



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

NIEBLA: DO HUMOR À CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA

Vanessa Aparecida de Oliveira



São Carlos

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

***NIEBLA: DO HUMOR À CARNAVALIZAÇÃO
LITERÁRIA***

Vanessa Aparecida de Oliveira

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade.
Orientadora: Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante

São Carlos, março de 2016.

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48n Oliveira, Vanessa Aparecida de
Niebla : do humor à carnavalização literária /
Vanessa Aparecida de Oliveira. -- São Carlos :
UFSCar, 2016.
98 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Literatura espanhola. 2. Humor. 3.
Carnavalização literária. I. Título.

57

DF CBL d, 05/04/16



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Vanessa Aparecida de Oliveira, realizada em 08/03/2016:

Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante
UFSCar

Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
UNESP

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra
UFSCar

À minha família e ao Felipe.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Joyce Rodrigues Ferraz Infante, orientadora e companheira, pela paciência, pela confiança e por ter acreditado neste trabalho.

Ao Prof. Wilson Alves Bezerra por me apresentar à *niebla* imperscrutável, que originou este trabalho.

Aos membros da banca Prof. Alexandre Silveira Campos e Wilson Alves Bezerra, cuja leitura e apontamentos colaboram para este trabalho.

Ao Curso de Filosofia, por me conceder tempo parcial para estudar. Agradeço também a Vanessa Migliato, minha amiga e companheira de trabalho, e aos professores: Silene Torres Marques, Marisa Lopes, Eduardo Baioni, Luís Nascimento e à Ana Carolina Soliva que, direta ou indiretamente, colaboram para este trabalho.

Às queridas amigas Valeria, Carol, Bianca, que dividiram comigo, em maior ou menor grau, as angústias desta caminhada. À Ingrid pela ajuda e dedicação, o meu carinho.

À minha *Dinda* Danuza, companheira inseparável e interlocutora desde o início desta empreitada. Por todas as palavras, sentimentos, orações e vibrações, que foram essenciais. O meu carinho e agradecimento especial.

A Deus, inteligência suprema e causa primária de todas as coisas.

À família, meu porto seguro e escola da vida.

Ao Felipe, meu companheiro, pelo seu carinho, apoio, paciência, compreensão e, sobretudo, pelo seu amor.

RESUMO

Este trabalho pretende oferecer uma leitura do romance *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, a partir de algumas formulações de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização literária, presentes em *Problemas da Poética de Dostoievski*. A aproximação do romance com a teoria bakhtiniana se justifica, uma vez que tanto em *Niebla* quanto nas formulações de Bakhtin pode-se notar, como pano de fundo, o caráter crítico da subversão da norma literária por meio do “sério-cômico”. Para isso, apresentamos alguns aspectos do cômico que, em *Niebla*, encontram-se imbricados, em certa medida, com as ideias filosóficas do autor. Em seguida, apresentamos uma leitura de alguns aspectos da carnavalização literária em *Niebla*, oriundos do campo do “sério-cômico”, que corroboram com o caráter inovador do romance em uma época em que a convenção realista ainda era forte na Espanha.

Palavras-chave: Literatura espanhola; humor; carnavalização literária.

RESUMEN

Este trabajo pretende ofrecer una lectura de la novela *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, a partir de algunas de las formulaciones de Mijail Bajtin, en *Problemas de la Poética de Dostoievski*, sobre la carnavalización literaria. La aproximación de la novela de Unamuno con la teoría de Bajtin se justifica, puesto que se puede notar -- tanto en *Niebla* como en las formulaciones de Bajtin -, el carácter crítico de la subversión de la norma literaria a través del llamado “serio-cómico”. Para ello, se presentan algunos aspectos de lo cómico en *Niebla*, que se encuentran imbricados, en cierta medida, en las ideas filosóficas del autor. En la secuencia, se presenta una lectura de algunos aspectos de la carnavalización literaria en *Niebla*, oriundos del campo “serio-cómico”, que confirman el carácter innovador de la novela en una época en que todavía la convención realista era bastante fuerte en España.

Palabras-clave: Literatura española; humor; carnavalización literaria.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
MIGUEL DE UNAMUNO: <i>DE MI VIDA</i>	12
1.1. <i>Recuerdos de niñez y mocedad</i>	15
1.1.1. De Bilbao a Madrid	17
1.1.2. De volta a Bilbao	18
1.2. Salamanca: <i>su hogar espiritual</i> até a morte	20
1.3. A famosa crise de 1897	24
1.4. Unamuno e a <i>Generación de 98</i>	27
1.5. Um reitor heterodoxo e a destituição anunciada.....	32
1.6. O escritor e a obra: <i>Niebla</i>	36
CAPÍTULO 2	
UMA LEITURA DO HUMOR EM <i>NIEBLA</i>	42
2.1. Apontamentos sobre o humor	51
2.2. O xadrez como elemento metafórico	56
2.3. O humor para além do cômico: o bufo-trágico.....	67
CAPÍTULO 3	
ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA EM <i>NIEBLA</i>	74
3.1. Bakhtin e a carnavalização da literatura.....	76
3.2. Do carnaval à carnavalização da literatura.....	84
3.3. Aspectos da carnavalização literária em <i>Niebla</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

Na tentativa de apreender criticamente a arte que compreendeu o final do século XIX e a primeira metade do século XX, Umberto Eco elaborou o conceito de obra aberta. Esse tipo de obra exige do leitor uma participação ativa com o intuito de perceber as várias possibilidades de interpretação. Dentro deste contexto histórico, está inserido o romance *Niebla*, uma obra que exige a participação ativa do leitor e também da crítica, tanto na época de sua publicação, quanto contemporaneamente.

Eco (2008) diz que “as coisas de que nos fala [a obra] nos aparecem sob uma luz estranha”, outras nos falam de coisas sob uma *niebla*. Nesse sentido, *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, confundiu e fundiu a crítica sob os diversos aspectos que compreende sua construção e suas múltiplas aberturas. Overaas (1993) afirma que em razão da fama de Unamuno e de sua personalidade ainda é difícil ignorar a biografia histórica do autor para analisar suas obras. Além disso, a obra do autor basco é estudada tanto por filósofos quanto por críticos literários, e que nem sempre as diferenças entre esses objetos têm sido respeitadas. Em certo sentido, essas abordagens, que buscam compreender e interpretar as obras – sejam elas literárias ou não – a partir das suas concepções filosóficas, foram fomentadas pelo próprio Unamuno.

Com o objetivo de ressaltar a construção literária da obra do autor – mais especificamente, de *Niebla* –, a partir de uma perspectiva ainda pouco explorada, a organização deste trabalho se inseriu, em certa medida, na tradição de conhecer um pouco da vida “del hombre de carne y hueso” Miguel de Unamuno e da trajetória do autor para entender em que momento histórico ela se insere.

Nesse sentido, o capítulo 1 “Miguel de Unamuno: *De mi vida*” pretendeu apresentar um pouco da trajetória pessoal, profissional e intelectual que alçou o autor ao grau de prestígio e importância que atingiu ainda em vida.

