundamental na constituição de suas reflexões mais recorrentes em toda sua obra. O segundo é o índice de que Unamuno é um autor dividido em dois mundos: o da lógica e o do mito. Ou, melhor dizendo, o texto ou o pensamento unamuniano prefere não tomar a decisão de estar a serviço de uma única maneira de pensar, para ele – como para muitos autores, inclusive de sua geração⁶⁹ – filosofia e literatura, ou discurso lógico e discurso poético não devem ou não precisam caminhar separados.

Unamuno pagou certo preço pela sua decisão, pois muitos de seus escritos literários foram tachados, de forma pejorativa, de análises ou exercícios filosóficos. Ou seja, uma das principais críticas ao texto unamuniano foi acusá-lo sempre de ser um “pretexto”, ou “pré-texto”, para outro discurso.

Na verdade, o que Unamuno faz sistematicamente em toda a sua obra – mesmo se pensarmos na sua poesia, no teatro ou na crítica – é utilizar de modo indistinto dois discursos que normalmente são dissociáveis, mas que para ele caminham juntos sem a menor dificuldade. A literatura e a filosofia, ou como aqui se preferiu abordar, o mito e a metalinguagem são, no texto de Unamuno, um mesmo modo de escrita; configuram, portanto, um mesmo discurso.

Esta é a ideia que se quis comprovar ao longo desta tese, de que não há em *Niebla* dois discursos paralelos, ou de que este seja um romance que represente duas formas distintas do pensamento de sua época ou de seu autor. O que se desejou demonstrar é que opera em *Niebla* um único discurso que é, ao mesmo tempo, literário e filosófico. E que o discurso mítico, ou as várias formas desse discurso, carregam em si a sua crítica, ou dito de outra forma, se produz em todo o romance uma metalinguagem literária desse discurso.

O texto de Unamuno indica a representação de um mesmo mundo que é composto por arte, crítica, ciência, filosofia, mito, literatura e tantas formas de pensamento ou linguagem que nele sejam geradas. *Niebla* é o terreno onde esses discursos nascem e ganham voz.

⁶⁹ A exemplo de Jean-Paul Sartre (1905-1980) que como Unamuno foi um pensador da corrente do existencialismo filosófico – ainda que de outra vertente – e escritor de vasta obra literária.

De acordo com essa interpretação da linguagem e do mito, Cassier diz:

Em lugar de tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração [...]. Deste ponto de vista, o mito a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. (CASSIER, 2000, p. 22)

No início do trecho Cassier está se referindo aos modos de configuração do mito e da linguagem, os quais ele denomina de formas de configuração do ser, ou formas de “ideação”. Mas o que mais interessa para nós aqui, e é o que se coaduna com o modo de produção do pensamento unamuniano, é a ideia de que tais ideações, ou tais discursos “partejam” seu mundo significativo. E não são apenas reflexos ou alegorias de um mundo real.

É precisamente esta força de “discursos vivos”, do mito e da literatura, que Unamuno busca não só atribuir ao seu texto, mas fazer dele um palco de reflexão sobre essa mesma discussão.

De certa forma, todo o enredo de *Niebla* pode ser lido como uma metáfora do nascimento, da inevitável tragédia e do fim do ser humano.⁷⁰ No entanto não é um romance que deva ser lido como uma alegoria de uma tragédia modelo, e sim, como uma tragédia em si. Ou seja, o discurso literário e o discurso mítico tentam sair da esfera alegórica e caminhar ou dialogar – se fazer presente – no mundo real. Exatamente como qualquer discurso atuante em uma sociedade, seja ele mítico, ideológico, científico, etc.

No entanto, é preciso tomar cuidado para que não se interprete que Unamuno esteja de fato tendo a intenção de alçar seus personagens ao nível do real, no sentido, equivocadamente, de entender Augusto como um personagem que vá além da literatura. A ironia unamuniana caminha justamente no sentido contrário.

Quando Unamuno consegue colocar a discussão neste limite entre o mundo real e o mundo da ficção, a opção – que nunca deixa de ser provocativa – é sempre por questionar a condição de “naturalidade” do mundo real. Ou seja, o problema não é se os discursos do mito ou da literatura são empiricamente reais – Unamuno deixa claro que esta é uma discussão tola – o problema é se o real não é apenas mais uma forma de discurso. Ou nas palavras que o personagem Augusto diz ao seu autor:

⁷⁰ Recordemos a cena inicial do romance em que Augusto, envolto a uma atmosfera úmida, está, exatamente na porta, a ponto de sair de sua casa, a ponto de nascer para o início do enredo.

No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco* lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...⁷¹ (UNAMUNO, 2002, p. 77)

Naquilo em que é dito, e na situação em que é dito, neste diálogo está toda a ironia metafísica de *Niebla*. Ao nível narrativo um personagem acusa seu autor de não lhe dar o direito de tirar a própria vida, ou seja, de não lhe dar o direito de livre vontade, que seria o próprio direito de viver, portanto a prova do viver dependeria da ação do ato de suicidar-se; já aqui “vida” e “não-vida” se equivalem.

Ainda nesse nível, da narrativa, o personagem acusa também, ou alerta, que tanto o autor como os leitores se encontram na mesma situação que ele, ou seja, nenhum deles goza de livre vontade, todos pertencem a um mesmo destino já dado ou a um enredo já escrito: a morte.

Por outro lado, o que se tem no nível do discurso é um autor/personagem dizendo para um narrador/personagem que o ente real, o qual ambos representam, ou a partir do qual ambos foram gerados, equivale em certo sentido a um personagem fictício, ou melhor dizendo, a um personagem/personagem, e todos levam o nome de “Unamuno”. Por consequência, ao incluir o leitor e, principalmente, com ele incluir no enredo a dimensão do tempo histórico, do tempo real, Unamuno, ente real/histórico, passará a ser Unamuno, mais cedo ou mais tarde, ente de ficção/histórico ou ente de papel.

No nível narrativo há, portanto, um diálogo entre personagem, narrador e leitor, enquanto que, ao mesmo tempo, no nível discursivo há um diálogo apenas entre autor e leitor.

⁷¹ Você não quer me deixar ser eu, me deixar sair da névoa, viver, viver, viver, ver-me, ouvir-me, tocar-me, sentir-me, doer-me, ser-me; por que não quer? Por que hei de morrer ente de ficção? Pois bem, meu senhor criador don Miguel, também você morrerá, você também, e voltará ao nada do qual saiu...! Deus deixará de sonhar-te! Você morrerá, sim, ainda que não queira; morrerá você e morrerão todos os que leiam minha história, todos, todos, todos, sem ficar um! Entes de ficção como eu; iguais a mim! Morrerão todos, todos, todos. Digo-lhes eu, Augusto Pérez, ente fictício como vocês, *nivolesco* como vocês. Porque você, meu criador, meu don Miguel, não é mais do que outro ente *nivolesco*, e entes *nivolescos* seus leitores, o mesmo que eu, que Augusto Pérez, que sua vítima... [tradução nossa]

Assim, o resultado que ele consegue não é mais do que pôr a nu toda a síntese do discurso literário: uma conversa entre um autor e um leitor, sempre apenas um único ente de cada lado.

Pode-se encontrar também nesse trecho, que é representativo do romance como um todo, uma síntese peculiar da interpretação do mito da imortalidade. Unamuno foi, durante toda sua vida acadêmica, professor de língua e literatura clássica, sobretudo de grego e um dos temas mais recorrentes em sua obra é a busca do homem pela imortalidade. A angústia que os sentimentos de impotência, de desaparecimento, de irremediabilidade geram na consciência mais profunda do homem e como essa angústia está no cerne de tantas ações humanas, inclusive dos mitos e da arte, é um assunto que sempre se faz presente na obra de Unamuno.

Alguns anos antes de haver escrito *Niebla*, em 1913, Unamuno publicou uma seleção de contos, vários deles muito curtos, sob o título de *El Espejo de La Muerte* (1942), que leva o nome do primeiro conto e onde se descreve a história de uma jovem, Matilde, que simplesmente se deixa, aos poucos, ser envolvida pela morte. Nesse, como em muitos outros textos, não só o medo, mas um leque vasto de sentimentos que atinge de algum modo a todo tipo de pessoa, transforma a morte em personagem principal do enredo.

Como está descrito na primeira frase do romance, *Niebla* é a história de uma morte, ou seja, o propósito simples do enredo não é expor como viveu o senhor Augusto Pérez, mas sim como ele morreu. E toda a tragédia que se desenvolve na trama poderia ser lida como um mero pretexto para encaminhar o personagem ao seu destino derradeiro.

Segundo uma famosa interpretação feita por Germán Gullón, presente no capítulo de *Introducción* da edição do romance feita por ele mesmo e publicada em Buenos Aires, em março de 1993, na renomada *Colección Austral*, *Niebla* está dividido em três momentos específicos: a) Os prólogos, que formam uma unidade metalingüística e reflexiva sobre a obra, onde já se encontra a questão da polifonia dos narradores; b) O enredo, a história de Augusto Pérez que vai do cap. I ao XXX e; c) Os três capítulos finais e o epílogo, que de algum modo se unem aos prólogos quanto à questão da reflexão sobre a criação da obra e o destino do personagem. Nessa leitura Gullón, que é um grande leitor de Unamuno, sugere que todo o enredo do romance, a parte “b”, é construído em função das reflexões feitas antes e depois dela, partes “a” e “c”. Sem desmerecer a qualidade literária de *Niebla*, muito pelo contrário, Gullón investiga as relações que se estabelecem entre as partes e como a estrutura do romance se dá muito em função da tensão criada entre esses momentos específicos do texto.