No segundo capítulo “Uma leitura do humor em *Niebla*” propomos uma leitura de *Niebla* a partir de uma perspectiva pouco explorada pela crítica nas obras literárias do autor: o humor e suas facetas. Em seguida, mostraremos este aspecto humorístico a partir dos conceitos de carnavalização literária propostos por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

No capítulo 3, “Aspectos da carnavalização literária em *Niebla*”, procuramos explorar os aspectos da carnavalização literária em *Niebla* a partir da perspectiva bakhtiniana. Considerando-se *Niebla* como uma obra de ruptura com a convenção realista ainda vigente na Espanha da época. Sua inovação consiste no obscurecimento de certas estruturas tradicionais do romance, como a marcação de tempo, a delimitação do espaço, a caracterização física e psicológica das personagens. Nessa perspectiva, a proposta de Unamuno dialoga com as proposições de Bakhtin sobre a carnavalização da literatura, no sentido de que ambas têm em comum a descanonização de uma determinada tradição.

CAPÍTULO 1:
MIGUEL DE UNAMUNO: *DE MI VIDA*¹

¹ O título refere-se a um livro com vários artigos de Unamuno, publicado postumamente.

Tal es la agonía de don Miguel de Unamuno, hombre en lucha, en lucha consigo mismo, con su pueblo y contra su pueblo, hombre hostil, hombre de guerra civil, tribuno sin partidarios, hombre solitario, desterrado, salvaje, orador en el desierto, provocador, vano, engañoso, paradójico, inconciliable, irreconciliable, enemigo de la nada y a quien la nada atrae y devora, desgarrado entre la vida y la muerte, muerto y resucitado a la vez, invencible y siempre vencido. (RETRATO DE UNAMUNO POR JEAN CASSOU, 2005, p. 582).²

Quem foi Miguel de Unamuno? Filósofo ou escritor literário? E como se define um grande escritor literário? Pela forma ou pelo conteúdo de sua obra?

A epígrafe que abre este capítulo nos dá uma ideia da personalidade de don Miguel de Unamuno, um homem em constante luta consigo mesmo e com seu povo. As referências a sua personalidade são de um homem solitário, desterrado de sua terra natal, que corroboram com a ideia de um homem sério, imagem que será acentuada pelo caráter trágico de sua obra. No entanto, Jean Cassou fala também para um “Unamuno provocador, vano, engañoso, paradójico”, apontando para uma figura também, em certo sentido, humorística.

Nesse sentido, pode-se notar que quando se trata de Miguel de Unamuno algumas definições ou classificações escapam à crítica. Alguns o consideram em maior grau um filósofo, outros que se trata de um escritor literário. Isso porque o conjunto de sua é vasto e amplo: conta com seiscentos trinta e um ensaios publicados, oitocentos artigos em jornais e revistas da Espanha e América Latina, cinco romances, oito novelas e cento cinquenta e dois contos, oito livros de poemas e mais cento e onze poemas dispersos em publicações, e mil setecentos e cinquenta e cinco poemas inéditos. Escreveu cinquenta e quatro prólogos, proferiu mais de cem conferências, e entre suas correspondências contam mais de mil cartas, ademais de obras teatrais. Sua biblioteca em Salamanca contava com mais de oito mil títulos com livros minuciosamente lidos.

Esses números podem mostrar não somente o volume de sua obra, mas também as suas distintas facetas. É comum nos deparamos com a tendência dos críticos

² Este texto foi escrito por Jean Cassou na ocasião da publicação do ensaio *Cómo se hace una novela* (1927), de Miguel de Unamuno. O ensaio foi escrito e publicado na França enquanto Unamuno permanecia exilado. Posteriormente, foi publicado na Espanha.

em dividir a obra de Unamuno em compartimentos mais ou menos estanques: literatura, filosofia, teologia, política, jornalística e ainda a obra resultante de sua figura pública. No entanto, Roberts (2007) diz que essas divisões acabaram obscurecendo o principal papel que Unamuno desempenhou e foi a vértebra central de toda sua obra: o intelectual moderno. Este estudioso unamuniano faz uma análise da maneira que bilbaíno foi se autoconstruindo como um intelectual, e que por essa razão, há complexos vínculos entre suas obras literárias e filosóficas, que são as mais conhecidas, mas também com artigos jornalísticos, que são menos conhecidos do público.

Agnes Moncy em seu trabalho *La creación del personaje en las novelas de Unamuno* (1963) destaca a importância da personalidade e da biografia de Unamuno. A autora acredita que é preciso entender essa personalidade e até que ponto foi determinante em seu pensamento e, conseqüentemente, em seus personagens literários. Moncy adverte que seu estudo não se trata de uma crítica literária diretamente apoiada na biografia do autor, mas que: “Si se recurre a la biografía, que él iguala a la obra literaria, es porque prescindir de aquélla, es renunciar a entender a fondo ésta. Para Unamuno, la obra literaria no está separada de la vida, y mucho menos de la suya”. (MONCY, 1963, p. 11). Nota-se também, na abordagem desta autora, que há uma relação intrínseca entre a vida e a obra literária de Unamuno, afirmando que:

Las obras literarias de Unamuno no son creaciones artísticas en cuanto a su objetivo: no se proponen crear arte. Son una verdadera recreación del autor, del hombre y del filósofo vital que quería y tenía que re-elaborar su vida y sus preocupaciones en las vidas de sus personajes. Ellos forman su pensamiento porque lo viven. [...]. (MONCY, 1963, p. 12).

Caminhando neste sentido, objetivamos, neste capítulo, apresentar alguns episódios da trajetória e do universo que constituíram o autor histórico Miguel de Unamuno que, de acordo com Inman Fox (1997, p. 113), é a figura mais interessante entre os primeiros intelectuais da Espanha capaz de “alternarse en él – casi siempre de manera paradójica – un intelectualismo profundo con una intensa actividad política”. A ideia desse breve panorama é que ele corrobore, em alguma medida, para as condições de produção e amplie a interpretação da obra do autor, sobretudo do nosso objeto de pesquisa, *Niebla*.

O capítulo também tem um propósito didático de apresentar a figura do autor, famoso na Espanha, mas que no Brasil ainda é pouco estudado.

1.1. *Recuerdos de niñez y mocedad*³

De los cuatro Migueles que asumen y resumen las esencias de España (Miguel Servet, Miguel de Cervantes, Miguel de Molinos y Miguel de Unamuno) es Unamuno el último en el tiempo, de ningún modo el menor de los cuatro gigantes. (Antonio Machado, 1938).

Miguel de Unamuno y Jugo nasceu em 29 de setembro de 1864, “en esa segunda mitad del siglo XIX, época afilosófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista” (UNAMUNO, 2008, p. 311), na cidade de Bilbao, País Basco. Essa região, localizada ao norte da Espanha, historicamente marcada por conflitos, possui língua e cultura próprias. Para Ferrater Mora (1957, p. 11), “Este simple dato comienza por trazar un marco en el que se trasluce lo que nuestro autor va a sobreabundar: el conflicto.” Foi o terceiro filho do comerciante Félix de Unamuno com sua sobrinha, Salomé de Jugo y Unamuno, dezessete anos mais jovem.

A morte, um de seus grandes temas, esteve presente na vida do escritor desde a infância. Aos seis anos, em 14 de julho de 1870, morre seu pai de tuberculose⁴ (JUARISTI, 2012), deixando-lhe apenas poucas lembranças: “apenas me acuerdo de él y no sé si la imagen que de su figura conservo no se debe a sus retratos que animaban las paredes de mi casa” (UNAMUNO, 2005, p. 397). Entre essas poucas memórias, ele destaca a seguinte:

Le recuerdo, sin embargo, en un momento preciso, aflorando su borrosa memoria de las nieblas de mi pasado. Era la sala en casa un lugar casi sagrado, a donde no podíamos entrar siempre que se nos antojara, los niños [...] Un día en que mi padre conversaba en francés, con un francés, me colé yo a la sala, y de no recordarle si no en aquel momento, sentado en su butaca, frente a Monsieur Legorgeu, hablando con él en un idioma para mí misterioso, deduzco cuán honda debió de ser en mí la revelación del misterio

³ *Recuerdos de niñez y mocedad* é o título de um livro de Unamuno publicado em 1908, em que conta suas memórias de infância.

⁴ Laureano Robles, com base em um texto de Unamuno, baseia-se na hipótese de um suicídio. No entanto, Juaristi (2012) afirma que essa hipótese não se sustenta por não haver relatos nem provas. Adotamos a posição de Juaristi (2012), mas sem descartar totalmente a hipótese de Robles, pois o próprio Juaristi (2012, p. 58) afirma que: “Cualquier psicoanalista vería en la parquedad de los recuerdos paternos de Unamuno un fenómeno de represión causado por trauma”, no entanto, não diz qual a natureza desse trauma.

del lenguaje. [...] ¡Luego los hombres pueden entenderse de otro modo que como nos entendemos nosotros! Ya desde antes de mis seis años me hería la atención el misterio del lenguaje; ¡vocación de filólogo! (UNAMUNO, 2005, p. 397-398).

Neste trecho, Unamuno chama a atenção para o *misterio del lenguaje*, mistério sobre o qual se debruçará e lutará durante toda sua vida, e que também será matéria de discussão no interior do romance *Niebla*, nosso objeto de estudo. Além disso, o autor destaca sua *vocación de filólogo*, que lhe rendeu o domínio, ao menos no que diz respeito à leitura, de vários idiomas, como o alemão, italiano, inglês, latim, grego, dinamarquês, além do francês, basco e castelhano. É importante salientar que desenvolveu essa aptidão com línguas estrangeiras para ler algumas obras no idioma original. Assim, aprendeu dinamarquês para ler a obra do filósofo Kierkegaard.⁵

Um ano após a morte de seu pai, sua irmã mais nova, que tinha um ano, falece. O lar da família Unamuno y Jugo, que ainda estava em estado de luto pela morte do pai, torna-se um ambiente de atmosfera nebulosa. O pequeno Miguel passa a se sentir sozinho em sua própria casa. Em um de seus escritos, recorda a vida em família dizendo: “En esto que llaman clase media todo es triste, la vida contradicción y lucha y como se procura matar el instinto, **el hogar no es hogar ni la familia es familia.**” (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 23, grifo nosso). Podemos notar neste trecho que Unamuno faz uma crítica à classe média de sua época e à família que a compunha, quando ele diz “matar o instinto”, é provável que se refira à imposição do luto, à força da igreja católica sobre as famílias na época, que exigiam das crianças comportamentos e sentimentos impróprios a sua idade. Unamuno teria uns sete anos nessa época.

Ainda na tenra idade, aos dez anos, Unamuno vivencia a Terceira Guerra Carlista (1872-1876)⁶ e vê sua cidade, Bilbao, ser bombardeada e invadida.

Me acuerdo bien del día 21 de febrero, en que empezó el bombardeo. Habíanlo anunciado, pero muchos lo tomaban a broma. Mi hermana mayor y yo estábamos en el mirador de nuestra casa de la calle de la Cruz esperando a

⁵ Soren Kierkegaard (1813-1855), filósofo dinamarquês considerado um dos primeiros existencialistas. Unamuno foi um grande admirador de suas ideias, as quais constituem um dos pilares da formação de seu pensamento filosófico.

⁶ Durante o século XIX, na Espanha, ocorreram três guerras civis que ficaram conhecidas como Guerras Carlistas. Os conflitos foram motivados pela sucessão ao trono Fernando VII, que morreu em 1833, e envolveram os conservadores, partidários de Carlos María Isidoro de Bourbon – irmão de Fernando VII – e os liberais, partidários de Isabel II – filha de Fernando VII –.

lo que hubiera; y una de las primeras bombas que llegaron a la villa, creo que la primera, cayó dos o tres casas más abajo de la nuestra. Empezó la confusión, el cierre de tiendas; vinieron a buscarnos y nos bajaron a la confitería, donde nos reunimos casi todos los vecinos de la casa. Las mujeres lloraban algunas, los hombres trataban de animarse animándolas. (UNAMUNO, 2005, p. 438).

No entanto, apesar de se tratar de uma guerra, aos dez anos de idade isso não parece ter muito significado. Por isso, Unamuno recupera a memória da infância de como ele, ainda criança, a enxergou:

Para los niños, ¡qué hermosos días aquellos sin colegio, aquellos días de ansiedad del 74! Allí se divertían los chiquillos de Arana en hacer e formar ejércitos de pajaritas de papel, en alinearlos tocando pasos fúnebres... Cuando la bomba caía cerca, a recoger los cascos, ¡uf! y ¡como quemaban! La casa de enfrente estaba apuntalaba y con sus escombros bombardeaban una tienda abandonada, derribaban a pedradas los taburetes amontonados en el mostrador, bajo en cual se escondían los sitiados en chanchitas. En unos días de respiro hubo colegio. (UNAMUNO apud RABATÉ, 2009, p. 49).

Em setembro de 1875, Unamuno presta exame para cursar os estudos secundários no Instituto Vizcaíno⁷, uma prestigiada instituição de sua época.

Es un momento solemne el de la entrada en la segunda enseñanza. Para unos marca el uso del pantalón largo, para otros el de reló, para todos el principio de la edad del pavo y de las concupiscencias del saber. Íbamos a aprender la lengua en que los curas dicen misa, las cosas todas que han pasado en el mundo [...]. (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 53).

1.1.1. De Bilbao a Madrid

Aos dezesseis anos, em 1880, muda-se para Madri para “estudiar Filosofía y Letras henchido de ilusiones, que en parte se ajaron para engendrarme otras, y éstas, otras a su vez.” (UNAMUNO, 2005, p. 468). O jovem Unamuno sente-se bastante solitário na capital e a ausência de sua mãe e de sua namorada, Concha Lizárraga, causa-lhe bastante inquietude. No entanto, essa solidão faz que ele se dedique ainda mais aos estudos.

Por volta de 1883, começa a estudar alemão, idioma da moda entre os estudantes da Espanha, e inicia a leitura e a tradução das *Críticas* de Kant e da *Lógica* de Hegel (RABATÉ, 2009). Sua formação é majoritariamente autodidata e, depois de

⁷ Com a morte de seu pai, mantenedor do lar, Unamuno segue seus estudos graças à pequena fortuna de sua avó, Benita, que tinha preferência por ele entre todos os netos.

entrar em contato com a ciência positivista⁸ e com a filosofia dialética, passa pela primeira crise religiosa e deixa de frequentar as missas. Além disso, seu contato com o pensamento desses autores gera uma notória mudança no campo de suas ideias, o que acaba causando um grande mal-estar em sua relação com a mãe e a namorada, que permaneciam fiéis aos preceitos religiosos da Igreja Católica. Seus retornos a Bilbao tornam-se cada vez mais pesados.