No último capítulo do enredo, do que seria para Gullón a segunda parte, a fala de Augusto aumenta o tom do seu desespero e prepara o clímax que se dá na parte final, ou seja, a entrada e a justificativa do autor no romance:

Y me devoro, me devoro. Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me han hecho, después de lo que me han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora sí!, ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real!⁷²
(UNAMUNO, 2002, p. 71)

Fazendo referência à epígrafe do oráculo de Delfos, Augusto se reconhece como um ente de ficção e ironiza a figura do seu autor. Já aqui, dentro do enredo, começa o embate entre criador e criatura.

A crítica que pode ser feita à interpretação de Gullón é de que a divisão de *Niebla* em três partes distintas tem pouco ou nenhum proveito para o enriquecimento de sua leitura, visto que a “presença” do autor se dá em vários momentos dentro do enredo, e não só nas partes de extremidades do romance. Unamuno não faz muita força para esconder a sua voz dentro do romance. Como narrador, em vários momentos, ele se faz presente comentando sobre o texto ou inclui personagens de outras obras suas dentro da história de *Niebla*. A exemplo do capítulo XIII, em que Augusto, depois de se encontrar casualmente, conversa com um senhor chamado Don Avito Carrascal, que é o personagem principal – junto com seu filho que morre tragicamente – de uma outra história de Unamuno contada em seu romance *Amor y Pedagogía* (1902).

Claro que tudo isso não passa também de um jogo de construção de vozes e ainda que um prólogo escrito por um personagem, pretendo autor de romances, e contestado em pós-prólogo pelo próprio autor do romance tenha algo de inusitado, não deixa de estar em consonância com o resto do texto, que também é carregado de intervenções de metalinguagem.

O capítulo XXXII, no entanto, este sim tem algo de extra-textual, ou extra-narrativo, pois mesmo que nos prólogos ou no epílogo apareçam vozes inusitadas – no epílogo é a voz

⁷² E me devoro, me devoro. Comecei, Vitor, como uma sombra, como uma ficção; durante anos vaguei como um fantasma, como um boneco de névoa, sem acreditar em minha própria existência, imaginando ser um personagem fantástico que um oculto gênio inventou para desfrutar ou para desafogar-se; mas agora, depois do que me fez, depois do que me fizeram, depois dessa burla, desta feroz burla. Agora sim! Agora me sinto, agora me apalpo, agora não duvido da minha existência real! [tradução nossa]

do cachorro Orfeu que se pronuncia – estes são momentos nos quais tradicionalmente já aparecem elementos fora do enredo. O que tem um tom verdadeiramente dissonante é a conversa direta que Augusto tem com Unamuno. Pois sobre a relação desse diálogo com o restante da história pode-se dizer coisas opostas e, ao mesmo tempo verdadeiras.

Se esse capítulo fosse retirado do romance, a história em nada sofreria, pois nele não ocorre nenhuma ação narrativa, há somente ali as falas de dois personagens⁷³, portanto, é um trecho que não tem nenhuma importância para o enredo. Por outro lado, – negando o que foi dito e igualmente verdadeiro – por causa da representatividade das figuras que ali discutem, é nesse diálogo que se decide o desfecho de todo o romance, sendo ele o ponto mais alto da tensão do personagem principal em relação ao dilema que lhe acompanha desde as primeiras páginas e constituindo-se, assim no capítulo principal do romance.

Mas a relação do personagem Augusto com sua crise existencial e, por conseguinte toda reflexão metafísica que ela propõe, não se dá somente nestes momentos extra-textuais ou de maior tensão do enredo. Na verdade, em todo o romance é possível encontrar pontuações com esse tipo de marca, ou seja, onde o personagem não só reflete sobre a situação cotidiana em que se encontra, mas busca, a partir dessas determinadas situações, refletir sobre a condição de sua humanidade, ou de sua existência.

Toda a trama que envolve Augusto, Eugênia e Rosarito é sempre perpassada por momentos de introspecção que levam o personagem principal a olhar-se para si mesmo. São nesses momentos de reflexão também que Augusto se transforma em contador da sua própria história, ou seja, é por esse motivo – ou através dessa determinada estratégia discursiva – que em boa parte do texto a voz do narrador e a voz do personagem são a mesma.

Outro recurso que é bastante usado em *Niebla* para dar vazão às reflexões metafísicas de Augusto e que também em muitos momentos une a voz do personagem à voz do narrador em um mesmo discurso é a narração do pensamento de Augusto, ou seja, é dado ao leitor acesso às elucubrações mentais e aos devaneios do personagem.

Logo no início do envolvimento entre Augusto e Eugênia, quando este ainda a está conhecendo e consegue meios para poder visitar-la regularmente em casa, onde ela vive com seus tios, pode-se encontrar um exemplo desse tipo de estratégia discursiva.

El amor aviva y anticipa el apetito – siguió diciendo-se Augusto – ¡Hay que vivir para amar! Sí, ¡y hay que amar para vivir! [...] Augusto se lavó, peinó, vistió y avió como quien tiene ya un

⁷³ Independentemente do que a figura de Miguel de Unamuno seja ou represente em outras esferas, dentro do texto, narratologicamente ou simbolicamente, só existem personagens.

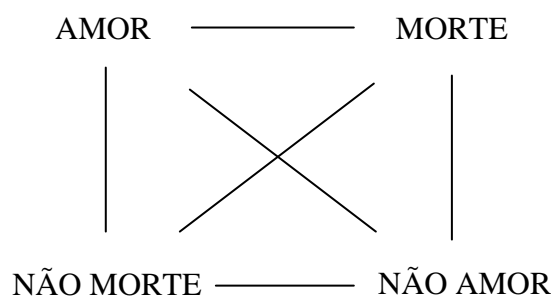
objetivo en la vida, rebosando íntimo arregosto de vivir. Aunque melancólico.⁷⁴ (UNAMUNO, 2002, p. 14)

Nesse trecho a voz do narrador dá continuidade ao pensamento do personagem, ou seja, os discursos se unem, ou se justapõem, para enfatizar a ideia de que o personagem se sente vivo por causa do amor.

Há uma intenção clara aqui em unir estas duas vozes em um discurso que trata do sentimento de vida do personagem e que se relaciona com o diálogo final do romance. Além disso, há outro detalhe importante, o uso do substantivo “*arregosto*” – de difícil tradução – não tem exatamente o sentido de “gosto” ou de “prazer”, como aqui se optou, mas carrega o significado de um gosto já convertido em um costume, ou seja, esse termo indica uma relação peculiar de Augusto com a vida, como se ele houvesse começado a viver há pouco tempo, e só agora estivesse passando a se acostumar com essa nova situação.

Vai se criando, então, a exemplo de outras proposições como essa, uma nova perspectiva para a oposição fundamental VIDA/MORTE, na qual o termo VIDA é diretamente substituído pelo termo AMOR. O que está totalmente coerente com o desenvolvimento do enredo, em que Augusto buscará na correspondência do amor de Eugênia a razão maior do seu viver. O mesmo ocorre no desfecho, no qual Augusto decide tirar a própria vida, por haver o destino lhe tirado a possibilidade de concretização do amor.

Configura-se, portanto, em *Niebla*:

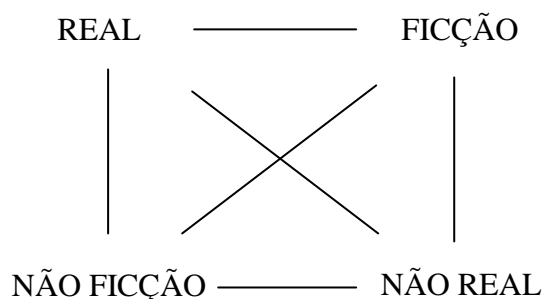


Durante todo o enredo, as condições do personagem principal e a sua posição em relação aos outros personagens oscilam entre essas duas oposições fundamentais. Mesmo na relação de amizade com Víctor, a condição da gravidez da mulher do amigo traz à tona a

⁷⁴ O amor aviva e antecipa o apetite – seguiu Augusto dizendo-se – Há que se viver para amar! Sim, e há que se amar para viver! [...] Augusto se lavou, se penteou, se vestiu e se arrumou como quem já tem um objetivo na vida, transbordando um íntimo prazer em viver. Ainda que melancólico. [tradução nossa]

situação da dependência do estado de vida com os altos e baixos da relação afetiva. Unamuno discute, inserindo essa situação no romance, como a fugacidade e a instabilidade de uma relação amorosa podem determinar algo, que a princípio seria completamente irrevogável, que é a condição de vida do ser humano.

No entanto, esse quadro de oposições fundamentais dá conta somente do enredo “novelesco” do romance, ou daquilo que Gullón definiu como a “parte b” de *Niebla*. Pois, se levarmos em conta que a discussão feita nos prólogos e nos capítulos finais está, na verdade, espalhada e refletida em todo o romance, teríamos que considerar outro quadro de oposições fundamentais que se sobrepõe ao primeiro. No qual estariam em jogo os termos VIDA REAL e VIDA FICCIONAL, ou simplificando os termos: REAL e FICÇÃO. Daí se obteria:



O que é mais interessante discutir, nesse caso, é como essas duas oposições fundamentais ou como esses quatro termos definitivos relacionam-se entre si dentro do romance.

Defende-se aqui a ideia de que no romance há uma justaposição desses elementos e das tensões que eles carregam.