Sua vivência na universidade, além de mudar suas ideias com relação ao pensamento religioso, também o desperta para o pensamento político. É neste período que passa a se preocupar com outro assunto que, posteriormente, também se torna um importante tema de sua obra: o deplorável clima cultural, político e social da Espanha. Em uma época em que cerca de 70% da população era analfabeta, Unamuno recebe o título de licenciado em Letras e Filosofia e doutora-se, com notoriedade, defendendo uma tese intitulada *Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*⁹.

1.1.2. De volta a Bilbao

Unamuno volta a Bilbao com o objetivo de prestar concurso público para professor, pois queria “venir a mi villa natal como catedrático de Psicología” no Instituto Vizcaíno e se casar com Concha. No entanto, seu projeto não se concretizou, pois, embora tenha estudado bastante para o concurso, não foi aprovado. Posteriormente, ao analisar o resultado do concurso, Unamuno considerou que foi reprovado porque a comissão avaliadora julgou-o demasiadamente materialista, e isso se contrapunha aos pressupostos do ensino vigentes na época.

De acordo com Chabrán (1998), Unamuno, ao preparar-se para o concurso, leu todos os estudos mais avançados de psicologia fisiológica que havia na época, que eram os de Wilhelm Wundt¹⁰, Alexander Bain¹¹, Théodule Ribot¹². No

⁸ Fundada por Charles Darwin (1808-1882). Darwin morreu no ano que Unamuno cursava a faculdade e, provavelmente, deve ter tomado conhecimento deste evento.

⁹ A tese tinha cerca de 40 páginas e foi lida no dia 20 de junho de 1884.

¹⁰ Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920) é considerado um dos fundadores da moderna psicologia experimental.

¹¹ Para este psicólogo escocês (1818-1903), a psicologia, para ser considerada uma ciência, deveria recorrer à observação e à experimentação como métodos de investigação e deveria formular leis objetivas.

entanto, a psicologia que era aceita e ensinada nas conservadoras escolas da Espanha do final do século XIX estava fundamentada na neoescolástica, com raízes no pensamento de São Tomás de Aquino, ou seja, como uma ciência da alma (CHABRÁN, 1998). Assim, o indivíduo era uma alma que utilizava um corpo, e o estudo da psicologia, da lógica e da ética tinham como propósito fazer que o indivíduo conhecesse a Deus e, com isso, conseguisse sua salvação.

Portanto, a análise posterior de Unamuno acerca de sua reprovação no exame para ingresso na carreira de professor do Instituto Vizcaíno faz sentido, pois suas ideias materialistas eram demasiadamente avançadas e contrárias às finalidades das instituições de ensino, ainda tão fincadas na religiosidade católica.

O interesse pela psicologia, nesta época, o fez proferir uma palestra sobre o funcionamento da memória e seu mecanismo:

Me había preparado con varios libros, pero la base principal era la monografía sobre las enfermedades de la memoria del mecanicista Ribot, que por entonces me tenía sorbido el seso. ¡Qué libresco que era yo entonces! Y ¡qué seco! La vida me ha venido dando jugo y haciéndome dueño de libros, de esclavo que era de ellos. Aquella conferencia fue una cosa formidable de citas y referencias. Mis oyentes debieron de marchar diciéndose con asombro: ¡pero cuánto ha leído y cuánto sabe este muchacho!, y no creo que sacaran más en limpio. (UNAMUNO, 1979, p. 67).

Formado e sem emprego, já que não havia sido aprovado para a cátedra de psicologia, Unamuno encontrava-se em uma situação financeira difícil. Para contorná-la, começa a dar aulas particulares e, paralelamente, continua se preparando para outros concursos. Em suas primeiras experiências em escolas públicas, começa a analisar criticamente o sistema educacional vigente:

Estoy sufriendo horriblemente en esta miseria por no poder gritar y desenmascarar a estos miserables y calabacines. Si se penetrara en el fondo de enseñanza pública y oficial en España, está entregada toda ella a espíritus cobardes y encogidos, gentes vulgares y rutinarias, cuya vida es vegetar, molleras vacías. (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 25).

Estudou o sistema nervoso, a memória e os hábitos. Foi ele quem, pela primeira vez, utilizou a expressão “aprendizagem por tentativa e erro”. Em 1876, fundou a primeira revista de Psicologia Mind (Fonte: <[http://www.infopedia.pt/\\$alexander-bain;jsessionid=R8BEbjlmbGXqN0MHV4Faog](http://www.infopedia.pt/$alexander-bain;jsessionid=R8BEbjlmbGXqN0MHV4Faog)>. Acesso em: fev. 2016).

¹² Psicólogo francês (1839-1916) responsável pela introdução da psicologia experimental na França. Enunciou as leis da dissolução da memória: as recordações mais recentes, mais complexas e sem significado afetivo desaparecem mais depressa do que as recordações antigas, simples e carregadas de emoções (Fonte: <[http://www.infopedia.pt/\\$theodule-ribo](http://www.infopedia.pt/$theodule-ribo)>. Acesso em: 10 fev. 2015).

Neste último excerto, em que Unamuno censura a postura de seus colegas de docência, pode-se que seu pensamento crítico começa a ganhar tonalidades mais fortes e surge um dos traços mais importantes do jovem Unamuno, o qual se intensificará durante sua vida – o pensamento crítico acerca da situação de seu país, em vários âmbitos. Para Roberts (2007, p. 13), esse papel é tão fundamental que se torna o “principio organizador de toda su vida y su obra y punto clave para una comprensión más profunda y completa de sus escritos”. Roberts (2007, p. 13) acrescenta a importância desse papel afirmando que ele é:

El punto de conexión entre las muchas y variadas preocupaciones de Don Miguel en lo concerniente a la actuación y representación de un papel, así como a su concepción del yo y los demás, la lectura y la escritura, el estilo y los géneros literarios, los valores nacionales y la comunidad, y la ideología y la praxis política. (grifo do autor).

Após ser reprovado em quatro concursos, mesmo sem conseguir a estabilidade financeira que buscava, resolve se casar com Concha, pois não suportava mais sua ausência. Unamuno a conheceu quando tinha apenas 12 anos, no catecismo, e foi o “primer y único amor de este gran monógamo” (PONCELA, 1953, p. 16). Ela era sua vizinha em Bilbao, mas, com a morte do pai, mudou-se com a família para Guernica.

Finalmente, em 1891, Unamuno – com 27 anos – é aprovado para cátedra de Língua Grega, na Universidade de Salamanca. Embora não fosse a vaga que almejava de fato, mas depois de vários concursos frustrados e recém-casado com Concha, o ambicionado cargo de professor em uma universidade veio em hora propícia.

1.2 Salamanca: *su hogar espiritual até a morte*

Em 1891, a cidade de Salamanca, província da Comunidade Autônoma de Castilla y León, apesar de seus 23 mil habitantes, era conhecida como a “Cidade da Morte”¹³, pois parecia ter parado no tempo. Ainda hoje, é uma cidade com vários monumentos oriundos da Idade Média, do Renascimento e das épocas clássicas e

¹³ Isso porque, na época, o número de mortes na cidade de Salamanca superava o número de recém-nascidos. Em um periódico da cidade, *El Adelanto*, de 5 de novembro de 1891, um periodista exclama: “¡Qué horror!: Defunciones: 96, nacimientos: 51”. No entanto, o êxodo rural passou a compensar esse desequilíbrio demográfico (RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 119).

barrocas. Collete Rabaté e Jean-Claude Rabaté (2009, p. 119) retratam a cidade com um punhado de casas encolhidas entre muralhas do século XII, que, vistas de fora, parecem “un breve caserío apretado con los salientes de sus torres monumentales”. Ademais, a cidade tem um aspecto sujo com ruas estreitas e úmidas: “las calles y plazuelas presentan un aspecto inundo, que seguramente no tiene la más pobre y miserable aldea de Marrocos” (RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 119).

No entanto, Unamuno parece não se incomodar com essa paisagem, pois há um aspecto que o agrada na cidade de Salamanca: a existência de uma boa biblioteca com notáveis obras de grego, algo fundamental para desenvolver seu novo trabalho. Não obstante, Ferrater Mora (1957) acrescenta que:

En Salamanca comenzó una nueva época que, con diversas vicisitudes más o menos largas y entreverada de experiencias más o menos profundas y decisivas, perduró hasta el fin de su vida, pues Salamanca fue más que un destino administrativo: fue un incesante y hondo descubrimiento de sí mismo, de sus posibilidades [...]. Para servir de marco a estas vivencias, pocas ciudades más adecuadas que Salamanca: penetrada de silencio y de historia, entremezclada el ágora con el campo, la desnudez con el barroco, la vastedad de llanura con la elevación de la sierra, podía allí descubrirse lo permanente por debajo de lo fugaz, la roca viva de la eterna tradición por debajo del tumulto incesante de la historia. (FERRATER MORA, 1957, p. 24).

Antes mesmo de iniciar seu trabalho como catedrático da Universidade de Salamanca, Unamuno já se dedicava à publicação de artigos em periódicos. Em Salamanca, começa publicando artigos de costume, mas, logo em seguida, publica um texto de tom político sobre as tensões locais.

Sorprende la soltura con que el joven catedrático se mueve en las aguas turbias de la política salmantina colaborando inmediata y activamente en la prensa republicana. Según uno de sus estudiantes del momento, F. Rodríguez Fornos, “la ciudad comienza a preguntarse si Unamuno es creyente, ateo, loco, sabio, filántropo ególatra”, pero todos los estudiantes “son de Unamuno sin discutirlo”. (RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 125).

A Universidade de Salamanca, fundada em 1218, uma das mais respeitáveis durante a Idade Média, estava atravessando um período de larga decadência no século XIX. Contava com um quadro de mais ou menos cinquenta professores, com idade média de 49 anos; Unamuno, com 27, era um dos mais jovens (RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 125). Em 2 de outubro de 1891, Unamuno dá sua primeira aula de grego na universidade. Desde o começo chama a atenção por seu modo de ser e de se comportar em um ambiente marcado por uma série de convenções tradicionais, seja abrindo mão de algumas formalidades, como deixar as janelas abertas e não dar aulas

sobre a plataforma, ou pelo modo afetuoso como tratava seus alunos, prescindindo do habitual tratamento formal e distante. Sobre o método de ensino, Unamuno também causava certo estranhamento ao discordar do que usualmente se aplicava e por implementar seu próprio método, que utilizava enquanto era professor particular. No entanto, a maioria de seus colegas não aprovava essa postura e alguns ficavam escandalizados. Sobre essa experiência, Unamuno conta em uma carta a Juan Arzadun:

Cuando dije yo al catedrático de Literatura Española que, si yo la explicara, me pasaría cada curso haciéndoles leer a los alumnos obras escogidas de dos o tres, o cuatro (aunque fuera uno sólo) autores y comentándolas y criticándolas, se escandalizó. Le parece mejor decirles: Calderón nació tal año, escribió tales obras, su estilo es de esta o de la otra manera, tiene estos o los otros defectos; contar cuatro argumentos de sus obras, y a otro autor, porque si no ¿cómo podrían darse en un curso todos los principales autores? (UNAMUNO, 1996, p. 36).

Na mesma carta, Unamuno faz uma dura crítica sobre o ensino universitário:

No puedes formarte una idea de los efectos destructores de nuestra enseñanza oficial. Como si el pueblo español no estuviera bastante entontecido y embrutecido y la ignorancia no fuera aquí grande, las Universidades llevan la misión de pervertir las inteligencias remachando la obra venenosa de los institutos. Imagínate que un Catedrático de Literatura Griega no sabe griego, ni ha leído los clásicos, si nos es traducido, y está dicho todo. (UNAMUNO, 1996, p. 36).

Concomitantemente ao exercício docente na Universidade de Salamanca, Unamuno se dedica à tradução, uma vez que tem bom conhecimento de francês, italiano, grego, latim e domina bem o alemão e o inglês. Embora essa sua segunda fonte de renda pague valores muito baixos, Unamuno se submete a esta condição por necessidade econômica, uma vez que a família aumentaria, pois em 3 de agosto de 1892 nasce Fernando, seu primeiro filho; 13 de fevereiro de 1894 nasce Pablo Gumercindo; 7 de janeiro de 1896 nasce Raimundo. Constituir família era um desejo de Unamuno e ele estava bem contente:

Cuando los veo tan frescos, vivos y sanos, deseo para ellos seguridad en el porvenir, es cierto, pero además, esforzarme por modificar en cuanto mis fuerzas alcanzan, el ámbito social en que han de vivir, legarles un nombre y una conducta que pueda servirles de ejemplo e incentivo (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 133).

No entanto, esse estado de bem-estar é interrompido por um drama: o pequeno Raimundo, ainda com meses de idade, padece de meningite, doença que o

deixou com uma mão paralisada e hidrocefalia¹⁴.

Hasta hoy es pequeño el aumento de la cabeza y parece que la enfermedad se ha detenido; no se cierra, sin embargo, la fontanela ni se le encajan y sueldan las suturas de los frontales y parietales, y está muy atontado y sin muestras de atención. Usted sabe cuán escasas son las posibilidades de cura y como no es el peor resultado la muerte sino que ésta que se dilata años que son años de imbecilidad e idiotismo para el pobre niño. [...] Con esta desgracia hemos estado, mi mujer y yo sin ganas para cosa alguna. (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 133).

Os gastos ficam maiores com a doença do pequeno Raimundo. Em razão disso, Unamuno aumenta o volume de trabalho a fim de ganhar mais dinheiro. Embora estivesse fazendo uma economia severa em casa, termina o ano de 1898 em déficit. Em 18 de maio de 1899 nasce Felisa, o quinto descendente de Unamuno. Mesmo em uma situação financeira desfavorável e com mais um filho, Unamuno é um dos poucos escritores espanhóis que, ainda bastante jovem, consegue ganhar o sustento próprio e de sua família com trabalho estritamente intelectual. Lázaro Galdino, em março de 1900, escreve para Unamuno dizendo:

Es usted muy joven como hombre, y mucho más aún como literato, y puede V. estar satisfecho de haber conseguido el puesto que ocupa en la vanguardia intelectual española, sin dificultades y sin bajezas, con esa dignidad indispensable en toda profesión y en la nuestra bastante rara. La sorpresa ha sido tan grande como inesperada, si puede esperar una sorpresa, al saber que al propio tiempo que la gloria le ha visitado la riqueza. Ningún literato español gana dinero en nuestros días, y cada vez va siendo más rara la fortuna en la patria de Cervantes. Celebro que V. sea la excepción a la regla. (GALDINO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 136).