Pode-se relacionar o primeiro quadro, dos elementos AMOR e MORTE, com uma tensão que é interna, ou seja, que trata especificamente do enredo e que tem suas raízes na relação dos personagens dentro de sua trama. Toda vez que os personagens se movimentam dentro de suas esferas de ação ou que expressam seus discursos constituindo a sua identidade eles movimentam, em *Niebla*, a relação de AMOR/NÃO AMOR ou MORTE/NÃO MORTE, ou seja, a relação de Augusto com Eugênia que constitui a espinha dorsal do romance.

Essa é a trama tradicional – presente nos mitos, nas lendas, e nos romances – onde um personagem principal luta contra determinadas circunstâncias para alcançar o seu sucesso. As dificuldades que Augusto enfrenta neste sentido são as crises do herói dentro do seu percurso, portanto são crises discursivas.

O leitor normalmente já está acostumado com esse tipo de estrutura e transpõe “naturalmente” a lição do mito, da lenda ou do romance para a sua realidade, ou seja, o texto é sempre um ensinamento, ou um discurso a mais.

É isso que Víctor e Augusto fazem, por exemplo, quando lêem a *leyenda do fogueteiro* comparando-a com a situação da gravidez da mulher de Víctor. Fazem uma leitura perspicaz do mito, e no entanto, tradicional visto que a lenda serve para eles apenas como lição, ou como moral, para direcionar a conduta de Víctor no seu dilema interior.

No entanto, há em *Niebla* um discurso paralelo, que se justapõe e dialoga com esse primeiro discurso, o qual está relacionado ao segundo quadro, dos elementos REAL e FICÇÃO, e que traz para o texto outro tipo de tensão, uma tensão que poderia ser denominada de tensão externa.

São nos momentos em que Augusto reflete sobre sua condição de sentir-se vivo, ou quando as vozes dos personagens se confundem com a voz do narrador – como no caso dos prólogos – ou quando a voz do narrador Unamuno se diz representativa da voz do autor Unamuno, que os personagens de *Niebla* movimentam as relações de REAL/NÃO REAL e FICÇÃO/NÃO FICÇÃO, ou seja, há no romance uma segunda espinha dorsal.

Essa tensão externa, ou tensão fora do enredo, atinge o herói sob uma forma de crise mais aguda. São geralmente momentos de maior angústia do personagem ou maior tensão do enredo em que Augusto manifesta características de uma crise existencial, ou de uma crise que vai além das circunstâncias do seu próprio, ou seja, do papel de um protagonista dentro de uma história.

É interessante notar que pelo modo como a estratégia discursiva é elaborada, quanto mais fundo o herói vai dentro dos seus problemas, quanto mais a discussão do personagem volta para si e maior é a elaboração do seu monólogo interior, mais externo ao enredo esse discurso se torna, ou seja, mais visível se torna a tensão entre os termos REAL e FICÇÃO.

Aqui o leitor é envolvido em uma relação inusitada: fazer uma reflexão metafísica dentro de um contexto ficcional. É principalmente nesse sentido que Unamuno toca na discussão do gênero, ou dos limites tradicionais de um gênero específico, a *novela*.

Talvez a renomeação do gênero, ou seja, a criação da *nivola*, não passe de uma grande provocação que tenha também o propósito de dar voz a questões que estão latentes no romance. Como por exemplo: até que ponto é possível discutir a fundo questões existenciais, metafísicas ou filosóficas dentro de um romance? Ou talvez, não seria justamente no palco da

ficção que se pudesse ir mais além, nas questões mais reais? Não seriam a metáfora ou a poética, recursos mais incisivos do que a própria razão?

Sob esse ângulo, o texto unamuniano seria o contrário do que comumente se diz dele, ou seja, não é um pretense texto fictício elaborado para demonstrar uma tese filosófica, mas sim, um elogio à capacidade da ficção em ir mais além do que uma tese filosófica possa demonstrar.

Não só as relações entre os personagens e os diversos níveis de personagens que existem em *Niebla*, mas também a sobreposição de dois percursos de sentido – identificados aqui pelos dois quadros de termos fundamentais – fazem com que haja no romance uma única tensão a qual reflete, ao mesmo tempo, tanto a problemática do gênero como a da estrutura, ou seja, elabora-se um discurso que pertence tanto à esfera da literatura quanto à esfera da filosofia, fazendo das duas um mesmo dizer.

Niebla é um dos exemplos mais bem acabados, dentro da obra de Unamuno e possivelmente de todo o contexto literário de sua época, da possibilidade de expansão dos limites do romance. Para um gênero que no início do século XIX já sofria com a demasiada repetição de uma fórmula desgastada e enfrentava o desafio de representar um mundo que se transformava a uma velocidade nunca vista antes na história do homem, apresentavam-se desafios que eram cruciais, naquele momento, para a própria sobrevivência do gênero.

Ao menos, com o olhar privilegiado do distanciamento histórico, é essa impressão que se tem da experiência de *Niebla*, e de tantos outros romances que naquele período ousaram, cada qual com suas armas, invadir um território ainda não explorado pela ficção novelesca. Têm-se a impressão de que havia uma necessidade latente de se reinventar o romance, ou ao menos muitos autores se engajaram nessa tentativa de revolução estética.⁷⁵

Compartilha-se aqui da opinião, generalizada, de que Unamuno não era um escritor brilhante em termos estilísticos, nem nunca soube dar o tratamento estético que mereceriam suas obras. Unamuno era sim um homem de ideias, mesmo de grandes idéias estéticas, e dono de uma visão privilegiada sobre as condições históricas e artísticas de sua própria época.

Assim, ele utilizou os recursos que tinha como homem ativo da vida pública de seu país e intelectual capaz de contribuir e dar continuidade ao pensamento filosófico mais contemporâneo, para dar a sua resposta pessoal ao problema que enfrentava a novela romanesca no início do século XIX.

⁷⁵ Ver a citação do crítico ALBÉRÈS (1966, p.126), no capítulo “Por que *Niebla* é um romance moderno?” desta tese.

Para Unamuno, e alguns outros, as grandes questões a serem enfrentadas eram: o que havia de novo no mundo que não havia ainda entrado no romance? O romance era capaz de ainda ser uma linguagem estética legítima de sua época? Caberiam no romance, gênero burguês por excelência, toda a diversidade, as nuances, as tensões e as transformações dos discursos sociais da época?

Unamuno deu sua resposta a seu tempo, a seu mundo. E cria que seu mundo era também o de outros mundos, mundos que ele não veria, mas nos quais ainda viveria na forma de discurso, na forma de personagem, na forma de um motivo para uma tese distante. Ou nas palavras do pensamento do cachorro Orfeu:

¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. [...] Siempre parece estar en otra cosa que en lo que está, y ni mira a lo que mira. Es como si hubiese otro mundo para él. Y es claro, si hay otro mundo no hay este.⁷⁶
(UNAMUNO, 2002, p. 82)

⁷⁶ Que estranho animal é o homem! Nunca está no que tem diante dele. [...] Sempre parece estar em outra coisa do que naquilo em que está, e nem olha aquilo que olha. É como se houvesse outro mundo para ele. E é claro, se existe outro mundo, este não existe. [tradução nossa]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBÉRÈS, R.-M. **Historia de La Novela Moderna**. Tradução para o espanhol: Fernando Alegria (Univ. Berkeley). Ciudad de México: Utha, 1966.

ADORNO, Theodor. **Théorie Esthétique**. Paris: Klincksieck, 1974. (tradução francesa)

ALEGRIA, Fernando. **Walt Whitman en Hispano América**. Ciudad de México: Utha, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Pierre Menard, autor del Quijote**. *Ficciones*. In: *Obras Completas*, Tomo I. Barcelona: EMECE, 1997.

_____. **Prólogo**. In: *Hojas de Hierba*. Walt Whitman. Tradução de Jorge Luis Borges. Editorial Lumen: Buenos Aires, 1969.

CASSIER, E. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CHEVALIER, J. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DUJARDIN, Édouard. **Le Monologue Intérieur**. Paris: Messien, 1931. (citado por Savanalle, 1976, p.111)

ELIADE, Mircea. **El Mito del Eterno Retorno: arquetipos y repetición**. Buenos Aires: Emecé, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **Tradição literária e consciência atual da modernidade**. Paris: Gallimard, 1978. (Tradução portuguesa)

LUKÁCS, G. **O romance como epopéia burguesa**. Trad. de Letizia Z. Antunes In: Ad Hominem. São Paulo, 1999

PARKER, A. **En torno a la interpretación de "Niebla"**, en A. Sánchez Barbudo, Miguel de Unamuno. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1974. pp.203-225.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
PIRANDELLO, Luigi. **Seis Personagens à Procura de Um Autor**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PÉREZ, Aquilino Sánchez. **Diccionario de La Lengua Española**. 9ª ed. Madrid: Sociedad General Española de Librería – SGEL, 1996.

PLATÃO, **Fedro**. Trad. de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SALLENAVE, Danièle. **Sobre o Monólogo Interior: leitura de uma teoria**. In: Categorias da Narrativa. Coleção Vega Universidade. Trad. de Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1976.

UNAMUNO, Miguel de. **Amor y Pedagogía**. Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía, 1902.

_____. **Cómo se Hace Una Novela**. In: Obras Completas. Vol. VI. Madrid: Biblioteca castro, 1999.

_____. **Del Sentimiento Trágico de La Vida. (Ensayos)** In: Obras Completas. Vol. VIII. Madrid: Biblioteca castro, 1999.

_____. **El Canto Adánico**. In: El Espejo de La Muerte. 2ª Ed. ESPASA: Buenos Aires, 1942.

_____. **El Espejo de La Muerte**. In: El Espejo de La Muerte. 2ª Ed. ESPASA: Buenos Aires, 1942.

_____. **Niebla**. Colección Austral. 34ª ed. Madrid: ESPASA, 2002. (1ª ed.: 1914)

_____. **Obras Completas**. Editor responsable M. García Blanco. Madrid: Escelier, 1966-1971, Tomos I-IX; - t.II.

_____. **Sobre La Lectura e Interpretación del Quijote**. Ensayos. In: Obras Completas de Miguel de Unamuno. Tomo III. Afrodisio Aguado: Madrid, 1950.

_____. **Vida de Don Quijote y Sancho**. Madrid: Cátedra, 1988.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **O romance de educação na história do Realismo**. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João A. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **S/Z**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A Crise do Romance**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A Modernidade e Os Modernos**. Trad. Tânia Jatoba, 2ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. **Cosmopolitismo e Província na Poesia Moderna**. In: Da Poesia à Prosa. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. **Da Poesia à Prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Kafka y sus Predecesores**. In: Obras Completas, V.4. 15^A Ed. Buenos Aires: EMECE Argentina, 2005.

BURGER, Peter. **Theory of the avan-gard**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. (tradução inglesa)

CALINESCU, M. **Cinco Caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

CAMPBELL, J. **A Imagem Mítica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, José Carlos de Paula. **Mito Crítica e Arte**. Londrina: Editora UEL, 1999.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COHEN, J. **A Plenitude da Linguagem: teoria da poeticidade**. Trad. J. C. S. Pereira. Coimbra: Almeida, 1978.

_____. **Estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CORTÁZAR, Julio. **A Casa Tomada**. In: Contos Latino-Americanos Eternos. Organização e tradução de Alicia Ramal. Rio de Janeiro: Bom Texto editora, 2005. pág. 09.

DE MAN, Paul. **What is modern?** In: Critical Writings, 1953-1978. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. **Leitura (Proust)**. In: Alegorias da Leitura. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Mito e Sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Lisboa: A regra do jogo, 1983.

ECO, U. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Las Palabras y Las Cosas: una arqueología de las ciencias humanas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

_____. **Isto Não É um Cachimbo**. Título Original: Ceci N'est Pas une Pipe. Trad. Jorge Coli. São Paulo: 1973.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRANJEL, L. **Retrato de Unamuno**. Madrid: Guadarrama, 1957.

GONZÁLEZ EGIDO, L. **Miguel de Unamuno**. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

GULLÓN, Germán. **Introducción**. In: Niebla, Miguel de Unamuno. Colección Austral de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires: Espasa, 1993.

JAKOBSON, R. & POMORSKA, K. **Poética em Ação**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LINS, Osman. **Lima Barreto e O Espaço Romanesco**. São Paulo: Editora Ática, 1976.

MAAS, WILMA PATRÍCIA M.D. **O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.

MELETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ORLANDO, SBARDELOTO & FLECK. **Eugenia, Entre O Criador E Criatura: um enfrentamento presente em Niebla, de Miguel de Unamuno**. (artigo) In: Revista de Literatura, História e Memória: Unioeste, Cascavel, 2007.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

QUINZIANO, Franco. **Niebla: Miguel de Unamuno y el sueño de la "nivola"**. Roma: Bulzoni Editore, 1998.

RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. **Platero y Yo**. Madrid: Espalsa, 1992. 1ª edição de 1914, 1ª completa de 1917.

ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. Trad. Cesar Tozzi. Col. Estudos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

SALCEDO, E. **Vida de Don Miguel: Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca**. Salamanca: Anaya, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo É um Humanismo**. Trad. Rita Correa Guedes. In: *L'Existentialisme est un Humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.

TOLEDANO, Ana Chaquaceda. **Espacios Reales y Espacios Culturales**. In: Miguel de Unamuno, Estudios sobre Su Obra. Vol. II. Salamanca: Ediciones Universidad, 2005.

UNAMUNO, Miguel de. **Civilización y Cultura**. In: Obras Completas. Intr.: M. García Blanco. Ed. Escelicer: Madrid, 1966.

_____. **El Otro: misterio en tres jornadas y un epílogo** [teatro]. Barcelona: Aymá, 1964.

_____. **El Sepulcro de Don Quijote**. Artigo publicado em La España Moderna. Nº 206, Madrid, febrero de 1906, p. 5-17.

_____. **Mi Salamanca**. Selección por Mario Grande Ramos. Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1950.

_____. **Paz en La Guerra**. In: Obras Completas de Miguel de Unamuno. Coleção Biblioteca Castro: Madrid, 1982.

Vários Autores, **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. revista e atualizada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ZAVALA, Iris M. **Niebla: la lógica del sueño**. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1987.

FORTUNA CRÍTICA

De Miguel de Unamuno e *Niebla* Internacional⁷⁷

ALAZRAKIJ. **Motivación e invención en "Niebla" de Unamuno.** In: "The Romanian Review", LVIII, 14, 1967.

ALLER GONZÁLEZ, M^a del Rosario. **"Niebla" de Miguel de Unamuno: novela o ensayo.** Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2001.

AMÉZAGA, E. **Ficha bio-bibliográfica de Miguel de Unamuno,** Navarra: Acedo Wilsen, 1992.

AMORÓS, A. **Unamuno: la novela como búsqueda, en Introducción a la novela contemporánea.** Madrid: Cátedra, 8o ed., 1985.

ANDRÈS, Christian. **La "nivola" de Miguel de Unamuno o l'invention d'un nouveau "genre" romanesque: reflexions critiques sur "Niebla", 1914.** Avignon: Association Arias, 2001.

AYALA, F. **El arte de novelar en Unamuno, en Realidad y Ensueño.** Madrid, Gredos, 1963.

BLANCO, M. **La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno.** Madrid, ABL editor. 1994.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. **El Unamuno contemplativo.** México D.F.: El Colegio de México, 1959.

_____. **Unamuno's "Niebla": Existence and the Game of Fiction.** In: "Modern Languages Notes", LXXXIX, 2, 1964.

⁷⁷ Estão relacionados os trabalhos mais importantes sobre a obra de Miguel de Unamuno que de alguma maneira estejam ligados ao romance *Niebla*, seja pela temática, pela estrutura ou pela argumentação.

BONETE PERALES, E. **Unamuno: el anhelo de inmortalidad como eje central de la conducta moral.** In: "Cuadernos Salmantinos de Filosofía", vol. 15, 1988.

BOTTO, Anna. **"Niebla" di Miguel de Unamuno: "Niebla" di Unamuno e "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello, due opere a confronto.** Torino: Università degli Studi di Torino, 1997.

CLAVERÍA, C. **Temas de Unamuno.** Madrid: Gredos, 1953.

COWES, H.W. **Miguel de Unamuno-ideas para una ontología de la novela actual.** In: "Razón y Fábula", Bogotá, 24. 1971.

DEMONE, A. **Vita e immortalità nella filosofia di Miguel de Unamuno.** In "Sapienza", 12. 1959.

DÍAZ PETERSON, R. **Las novelas de Unamuno.** Potomac – Maryland: Scripta Humanística, 1987.

DIAS, José Manuel de Barros. **"Niebla": a novela como ensaio sobre a persistência ontológica.** Oporto: Universidad de Porto, 1993.

DIEZ, R. **El desarrollo estético de la novela de Unamuno.** Madrid: Playor-Nuova Scholar, 1976.

ELIZALDE, I. **Miguel de Unamuno y su novelística.** Guipúzcoa: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

FEAL DEIBE, Carlos. **Unamuno: el otro y don Juan.** Madrid: Cupsa, 1976.

FERNÁNDEZ, Pelayo H. **Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno.** Madrid: Porrúa, 1976.

FERNÁNDEZ TURIENZO, F. **Unamuno, ansia de Dios y creación literaria.** Madrid: ed. Alcalá, 1966.

FERRATER, José Mora. **Unamuno: bosquejo de una filosofía**. Buenos Aires: Losada, cop. 1944.

FIDDIAN, Robbin. **Orfeo, los perros y la voz de su amo en Niebla de Miguel de Unamuno**. Newcastle Upon Tyne. AIH. Actas X, 1989.

FRANZ, Thomas R. **"Niebla" Inexplorada: midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno**. Newark: Juan de la Cuesta, 2003.

GARAGORRI, Paulino. **Introducción a Miguel de Unamuno: el desnacer y la feliz incertidumbre**. Madrid: Alianza, 1986.

GARCÍA BLANCO, Manuel. **En Torno a Unamuno**. Madrid: Taurus, 1965.

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano. **Miguel de Unamuno**. Valladolid, Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1997.

_____. **Un Hombre Como Todos**. In: *Diario El País: una invitación a la lectura – clásicos del siglo XX*. Madrid: Mateu Cromo S. A, 2002.

GULLÒN, Ricardo. **Autobiografías de Unamuno**. Madrid: Gredos, 1964.

LIJERÓN ALBERDI, H. **Unamuno y la novela existencialista**. La Paz – Cochabamba: Ed. Los Amigos del Libro, 1970.

OLSON, Paul R. **Niebla: la novela y el misterio del ser**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.

_____. *Unamuno's "Niebla": The Question of the Novel*. In: "The Georgia Review", vol. 29. 1975.

ONÍS, Federico de. **Unamuno en su Salamanca: cartas y recuerdos**. Prólogo por Carlos William de Onís. Salamanca: Universidad, 1988.

OOVERAS, Anne Marie. **Nivola contra Novela**. Salamanca: Ed. Universitaria de Salamanca, 1993.

PALOMO, P. **La estructura orgánica de "Niebla": nueva aproximación**. In: "Homenaje a M. de Unamuno". Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 1986.

PARÍS, Carlos. **Unamuno: estructura de su mundo intelectual**. Barcelona: Anthropos, 1988.