No entanto, para conseguir viver de seu trabalho intelectual, Unamuno teve de produzir muito. Além das aulas na Universidade de Salamanca, acumulava muitas leituras, fazia traduções e escrevia muitos artigos para jornais, que lhe pagavam muito bem pelas contribuições.

Por causa do acúmulo de trabalho, sua saúde começa a dar sinais de cansaço, em que inclusive é acometido por uma doença na visão. Outra questão que ainda o preocupa bastante é a doença de seu filho Raimundo, a hidrocefalia, que está progredindo. De acordo com Rabaté e Rabaté (2009), esses elementos todos somados à sua profunda angústia mediante o porvir o afetaram profundamente, provocando uma

¹⁴ A hidrocefalia, também conhecida como “água no cérebro”, é caracterizada por uma infecção das membranas que recobrem o cérebro, que bloqueia as vias de drenagem.

aguda crise pessoal e religiosa em meados de 1897.

1.3. A famosa “Crise de 1897”

Unamuno era um espírito inquieto, como ele mesmo costumava se definir. Em razão dessa característica pessoal, sofre várias crises durante sua vida, pois sua postura crítica- questionador o leva à reflexão contínua tanto de seus valores como do mundo que o cerca, da existência humana e sua finitude. E uma dessas crises, talvez a mais famosa, ficou conhecida como a “Crise de 1897”. Alguns estudiosos afirmam que se tratou de uma crise espiritual, em que Unamuno voltou-se contra o racionalismo e tentou recuperar a fé religiosa católica que tinha em sua infância. O evento que teria disparado essa crise seria a doença de Raimundo, pois Unamuno estava muito abalado com a situação de seu filho. Um correspondente do autor, em uma carta, sugere que o fato de a doença ter comprometido o desenvolvimento intelectual do menino, deixando-o em estado de idiotia, afetara profundamente Unamuno.

Alguns estudiosos de sua vida, como Rabaté e Rabaté (2009) e Juaristi (2012), detalham a crise. Juaristi (2012, p. 240) conta que ela irrompeu na noite de 21 de março de 1897 e começou como um típico ataque de ansiedade. Uma grande agitação nervosa depois de várias horas de insônia, suor excessivo e dificuldade para respirar; Unamuno sente uma dor no peito que se estende até o braço esquerdo e se assusta ante a iminência da morte. Acorda Concha, sua esposa, que o tranquiliza, abraçando-o e lhe dizendo repetidas vezes: “hijo mío”. Juaristi (2012) sugere que fora uma crise de ansiedade, facilmente tratada em nossos dias com alguns medicamentos como calmantes, inexistentes na época.

Em uma carta a Rafael de Altamira (1866-1951), Unamuno assim caracteriza sua crise:

Pero allá a fines de marzo caí de repente y sin saber cómo ni por dónde en un estado de inquietud y angustia por el que había pasado hace ya años. La obsesión de la muerte y más que de la muerte del aniquilamiento de la conciencia me perseguía. Pasé noches horribles, de insomnios angustiosísimos, y vino a añadirse a esto el tormento de darme a cavilar si sería todo ello principio de trastorno mental, debido acaso a lo excesivo de la intensidad de estudio y meditación a que me había entregado, un estallido de mi intelectualización aguda. [...] no pensaba yo en otra cosa ni tenía el ánimo lleno más que de proyectos literarios y otras vanidades por el estilo. Vivía en pleno egocentrismo, como casi todo literato, y peregrinando a la vez por el desierto del intelectualismo (UNAMUNO, 2002, p. 72).

Na imprensa de Bilbao essa crise foi comentada como um retorno de Unamuno à religiosidade. No jornal *El Nervi3n*, de 24 de abril de 1897, diz-se:

Se susurra en los 3rculos de la Villa que un distinguido escritor bilba3no que profes3 p3blicamente las ideas socialistas ha hecho un cambio de frente. A3adese que el ilustrado literato ha permanecido en Alcal3 de Henares unos d3as entregado a ejercicios piadosos y que p3blicamente se despedir3 de partido pol3tico que militaba. (EL NERVI3N apud RABAT3; RABAT3, 2009, p. 164).

Juaristi (2012) chama a aten33o para o car3ter dessa crise. Segundo o autor, a maior parte dos especialistas defende ser uma crise espiritual, mas nem todos afirmam ser uma crise propriamente religiosa. Um dado que favoreceu a ado33o desta hip3tese, de se tratar de uma crise religiosa, foi a descoberta de um manuscrito in3dito sob o t3tulo de *Diario 3ntimo*, por Amando Zubizarreta, em 1957. O livro, publicado em 1970, foi escrito durante a fase mais cr3tica da crise de Unamuno.

Roberts (2007, p. 71) diz que este di3rio privado oferece um “v3vido retrato de la g3nesis de su crisis y de los complejos e intrincados movimientos de su esp3ritu ocasionados por su intento de recuperaci3n de la sencilla fe cat3lica de su juventud”. Tamb3m afirma que Unamuno detalha a perda de sua f3 quando mergulhou no pensamento racionalista e, depois, na tentativa de racionaliz3-la: “Con la raz3n buscaba un Dios racional, que iba desvaneci3ndose por ser pura idea, y as3 paraba en el Dios Nada” (UNAMUNO, 2005, p. 266). Nessa aus3ncia de Deus, *Dios-Nada*, Unamuno se depara com a morte, com o nada e descobre seu desejo intenso por n3o morrer. Isso o traz de volta ao caminho da f3 religiosa (ROBERTS, 2007). No entanto, Unamuno resiste 3 f3 ortodoxa cat3lica e, de acordo com Roberts (2007), acaba se encaminhando para a concep33o idiossincr3tica de f3 pr3pria. Conclui o coment3rio sobre *Diario 3ntimo* afirmando que ele “[...] nos ofrece una fascinante exposici3n del drama de un hombre que, pese a sentir una imperiosa necesidad de creer, sigue sin encontrar una forma de creencia satisfactoria y aceptable” (ROBERTS, 2007, p. 72).

Apesar dessas considera33es, Roberts (2007) afirma que essa crise de Unamuno de 1897 n3o foi a 3nica nem mesmo uma crise religiosa. Para esse autor, juntamente aos numerosos pensamentos acerca da f3, *Diario 3ntimo* cont3m uma matriz de ideias relativas a outros assuntos, como o sentido *del yo*, a representa33o de um papel e a quest3o da escrita.

Juaristi (2012) reitera a ideia de que Unamuno se volta para pr3ticas religiosas de sua inf3ncia, debru3a-se sobre leituras crist3s, uma vez que tanto o

manuscrito descoberto por Zubizarreta quanto as cartas escritas e recebidas por Unamuno na época refletem uma obsessiva busca pela fé de outrora, bem como um rechaço pelo *intelectualismo*, ou seja, pelo racionalismo compulsivo que o leva, desde os anos universitários, à descrença no espírito.