PARKER, A. **En torno a la interpretación de "Niebla"**. In: "Miguel de Unamuno. El escritor y la crítica", A. Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1974.

_____. **On the interpretation of Niebla**. In: Unamuno: Creator and Creation (ed. José Rubia Barcia y M. A. Zeitlin). Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1967.

QUINZIANO, Franco. **Niebla: Miguel de Unamuno y el sueño de la "nivola"**. Roma: Bulzoni Editore, 1998.

RIBBANS, Geoffrey. **Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado**. Madrid: Gredos, 1971.

RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. **Introducción, notas y actividades a la edición de Niebla**. Colección Anaquel. Madrid: Editorial Bruño, 1991.

SARASA, José San Martín. **El problema de Dios en Unamuno**. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1989.

VALDÉS, M.J. **La filosofía agónica de Miguel de Unamuno**. In: "Pensamiento y letras en la España del siglo XX. Miguel de Unamuno (1864-1964)", G. Bleibergard - E. Imman Fox. Nashville/Tennessee: Vanderblit University Press, 1966.

_____. **El diálogo, eje antológico del pensamiento de Unamuno**. In: "Homenaje a Miguel de Unamuno", D. Gómez Malleda. Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 1986.

_____. **Introducción**. In: "San Manuel Bueno, mártir", M. de Unamuno. (ed. de M.J.Valdés), Madrid: Cátedra, 10º ed., 1987.

_____. **Introducción**. In: "Niebla", M. de Unamuno. (ed. de M.J. Valdés), Madrid: Cátedra, 9o ed., 1991.

VAN DER GRIPJ, R.M.K. **Ensueños**. In: "Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno", XIII. 1963.

VAUTHIER, Bénédicte . **"Niebla" de Miguel de Unamuno, a favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos": estudio de narratología estilística**. Bern: Peter Lang, 1999.

VENTO, A. **Hacia una interpretación onírico-estructural de "Niebla"**. In: "Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno", XIV-XV. 1964.

_____. **"Niebla": laberinto intencionado a través de la estructura**. In: "Cuadernos Hispanoamericanos", 203. 1966.

VICENTE GÓMEZ, F. **L'interpretazione della letteratura. La rilevanza del contesto del genere come contesto pragmatico. L'esempio di "Niebla" di Miguel de Unamuno**, In: "Strumenti critici", VII, fascicolo 2 (n. 69). 1992.

ZAVALA, Iris M. **Niebla: la lógica del sueño**. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1987.

_____. **Unamuno y El Pensamiento Dialógico**. Anthropos: Barcelona, 1991.

ZUBIZARRETA, A.F. **Introducción. "Niebla": la meta-novela**. In: "Niebla", M. de Unamuno, (ed. de A. Zubizarreta). Madrid: Castalia, 1995.

De Miguel de Unamuno e *Niebla* nacional⁷⁸

ORLANDO, Andréia Fernanda; SBARDELOTO, André & FLECK, Gilmei Francisco. ***Eugenia, Entre O Criador e A Criatura: um enfrentamento presente em Niebla (1914), de Miguel de Unamuno***. In: Revista de Literatura Memória e História. Unioeste Cascavel. Vol. 3. Nº 3, 2007. [artigo]

MASSIMINI, Silvia. **A recepção do Quixote em Unamuno : niebla e vida de Don Quijote y Sancho**. São Paulo : Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, 2001. [artigo]

MOTA, Jorge César. **Dom Miguel de Unamuno e a Bíblia**. São Paulo : Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1978. [artigo]

_____. **Influxo da bíblia na vida e no pensamento de Dom Miguel de Unamuno**. São Paulo: USP, 1972. [tese]

GARCIA, Morejon Julio. **Dois Colecionadores de Angústias : Unamuno e Fidelino de Figueiredo**. São Paulo: Fac.Filosofia Ciências e Letras Assis, 1967. [artigo]

_____. **Unamuno y el cancionero: la salvación por la palabra**. São Paulo: Fac.Filosofia Ciências e Letras Assis, 1964. [tese]

SINCLAIR, Paulo Alison. ***Comprando Ideias: Unamuno e a conexão Argentina***. Fundação Memorial da America Latina, 1998. [livro]

⁷⁸ Estão aqui as obras e artigos publicados sobre Unamuno ou *Niebla* no Brasil, pertencentes às bibliotecas da UNESP, USP, UNICAMP e PUC de São Paulo. Até novembro de 2012.

ANEXO

Índice cronológico da obra completa de Miguel de Unamuno, incluindo obras póstumas e edições mais importantes.⁷⁹

NARRATIVAS

• **1897,**

Paz en la guerra / Miguel de Unamuno. - Madrid: Librería de Fernando Fé, 1897. - VII, 240 p.; 23 cm

Ed. Renacimiento, 1923

Ed. Renacimiento, 1931

Ed. Banco Bilbao, 1982

Ed. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 1986

Ed Alianza, 1988

• **1902,**

Amor y pedagogía / Miguel de Unamuno. - Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía, 1902. - 267 p.; 21 cm

Ed. Espasa Calpe, 1934

Ed. Espasa Calpe, 1940, 1992

Ed. Alianza, 1989

• **1911,**

Una historia de amor. - En: El Cuento Semanal. - Madrid. - Año V, n. 260 (22 dic. 1911)

• **1913,**

El espejo de la muerte: novelas cortas / Miguel de Unamuno. - Madrid: Renacimiento, 1913. - 230 p.; 19 cm

Ed. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930

Ed.. Espasa Calpe, 1942

⁷⁹ Arquivo disponibilizado pela “Casa Museo Unamuno”, instituição mantida pela Universidade de Salamanca – USAL.

- **1914,**

Niebla: (nivola) / Miguel de Unamuno. - Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939. - 187 p.; 18 cm.

- (Colección austral; 99. Serie azul)

Ed. Alianza, 1986

Cátedra, 1988

Ed. Espasa Calpe, 1990

- **1916,**

Nada menos que todo un hombre. - En: La Novela Corta. - Año I, n. 28 (15 jul. 1916)

(Integrado en: Tres novelas ejemplares y un prólogo)

- **1917,**

Abel Sánchez / Miguel de Unamuno; introducción de Luciano González Egido. - Madrid :

Alianza, 1987. - 127 p.; 18 cm. - (El libro de bolsillo; 1260)

Ed. Alianza, 1997

Ed. Espasa- Calpe, 1990

- **1920,**

El Marqués de Lumbría / por Miguel de Unamuno. - En: La Novela Corta. - Madrid. - Año V, n. 223 (3 abr. 1920)

Montalbán y Julio Macedo / por Miguel de Unamuno. - En: La Novela Corta. - Madrid. - Año V, n. 260 (11 dic. 1920)

Tres novelas ejemplares y un prólogo / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1920. - 213 p.; 20 cm. - (Colección contemporánea). - Contiene: Nada menos que todo un hombre,

El Marqués de Lumbría y Dos Madres

Ed. Espasa Calpe, 1930

Ed.. Espasa Calpe, 1941

LN Ed. Alianza, 1987

Ed. Espasa Calpe, 1990

- **1921,**

La tía Tula: (novela) / Miguel de Unamuno. - Madrid: Renacimiento, 1921. - 207 p.; 19 cm

Ed. Espasa Calpe, 1940

Ed. Espasa Calpe, 1956

Ed. Cátedra, 1987

• **1931,**

San Manuel Bueno, mártir y tres historias más / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1933. - 321 p.; 20 cm

Ed. Espasa Calpe Argentina, 1951

Ed. Alianza, 1971

Ed. Cátedra, 1982

Ed. Castalia, 1984

Ed. Cátedra, 1985

Adapt. infantil, Anaya, 1986

Ed. Espasa Calpe, 1990

Ed. Grupo Hermes, 1997

ANTOLOGIAS NARRATIVAS

• **1897,**

Paz en la guerra / Miguel de Unamuno. - Madrid: Librería de Fernando Fé, 1897. - VII, 240 p.; 23 cm

Ed. Renacimiento, 1923

Ed. Renacimiento, 1931

Ed. Banco Bilbao, 1982

Ed. El Correo Español-El Pueblo Vasco, 1986

Ed Alianza, 1988

• **1902,**

Amor y pedagogía / Miguel de Unamuno. - Barcelona: Imprenta de Henrich y Cía, 1902. - 267 p.; 21 cm

Ed. Espasa Calpe, 1934

Ed. Espasa Calpe, 1940, 1992

Ed. Alianza, 1989

• **1911,**

Una historia de amor. - En: El Cuento Semanal. - Madrid. - Año V, n. 260 (22 dic. 1911)

• **1913,**

El espejo de la muerte: novelas cortas / Miguel de Unamuno. - Madrid: Renacimiento, 1913.

- 230 p.; 19 cm

Ed. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930

Ed.. Espasa Calpe, 1942

• **1914,**

Niebla: (nivola) / Miguel de Unamuno. - Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939. - 187 p.; 18 cm.

- (Colección austral; 99. Serie azul)

Ed. Alianza, 1986

Cátedra, 1988

Ed. Espasa Calpe, 1990

• **1916,**

Nada menos que todo un hombre. - En: La Novela Corta. - Año I, n. 28 (15 jul. 1916)

(Integrado en: Tres novelas ejemplares y un prólogo)

• **1917,**

Abel Sánchez / Miguel de Unamuno; introducción de Luciano González Egido. - Madrid :

Alianza, 1987. - 127 p.; 18 cm. - (El libro de bolsillo; 1260)

Ed. Alianza, 1997

Ed. Espasa- Calpe, 1990

• **1920,**

El Marqués de Lumbría / por Miguel de Unamuno. - En: La Novela Corta. - Madrid. - Año

V, n. 223 (3 abr. 1920)

Montalbán y Julio Macedo / por Miguel de Unamuno. - En: La Novela Corta. - Madrid. - Año V, n. 260 (11 dic. 1920)

Tres novelas ejemplares y un prólogo / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1920. - 213 p.; 20 cm. - (Colección contemporánea). - Contiene: Nada menos que todo un hombre, El Marqués de Lumbría y Dos Madres

Ed. Espasa Calpe, 1930

Ed.. Espasa Calpe, 1941

LN Ed. Alianza, 1987

Ed. Espasa Calpe, 1990

• **1921,**

La tía Tula: (novela) / Miguel de Unamuno. - Madrid: Renacimiento, 1921. - 207 p.; 19 cm

Ed. Espasa Calpe, 1940

Ed. Espasa Calpe, 1956

Ed. Cátedra, 1987

• **1931,**

San Manuel Bueno, mártir y tres historias más / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1933. - 321 p.; 20 cm

Ed. Espasa Calpe Argentina, 1951

Ed. Alianza, 1971

Ed. Cátedra, 1982

Ed. Castalia, 1984

Ed. Cátedra, 1985

Adapt. infantil, Anaya, 1986

Ed. Espasa Calpe, 1990

Ed. Grupo Hermes, 1997

ENSAIOS E ARTIGOS

• **1899,**

De la enseñanza superior en España. - Madrid: Revista Nueva, 1899

- **1900,**

Tres ensayos / Miguel de Unamuno. - Madrid: B. Rodríguez Serra, 1900.- 70 p.; 19 cm

Divulgaciones culturales del Diario "La Prensa". - Barcelona: Tip. Unión, s.a.

- **1902,**

En torno al casticismo / Miguel de Unamuno. - Madrid: Fernando Fé , 1902. - 212 p.; 22 cm

Ed.Espasa Calpe, 1961

Ed. Alianza, 1986

Ed. Espasa Calpe, 1991

Ed. Biblioteca Nueva, 1996

- **1905,**

Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra / explicada y comentada por Miguel de Unamuno. - [2ª ed.]. - Madrid; Buenos Aires: Renacimiento, 1914. - 468 p.;

20 cm

Ed. Renacimiento, 1930

Ed. Alianza, 1987

Ed. Cátedra, 1988

- **1910,**

Mi religión y otros ensayos breves / Miguel de Unamuno. - Madrid: V. Prieto y Cª, 1910. - 222 p.; 19 cm. - (Biblioteca Renacimiento)

- **1911,**

Soliloquios y conversaciones / Miguel de Unamuno. - [Madrid]: Espasa Calpe, 1942. - 168 p.; 18 cm. - (Colección austral ; 286)

- **1912,**

Contra ésto y aquello / Miguel de Unamuno. - 2ª ed. - Madrid: Renacimiento, cop . 1928.- 251 p.; 20 cm . - (Obras completas de Miguel de Unamuno; 8)

- **1916-1918,**

Ensayos / por Miguel de Unamuno. - Madrid: Residencia de Estudiantes, 1916-1918. - 7 v.; 20 cm. - (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Serie II; 5;7;9;11;13;15)

ENSAIOS E ARTIGOS – Publicações Póstumas

- **1941,**

La ciudad de Henoc: comentario, 1933 / por Miguel de Unamuno. - México: Séneca , [1941?]. - 168 p.; 19 cm . - (Lucero)

- **1942,**

Ensayos / Miguel de Unamuno; prólogo y notas de Bernardo G. de Candamo. - Madrid: M. Aguilar, 1942. - 2 v.; 15 cm

- **1943,**

Cuenca ibérica. - México: Séneca, 1943

Temas argentinos. - Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1943

- **1944,**

El caballero de la triste figura / Miguel de Unamuno. - 4ª ed. - Madrid: Espasa Calpe, 1963. - 159 p.; 18 cm. - (Colección austral; 417)

Ed. Espasa-Calpe, 1980

La dignidad humana / Miguel de Unamuno. - 5ª ed. - Madrid: Espasa Calpe, 1961.- 149 p.; 18 cm. - (Colección austral; 440)

Ed. Espasa-Calpe, 1976

Viejos y jóvenes / Miguel de Unamuno. - 3ª ed. - Madrid: Espasa Calpe, 1956. - 167 p.; 19 cm.- (Colección austral; 478)

Ed. Espasa-Calpe, 1980

Almas de jóvenes / Miguel Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1958. - 153 p.; 18 cm. - (Colección austral; 499)

Ed. Espasa-Calpe, 1981

- **1945,**

La enormidad de España: comentarios / por Miguel de Unamuno. - México: Séneca, [1945?].
- 263 p.; 18 cm

- **1947,**

Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana / Miguel de Unamuno. -
Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, cop. 1947. - 150 p.; 18 cm. - (Colección austral;
703)

- **1949,**

Visiones y comentarios. - Buenos Aires: Espasa Calpe, 1949. - (Colección austral; 900)
Ed. Espasa-Calpe, 1967

- **195-?,**

KM Sobre la europeización: (arbitrariedades) / Miguel de Unamuno. - [Madrid]:
Departamento Nacional de P. y P. del S.E.U., [195-?]. - 42 p.; 10 cm. - (Ediciones para el
bolsillo de la camisa azul; 5)

- **1950-1954,**

De ésto y de aquello: escritos no recogidos en libro / Miguel de Unamuno; ordenación,
prólogo y notas de Manuel García Blanco. - Buenos Aires: Editorial Sudamericana, cop.
1950.- v. <1>: il.; 21 cm
Ed. Espasa Calpe, 1973
v. <2> Ed. Sudamericana

- **1955,**

España y los españoles / Miguel de Unamuno; prólogo, edición y notas de Manuel García
Blanco. - Madrid: Afrodisio Aguado, cop. 1955. - 302 p.; 18 cm. - (Clásicos y maestros; 3)

- **1957,**

Inquietudes y meditaciones / Miguel de Unamuno; prólogo y notas de Manuel García Blanco.
- Madrid: Afrodisio Aguado, cop. 1957. - 278 p.; 19 cm. - (Clásicos y maestros)
Ed. Espasa Calpe, 1975.

- **1964,**

Escritos de toros. - Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, 1964

- **1967,**

El gaucho Martín Fierro / Miguel de Unamuno; con un estudio preliminar por Dardo Cúneo. - Buenos Aires: Americalee, 1967. - 49 p.; 18 cm. - (Americalee ensayos; 2)

- **1968,**

Unamuno, libelista

- **1970,**

Desde el mirador de la guerra

- **1972,**

Libros y autores españoles contemporáneos / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1972. - 232 p.; 18 cm

Monodialogos / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1972. - 213 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1505)

- **1973,**

El porvenir de España y los españoles / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1973. - 240 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1541)

- **1974,**

La raza vasca y el vascuence; En torno a la lengua española / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1974. - 268 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1566)

- **1976,**

En torno a las artes: (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras) / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1976. - 152 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1599)

Escritos socialistas. - Madrid, 1976

Artículos olvidados sobre España y la primera guerra mundial. - London, 1976

• **1977,**

Crónica política española (1915-1923): artículos no recogidos en las obras completas / Miguel de Unamuno y Jugo; introducción, edición y notas de Vicente González Martín. - Salamanca: Almar, 1977. - 426 p.; 17 cm. - (Colección Patio de Escuelas; 3)

Gramática y glosario del Poema del Cid: contribución al estudio de los orígenes de la lengua española / Miguel de Unamuno; edición que se publica por primera vez, preparada por Barbara D. Huntley y Pilar Liria. - Madrid: Espasa Calpe, 1977. - 379 p.; 19 cm. - (Colección boreal; 10)

• **1979,**

República española y España republicana (1931-1936). - Salamanca, 1979

• **1981,**

La vida literaria / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1981. - 181 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1611)

• **1984,**

Ensueño de una patria: periodismo republicano 1931-1936 / Miguel de Unamuno; edición y prólogo a cargo de Victor Ouimette; con la colaboración de María Elena Nochera de Ouimette. - Valencia: Pre-Textos, 1984. - 285 p.; 20 cm. - (Pre-Textos; 61)

• **1991,**

El resentimiento trágico de la vida: notas sobre la revolución y guerra civil españolas / Miguel de Unamuno; estudio de Carlos Feal. - Madrid: Alianza, 1991. - 158 p.; 20 cm. - (Alianza tres; 259)

• **1994,**

La unión constituye la fuerza / Miguel de Unamuno y Jugo; [edición e introducción de José Antonio Ereño Altuna]. - Bilbao: [s.n.], 1994. - XXX, 12 p.; 25 cm

- **1995,**

Prensa de juventud / Miguel de Unamuno; edición a cargo de Elías Amézaga. - Madrid: Compañía Literaria, 1995. - 372 p.; 22 cm. - (Estudios literarios)

- **1997,**

Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca / Miguel de Unamuno; estudio introductorio, edición y notas de José Antonio Ereño Altuna. - Bilbao: Beitia, 1997. - 244 p.; 25 cm. - (Beitia ensayo)

De patriotismo espiritual: artículos en "La Nación" de Buenos Aires, 1901-1914 / Miguel de Unamuno; edición y notas de Victor Ouimette. - Salamanca: Universidad, 1997. - 352 p.; 24 cm. - (Biblioteca Unamuno; 19)

- **1998,**

Alrededor del estilo / Miguel de Unamuno; introducción, edición y notas de Laureano Robles. - Salamanca: Universidad, 1998. - 192 p.: il.; 24 cm. - (Biblioteca Unamuno; 20)

CONFERÊNCIAS

- **1900,**

Universidad de Salamanca [Consejos a los escolares]. - Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1900

Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1900 a 1901 / por Miguel de Unamuno. - Salamanca: Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1900. - 16 p.; 31 cm

- **1902,**

España y los españoles / Miguel de Unamuno; prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. - Afrodisio Aguado, Madrid, cop. 1955. - 302 p.; 18 cm. - (Clásicos y maestros; 3)

- **1905,**

La enseñanza universitaria. - Barcelona: Tip. La Académica, [1905].