Para Ferrater Mora (1957), o que importa não é o caráter da crise, mas seus desdobramentos em sua obra. O autor diz que o importante é perceber que houve certa mudança no tom da escrita de Unamuno. Ferrater Mora (1957) assinala que:

[...] Antes de 1897, y especialmente entre 1895 y 1897, lo encontramos, en efecto, en plena batalla contra el casticismo y el tradicionalismo, contra lo convencional y hueco, contra la falta de personalidad y de autoafirmación. [...] Después de 1897, y en particular entre 1897 y 1905, lo encontramos, en cambio, en un esfuerzo tenso y doloroso de adentramiento, del que los *Tres Ensayos*, de 1900, con su planteamiento del problema de la personalidad íntima – personal o colectiva – nos dan una evidente prueba. El “¡adentro!” sustituye al “¡adelante!, don Quijote aparece en el lugar ocupado por don Alonso Quijano, el sueño ya no es obstáculo, sino que puede convertirse en la propia substancia de la existencia. [...]. (FERRATER MORA, 1957, p. 24-25).

Sobre o sentido e a resolução dessa crise, Juaristi (2012) afirma que não houve e provavelmente não haverá acordo entre os *unamunólogos*:

[...] unos piensan que Unamuno habría admitido finalmente su imposibilidad de creer; otros, que en su adhesión al cristianismo, aunque no al catolicismo ortodoxo, no hubo marcha atrás; unos, que volvió gradualmente a posiciones racionalistas; otros, que su hundimiento en el irracionalismo fue desde entonces absoluto. (JUARISTI, 2012, p. 244).

No entanto, Juaristi (2012) se posiciona favorável à hipótese de Roberts (2007) de que é na crise pessoal que Unamuno constitui-se como um intelectual autêntico moderno. Roberts (2007) defende a ideia de que o meio do qual Unamuno se vale para se constituir como intelectual é o ensaio. Para ele, Unamuno se dedica ao ensaio de maneira inovadora na Espanha da época, sendo inclusive o primeiro autor a utilizar o termo ensaio em um título de livro: *Tres ensayos* (1900). Carlos Serrano (2000) também destaca que a emergência do intelectual moderno na Espanha está ligada à consolidação do ensaio e que este gênero tornou-se a identidade deste grupo.

Aunque no sea más que para insistir en sus orígenes literarias, no está de más señalar que esa emergencia de un grupo social que reivindica específicas señas de identidad va acompañada si no de la invención por lo menos de la consolidación de un género literario, con su retórica específica, que le es propio, el **ensayo**. (SERRANO, 2000, p. 19-20, grifo do autor).

Roberts (2007), em seu trabalho, evidencia que José Carlos Mainer procura explicar a novidade que se estabelece no vínculo entre o intelectual e o gênero

ensaístico, fazendo referência à crise intelectual do final do século XIX. Essa crise, que seria uma crise da razão e do positivismo filosófico, teria contribuído para que o pensamento fosse percebido não apenas como uma atividade racional, mas também como uma atividade vital de natureza fragmentária, consciente de suas próprias limitações e carente de novas formas de expressão. Nesse sentido, o ensaio moderno tornou-se o gênero apropriado para o escritor que escreve a partir de suas experiências.

El ensayo sitúa lo particular en el contexto de lo general; exige la presencia explícita del autor, cuyo **yo** podemos ver relacionándose con el mundo y funcionando, de este modo, como soporte de la argumentación. Aunque el ensayo exigirá, además, la presencia del lector, con quien el ensayista forma una relación cómplice y estrecha, y de quien también busca reconocimiento, comprensión y legitimidad. Además, a diferencia del tratado científico, el ensayo no está interesado en verdades definitivas, sino que es tan provisional, discontinuo, fragmentario y divagador como la vida misma; haciendo honor a su nombre, el ensayo siempre está abierto a la experimentación, a empezar de nuevo y a engendrar nuevos ensayos, siendo éste uno de los géneros que “confían su discurrir al azar de los reflejos del mundo en el espejo múltiple del **yo** o de los **yoes**” (MAINER apud ROBERTS, 2007, p. 86).

Pelo excerto apresentado podemos perceber que o ensaio moderno, amplamente utilizado pelos intelectuais espanhóis do final do século XIX e início do século XX, os quais participaram com Unamuno da *Generación del 98*, tem como característica a presença explícita do autor, do seu **eu** ou **eus**. Como dissemos anteriormente, a obra de Unamuno mantém uma profunda conexão com o ensaio. Por esta razão, nos capítulos subsequentes, tentaremos mostrar uma faceta dessa conexão profunda, a presença do autor, do “eu” unamuniano, também em sua obra literária, no caso, nosso objeto de estudo: *Niebla*.

1.4. Unamuno e a *Generación del 98*

Dissemos anteriormente que Unamuno emergiu no cenário espanhol como um intelectual moderno, e um de seus atributos foi o comprometimento com a realidade circundante, transformando a opinião pública a respeito dos acontecimentos, ou seja, dirigindo a transformação do país para o que se pretendia que fosse uma nova Espanha. Neste sentido, participou ativamente da chamada *Generación del 98*¹⁵, da qual

¹⁵ O termo foi cunhado aproximadamente em 1908 por Gabriel Maura, mas apenas em 1913, com Azorín, ganhou relevância e aceitação.

foi o principal nome.

Na virada do século XIX para o século XX, a Espanha estava mergulhada em uma aterradora crise social, política e econômica. Brown (2000) afirma que nunca houve uma crise tão profunda na história do país. Cai-lhe bem a metáfora proposta no título de um livro de Ortega y Gasset (1921), *España Invertebrada: bosquejos de algunos pensamientos históricos*¹⁶.

Muitos historiadores consideram o período de 1875-1923 como um dos mais tenebrosos da história contemporânea espanhola. A corrupção política; a violenta repressão contra o movimento operário, como o episódio da Semana Trágica de Barcelona¹⁷, em 1910; a falta de liberdade; a pobreza intelectual da cultura oficial que também era oriunda do alto índice de analfabetismo, cerca de 75%; a igreja, que exercia forte poder sobre a sociedade e as instituições, lutava contra o progresso de novas ideias temendo ameaças à sua posição.

Somada a esses fatores, havia outra grave questão: a ausência de uma reforma agrária mínima. A Espanha ainda se mantinha como um país essencialmente agrário, dominado por latifúndios, ao passo que boa parte da Europa estava vivenciando a segunda fase da Revolução Industrial. Além de padecer de suas próprias dores, a Espanha ainda sofria as consequências da chamada Grande Depressão (1873-1896)¹⁸, vivenciada na Europa.

Diante deste contexto, intelectuais tomaram rumos diferentes: alguns “preferieron entregarse al gran narcótico que les ofrecía el modernismo” (SALINAS, 1996, p. 23), outros escolheram se voltar para a realidade em que estava mergulhada a Espanha, a fim de entender o cenário decadente, que foram os escritores da chamada *Generación del 98*, ou seja, tradicionalmente, costuma-se dividir a produção intelectual e literária do fim do século XIX em dois grupos: *noventayochistas* e modernistas.

Não há um consenso entre os críticos sobre a separação entre Modernismo e *Generación del 98* para o movimento literário e intelectual ocorrido no

¹⁶ Este livro propõe uma análise sobre a crise social e política de seu tempo com base no “método de la razón histórica”.