- **1908,**

La conciencia liberal española de Bilbao: conferencia dada en la sociedad "El Sitio" por D. Miguel de Unamuno, la noche del 5 de septiembre de 1908. - Bilbao: Imp. José Rojas Núñez, 1908. - 22 p.; 22 cm

- **1915,**

Lo que puede aprender Castilla de los poetas catalanes. - Valladolid: Imprenta Castellana, 1915

- **1930,**

Dos artículos y dos discursos / Miguel de Unamuno. - [Madrid]: Historia Nueva, [1930?].- 232 p.; 20 cm. - (Biblioteca índice)
Ed. Fundamentos, 1986

- **1934,**

Ultima lección de Unamuno. - [S.l.]: Cantalapiedra, 1964. - 50 p.; 20 cm . - (Clásicos de todos los años)

- **1973,**

Comunicación de don Miguel de Unamuno a los srs. Académicos de la Lengua. - San Sebastián, 1973

RELATOS DE VIAGEM

- **1902,**

Paisajes / por Miguel de Unamuno. - Salamanca: Est. Tip. Calón, 1902. - 69 p.; 19 cm . - (Colección Calón; 5)

- **1903,**

De mi país: descripciones, relatos y artículos de costumbres / Miguel de Unamuno. - Madrid: Librería de Fernando Fé , 1903. - XIV, 155 p.; 20 cm
Ed. Espasa Calpe, 1943

Ed. Espasa Calpe, 1959

Ed. Espasa-Calpe, 1973

• **1911,**

Por tierras de Portugal y de España / Miguel de Unamuno. - Madrid: V. Prieto y C^a, 1911. - 296 p.; 19 cm. - (Biblioteca Renacimiento)

Ed. Espasa Calpe, 1941

Ed. Espasa Calpe, 1976

• **1922,**

Andanzas y visiones españolas / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1940. - 274 p.; 18 cm. - (Colección austral; 160)

Ed. Aguilar, 1957

Ed. Alianza, 1988

RELATOS DE VIAGEM – Publicações Póstumas

• **1944,**

Paisajes del alma / Miguel de Unamuno. - Madrid: Revista de Occidente, 1944. - 205 p.; 23 cm

Ed. Revista de Occidente, 1965

Ed. Alianza, 1986

Ed. Alianza, 1997

• **1950,**

Paisajes. - Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. - (Mas allá; 90)

Mi Salamanca / Miguel de Unamuno; (selección) por Mario Grande Ramos. - Bilbao:

Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1950. - 128 p.; 18 cm

• **1965,**

Mi bochito / Miguel de Unamuno; prólogos de Angel M^a Ortiz Alfau y Manuel García Blanco. - Bilbao: El Tilo, 1998. - 387 p.: il.; 27 cm

- **1991,**

Imágenes de Bilbao / Miguel de Unamuno. - Ed. no venal. - Bilbao: Hotel López de Haro, 1992. - 194 p.; 9 cm

POESIA

- **1907,**

Poesías / de Miguel de Unamuno. - Bilbao: Imprenta y Encuadernación de José Rojas, 1907. - 356 p.; 19 cm
LN Ed. Cátedra, 1997

- **1911,**

Rosario de sonetos líricos / [Unamuno]. - Madrid: Imprenta Española, [1911?]. - 291 p.; 17 cm

- **1920,**

El Cristo de Velázquez: poema / Miguel de Unamuno. - Madrid: Calpe, 1920. - 170 p.; 19 cm. - (Los poetas)
Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947
Ed. Espasa-Calpe, 1984

- **1923,**

Rimas de dentro. - Valladolid: Tipografía Cuesta, 1923 (Ed. no venal)

- **1924,**

Teresa: rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno. - Madrid: Renacimiento, [1924?]. - 227 p.; 19 cm. - (Biblioteca Renacimiento)

- **1925,**

De Fuerteventura a París: diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos / por Miguel de Unamuno; prólogo de Gregorio San Juan. - Bilbao: El Sitio, 1981. - 169 p.; 21 cm

- **1928,**

Romancero del destierro / Miguel de Unamuno; edición, introducción y notas de David Robertson y José María González Helguera. - Bilbao: El Sitio. - 158 p.; 21 cm

ANTOLOGIAS POÉTICAS

- **1930,**

Miguel de Unamuno: sus mejores versos / prólogo de Miguel Rey; portada e ilustraciones de Orbegozo. - Madrid: [s.n.], 1930

- **1941,**

Poesías místicas / selecciones de Jesús Nieto Pena. - Madrid: Patria, 1941 . - (Biblioteca Poética. Cuadernos de poesías; 2)

- **1942,**

Antología poética / Miguel de Unamuno; selección y prólogo de Luis Felipe Vivanco. - Madrid : Escorial, 1942. - XVI, 459 p.; 23 cm

- **1943,**

Páginas líricas / Miguel de Unamuno; preámbulo y selección de Benjamín Jarnés. - México: Mensaje, 1943. - 231 p.; 18 cm. - (Selecciones hispanoamericanas)

- **1946,**

Antología poética / Miguel de Unamuno. - Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946. - 157 p.; 18 cm. - (Colección austral; 601)

Ed. Espasa Calpe, 1952

Ed. Espasa Calpe, 1959

- **1950,**

Mi Salamanca / Miguel de Unamuno; (selección) por Mario Grande Ramos. - Bilbao: Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, 1950. - 128 p.; 18 cm

- **1953,**

Cancionero: diario poético / Miguel de Unamuno; edición y prólogo de Federico de Onís. - Buenos Aires: Losada, cop. 1953. - 486 p.; 24 cm. - (Publicaciones del Hispanic Institute in the United States)

- **1954,**

Don Miguel de Unamuno y sus poesías / estudio y antología por Manuel García Blanco. - Salamanca: Universidad, 1954. - 453 p.; 23 cm. - (Acta Salmanticensia. Filosofía y letras ; 8)

- **1958,**

Cincuenta poesías inéditas / Miguel de Unamuno; introducción y notas de Manuel García Blanco. - Madrid [etc.]: Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans ,1958.- 158 p.; 20 cm. - (Colección Juan Ruiz de poesía española contemporánea; 3)

- **1961,**

Poemas de los pueblos de España / prólogo, selección y notas de Manuel García Blanco. - Salamanca: Anaya, [1961]. - (Biblioteca Anaya; 11)
Ed. Cátedra (5ª), 1982

- **1964,**

Antología / Miguel de Unamuno; prólogo de José Luis L. Aranguren. - México D.F.; Madrid [etc.]: Fondo de Cultura Económica, 1964. - 392 p.; 17 cm. - (Colección Popular; 62)

- **1965,**

Poesías escogidas / selección de Guillermo de Torre. - Buenos Aires: [s.n.], 1965

- **1966,**

Cancionero: (antología). - Madrid: Taurus, [1966]. - (Temas de España; 45)

- **1977,**

Antología poética / Miguel de Unamuno; selección e introducción de José María Valverde. - 1ª ed., 3ª reimp. - Madrid: Alianza, 1986. - 111 p.; 18 cm. - (El libro de bolsillo; 641)
Ed. Alianza, 1997

- **1987-1988,**

Poesía completa / Miguel de Unamuno; prólogo de Ana Suárez Miramón. - Madrid: Alianza, 1987-1988
4 v.; 20 cm. - (Alianza tres; 191, 201, 218, 230)

- **1997,**

Poesías / Miguel de Unamuno; edición de Manuel Alvar. - Madrid: Cátedra, 1997. - 345 p.: il.; 18 cm. - (Letras hispánicas; 22)

RELATOS BIOGRÁFICOS

- **1895,**

Nuevo mundo / Miguel de Unamuno; [edición de Laureano Robles]. - Madrid: Trotta, 1994. - 104 p.; 23 cm. - (La dicha de enmudecer)

- **1908,**

Recuerdos de niñez y de mocedad / Miguel de Unamuno. - Madrid: Librería de Fernando Fé, 1908. - 223 p.; 19 cm
Ed. Espasa Calpe, 1942, 1958
Ed. Espasa Calpe, 1945
Ed. Asociación de Amigos de Unamuno, 1990

- **1922,**

Sensaciones de Bilbao / Miguel de Unamuno. - Bilbao: Editorial Vasca, 1922. - 105 p.; 19 cm. - (Biblioteca Hermes; 2)

- **1927,**

Cómo se hace una novela / Miguel de Unamuno. - Buenos Aires: Alba, 1927. - 159 p.; 18 cm
Ed. Asociación de Amigos de Unamuno, 1986

- **1957,**

En el destierro: (recuerdos y esperanzas) / Miguel de Unamuno; [seleccionado y anotado por Manuel García Blanco]. - Madrid: Pegaso, cop. 1957. - 210 p.; 19 cm. - (Nuestra época)

- **1959,**

Autodiálogos / Miguel de Unamuno. - Madrid: Aguilar, 1959. - 327 p.; 21 cm. - (Ensayistas hispánicos)

Mi vida y otros recuerdos personales / Miguel de Unamuno; recopilación y prólogo de Manuel García Blanco. - Buenos Aires: Losada, cop. 1959. -2 v.; 18 cm. - (Biblioteca contemporánea; 285-286)

- **1970,**

Diario íntimo / Miguel de Unamuno; prólogo estudio del P. Félix García. - Madrid: Escelicer, 1970. - XXV, 412 p.: il.; 24 cm
Ed. Alianza, 1983
Ed. Alianza, 1996

- **1975,**

Recuerdos e intimidades. - Madrid, 1975

- **1979,**

De mi vida / Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1979. - 165 p.; 18 cm. - (Colección austral; 1628)

TRATADOS FILOSÓFICOS

- **1912,**

Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos / Miguel de Unamuno. -

Madrid : Renacimiento, [1912?]. - 320 p. ; 19 cm. - (Biblioteca Renacimiento)

Ed. Espasa Calpe, 1967, 1982, 1993

Ed. Alianza, 1986

Ed. Alianza, 1997

• **1925,**

L'agonie du christianisme / par Miguel de Unamuno ; traduit du texte espagnol inédit para Jean Cassou. - Paris : F. Rieder, 1925. - 165 p, 2 h. ; cm.- (Christianisme ; 11)

La agonía del cristianismo / por Miguel de Unamuno. - Madrid [etc.] : Renacimiento, cop. 1930. - 217 p. ; 18 cm

Ed. Espasa Calpe, 1980, 1996

Ed. Espasa Calpe, 1984

Ed. Alianza, 1986

Ed. Alianza, 1994

CARTAS

• **1898,**

El porvenir de España / Miguel de Unamuno, Angel Ganivet. - Madrid: Renacimiento, 1912. - 170 p.; 18 cm

Ed. Espasa Calpe, 1973

• **1941,**

Epistolario a Clarín / Menéndez Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés; prólogo y notas de Adolfo Alas. - Madrid: Escorial, 1941. - 241 p.; 26 cm

• **1949,**

Cartas a Pedro Jiménez Ilundain. - En: El drama religioso de Unamuno / Hernán Benítez. - Buenos Aires, 1949

- **1951,**

Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios. -
Barcelona: Edimar, 1951. - 224 p.; 17 cm

Epistolario y escritos complementarios: Unamuno-Maragall / prólogo de Pedro Laín
Entralgo; epílogo de Dionisio Ridruejo. - Madrid: Seminario de Ediciones, 1971

- **1957,**

Correspondencia entre Unamuno y Vaz Ferreira.... - Montevideo: Talleres Gráficos de
“Impresora uruguaya”, 1957

- **1959,**

Miguel de Unamuno y Pedro Corominas: (una interpretación de la crisis de 1897) /
Armando Zubizarreta. - Salamanca: Universidad, 1959. - 34 p.; 24 cm

- **1962,**

13 cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías / prólogo y glosas por Pedro
Badanelli. - Buenos Aires: La Mandrágora, cop. 1962. - 124 p.; 18 cm. - (Testimonios del
siglo XX)

- **1965,**

Cartas de... a Galdós / Sebastián de la Nuez. - Madrid-Palma de Mallorca, 1965

- **1972,**

Cartas: (1903-1933) / Miguel de Unamuno, Luis de Zulueta; recopilación, prólogo y notas de
Carmen de Zulueta; nota biográfica de A. Jiménez-Landi. - Madrid: Aguilar
1972. - 378 p. , [3]p. de lám.; 21 cm. - (Ensayistas hispánicos; 1)

Cartas inéditas de Miguel de Unamuno / recopilación y prólogo de Sergio Fernández Larrain.
- 2ª ed. - Madrid: Rodas, 1972. - 390 p.; 18 cm. - (Colección de bolsillo. Selección Zig-Zag;
7)

- **1986,**

Cartas íntimas: epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal /

recopilación, introducción y notas de Javier González de Durana. - Bilbao: Eguzki, 1986. - 258 p.: il.; 21 cm

• **1988,**

Unamuno en su Salamanca: cartas y recuerdos / Federico de Onís; prólogo por Carlos William de Onís. - Salamanca: Universidad, 1988. - 206 p.; 24 cm. - (Acta Salmanticensia. Biblioteca Unamuno; 12)

• **1989,**

Ramón de Basterra: cartas a Unamuno / [con una introducción y notas] por José Ignacio Tellechea Idígoras. - Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989. - 130 p., [16]p. de lám.; 21 cm

• **1990,**

El vasco Francisco de Grandmontagne: sus cartas a Miguel de Unamuno / [edición preparada por J. Ignacio Tellechea Idígoras; prólogo por Enrique de Gandía]. - San Sebastián-Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1991. - 189 p. : il.; 24 cm. - (Temas donostiarras; 18)

• **1991,**

Epistolario inédito / Miguel de Unamuno; edición de Laureano Robles. - Madrid: Espasa Calpe, 1991. - 2 v.; 18 cm. - (Colección austral. Nueva serie; 238, 239)

• **1994,**

Darío de Regoyos: cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno / introducción, edición, notas e índices por J. Ignacio Tellechea Idígoras. - Donostia-San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1994. - 384 p.; 24 cm. - (Colección monografías; 5)

• **1995,**

Miguel de Unamuno y José María Salaverría: epistolario (1904-1935) / [edición preparada por] J. Ignacio Tellechea Idígoras. - Donostia-San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1995. - XI, 141 p.; 24 cm. - (Temas donostiarras; 23)

Los pintores vascos y Unamuno: cincuenta cartas / edición, introducción y notas de J. Ignacio

Tellechea Idígoras. - Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1995. - 105 p.: il. col. y n.; 29 cm

• **1996,**

El eco de Unamuno / cartas de, J.R. Jiménez... [et al.]; [introducción y notas] J. Ignacio Tellechea Idígoras. - Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996. - 387 p.: il.; 24 cm. - (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española. Monografías; 66). Epistolario americano: (1890-1936) / Miguel de Unamuno; edición, introducción y notas de Laureano Robles. - Salamanca: Universidad, 1996. - 579 p.; 25 cm. - (Biblioteca Unamuno; 17)

TEATRO

• **1912,**

La venda: drama en un acto y dos cuadros / [Miguel de Unamuno]. - 1913. - En: El Libro Popular. - Madrid. - N. 24 (17-jun. 1913), p. 641-652

• **1913,**

La princesa Doña Lambra: farsa en un acto / [Miguel de Unamuno]. - 1913. - En: El Libro Popular. - Madrid. - N. 24 (17-jun. 1913), p. 653-667

• **1921,**

Fedra. - En: La Pluma. - Madrid. - N. 8-10 (en.-marzo 1921)

• **1925,**

Todo un hombre / Miguel de Unamuno; [escenificación en cinco jornadas de la novela dramática, Julio de Hoyos]. Modas / Jacinto Benavente. - Madrid,: Siglo XX, 1926. - 78 p.; 19 cm. - (Comedias; 20)

• **1927,**

Tulio Montalbán y Julio Macedo: drama en cuatro actos. - San Sebastián: Imprenta y encuadernación de La Voz de Guipúzcoa, 1927

Sombras de sueño: drama en cuatro actos / Miguel de Unamuno. - En: El teatro moderno. - Madrid. - Año VI, n. 237 (8 mar. 1930) (reedición del anterior con nuevo tít.)

- **1932,**

El otro: misterio en tres jornadas y un epílogo / Miguel de Unamuno; textos del Dr. Antonio Colodrón, José Sanchís Sinisterra y José M. Azpeitia. - Barcelona: Aymá, 1964. .- 137 p., [4]p. de fot.: il.; 19 cm. - (Voz imagen. Serie teatro; 3)

- **1934,**

El hermano Juan o El mundo es teatro: vieja comedia nueva / por Miguel de Unamuno. - Madrid: Espasa Calpe, 1934. - 205 p.; 20 s.a Soledad. - Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, [s.a.]

TEATRO – Publicações Póstumas

- **1946,**

El otro y el hermano Juan / Miguel de Unamuno. - [Madrid]: Espasa Calpe, 1946. - 152 p.; 18 cm. - (Colección austral; 647)

- **1954,**

Teatro / Miguel de Unamuno; edición, prólogo y nota bibliográfica de Manuel García Blanco. - Barcelona: Juventud, 1954. - 224 p., [1] h. de fot.; 23 cm

- **1959,**

Teatro completo / prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel García Blanco. - Madrid: Aguilar, 1959. - (Biblioteca de Autores Modernos)

- **1997,**

La esfinge; La venda; Fedra: teatro / Miguel de Unamuno; edición, introducción y notas de José Paulino. - Madrid: Castalia, 1997. - 234 p., [4] p. de lám.; 18 cm

- **1998,**

Sombras de sueño; Soledad / Miguel de Unamuno; introducción, José Paulino; orientaciones

para el montaje, José Luis Alonso de Santos. - Madrid: Biblioteca Nueva, 1998. - 140 p.; 18 cm. - (¡Arriba el telón!; 4)

OBRAS COMPLETAS

- **1928-1931,**

Obras completas de Miguel de Unamuno. - Madrid : Renacimiento, 1928-1931. - v. <1, 2, 3, 4, 8) ; 20 cm

- **1950-1964,**

Obras completas / Miguel de Unamuno. - Madrid : Afrodisio Aguado, D.L.1958. - 13 v. ; 16 cm. - (Paradilla del Alcor) 1966-1972

Obras completas. - Madrid : Escelicer, 1966-1972. - 10 v.

- **1994-1996,**

KM Obras completas / Miguel de Unamuno ; edición y prólogo de Ricardo Senabre. - Madrid : Turner, [1994?] - 1996. - 3 v. ; 23 cm. - (Biblioteca Castro)