¹⁷ O fator desencadeante deste episódio foi um decreto do primeiro-ministro para enviar tropas a Marrocos. A maioria dos convocados era de homens trabalhadores. Houve protestos, e o exército efetuou uma duríssima repressão. O resultado desse embate foi a morte de 78 pessoas, das quais 75 eram civis.

¹⁸ Primeira grande crise do sistema capitalista. De maneira bem resumida e simplista, pode-se dizer que essa conjuntura foi gerada a partir do descompasso entre a superprodução de mercadorias nas indústrias e uma população de trabalhadores sem poder aquisitivo para consumi-las.

final do século XIX e começo do século XX. Este é um dos temas mais controversos da história da literatura contemporânea espanhola, visto que qualquer classificação é provisória, relativa e depende do ponto de vista de cada autor (BONET et al., 1996). Como nosso objetivo é apenas evidenciar a importância da produção literária de Unamuno neste período, não vamos nos aprofundar nessa questão da diferenciação ou não dos dois movimentos e, desse modo, optaremos por trabalhar com a divisão didática já estabelecida.

Sobre o *Desastre del 98*, ou seja, a perda para os Estados Unidos das três últimas colônias ultramarinas (Porto Rico, Cuba e Filipinas) na Guerra Hispano-Americana, Valbuena Prat (1960, p. 455-460) defende que “esta fecha de 1898 es todo un símbolo de historia y de cultura” e que “no importa que algún autor haya motejado la fecha de inexacta. Lo que importa es el símbolo de ese año, y él puede ser el aglutinante de las rebeldes individualidades de sus autores”. Frente a essa situação decadente, os escritores da chamada *Generación del 98* tomaram para si o papel de reconstruir uma identidade nacional grandiosa, em uma tentativa de resgatar o que seria para eles o genuíno “espírito español”. Unamuno já advertia, desde 1895, sobre os acontecimentos que culminaram neste fato histórico. Em uma carta a Pedro de Múgica diz:

Lo de Cuba es sencillamente imbécil. Me alegraría tuviéramos algo con los Estados Unidos a ver si nos quitaban esas dichosas Antillas que sólo sirven para daño nuestro. Somos incorregibles. Y lo más digno de estudio es que la tal guerra, producto de nuestra rapacidad y torpeza económica, hija de disparatados proteccionismos y monopolismos, la sostiene el Sugar-Trust para que perdida la zafra en Cuba suba el azúcar [...]. ¡Bonito negocio! Es uno de los más curiosos ejemplos de cómo la guerra es un negocio y de lo que es capaz el Genio del capitalismo moderno. (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 172).

Os dois grupos compartilham algumas características, tal como a valorização da paisagem espanhola, principalmente de Castela. Ainda que mergulhada em uma profunda decadência, havia o desejo de elevá-la, ou seja, os escritores mantinham um intenso sentimento patriótico, a busca pelo “ser da Espanha”, sua identidade. Poncela (1953, p. 31) acredita que

Si hubiéramos de destacar una típica actitud generacional del 98 podríamos referirnos a su sensibilidad telúrica. En realidad, la generación del 98 descubre un paisaje hasta entonces inédito, que es, a la vez, naturaleza e historia, potencia espiritual y excitante estético. Toda la obra literaria de Azorín esta traspasada por el paisaje, como la poesía de Antonio Machado, la pintura de Zuloaga, la música de Granados y Albéniz, el medievalismo de Menéndez Pidal. Esta vivencia constante del paisaje alcanza valor conceptual en Unamuno [...].

O autor faz também uma ponderação sobre o emprego do termo “geração” para a designação do grupo. Define-o como:

[...] un cuerpo social íntegro, compuesto por masas y minorías, constituido sobre una identidad de tiempo cronológico, histórico y vital con arreglo a unas constantes determinadas problemáticas (filosófica, sociológica, psicológica, lingüística e histórica) cuyos integrantes poseen un caudal común de formas de ser, vivir y convivir que partiendo de la personalísima experiencia se articulan, a la vez, hacia dentro y hacia fuera. (PONCELA, 1953, p. 29).

Como se pode notar, o termo não se restringe apenas à perspectiva literária, como habitualmente se costuma mencionar, mas abarca um âmbito maior de posicionamento ativo, reflexivo e crítico frente ao mundo. O grupo irrompeu paralelamente a alguns movimentos sociais e políticos. Assim, esses autores tinham uma forte veia política de esquerda.

Em Unamuno, por exemplo, esse interesse foi despertado pelo contato que teve com várias publicações sobre assuntos relacionados à política ou à economia, por meio de seu trabalho de tradutor. Traduziu obras como *Progreso y Miseria*, de Henry George, além de textos de autores como Herbert Spencer, Thomas Carlyle, Ernest Renan e Hippolyte Taine, o que favoreceu o desenvolvimento de seu pensamento com relação ao movimento socialista. Sua simpatia pelo movimento proletário tornou-se oficial quando, em novembro de 1894, ingressa na Agrupación Socialista de Bilbao, parte integrante do Partido Socialista Obrero Español. Essa ligação oficial com movimentos de esquerda acaba lhe rendendo várias reações adversas de colegas e familiares, inclusive de sua mãe, que pensa que por trás dessas novas ideias de Unamuno “se trata de comer los niños crudos y de eliminar los ricos...”.

Em Salamanca, as reações são mais violentas resultando em uma hipotética destituição do catedrático mediante uma polêmica instaurada com Manuel Sánchez Asensio, diretor do jornal *La Información*. O diretor do jornal, em um artigo, chama a atenção dos pais dos alunos da Universidade de Salamanca para os perigos que representa um professor universitário divulgando tais doutrinas. Unamuno, então, percebe as profundas dificuldades de colocar em prática seus ideais socialistas (RABATÉ; RABATÉ, 2009).

Além dessas dificuldades cotidianas com a sociedade, dentro do Partido não concorda com a postura de alguns de seus colegas. Em uma carta a Pedro de Múgica afirma:

Soy socialista convencido, pero, amigo, los que aquí figuran como tales son intratables; fanáticos necios de Marx, ignorantes, ordenancistas, intolerantes, llenos de prejuicios de origen burgués, ciegos a las virtudes y a los servicios de la clase media, desconocedores del proceso evolutivo, en fin, que de todo tienen menos sentido social. A mí empiezan a llamarme místico, idealista y que sé yo cuántas cosas más. (UNAMUNO apud RABATÉ; RABATÉ, 2009, p. 154).

Apesar dessas divergências e contrariedades, Unamuno intensifica suas colaborações com artigos para o jornal *Lucha de Classes* de Bilbao. Essas colaborações traduzem também suas preocupações sociopolíticas com a Espanha do fim do século XIX (RABATÉ; RABATÉ, 2009). Como consequência de sua intensa atividade jornalística, acaba conhecendo e torna-se conhecido de outros jovens que também publicavam em jornais espanhóis, na época. Vários desses outros escritores e ensaístas são os integrantes da *Generación del 98*.

Esse grupo de escritores, inicialmente, é formado pelo “Grupo de los Tres”, integrado por Pio Baroja, José Martínez Ruiz “Azorín” e Ramiro de Maeztu. Eles se conheceram em Madrid, colaboraram para os mesmos jornais e até assinaram artigos sob o pseudônimo de “los Tres” (CAMARA, 2015). Posteriormente, outros autores integram o grupo, formando o que se conhece hoje por *Generación del 98*, como Ángel Ganivet, Antonio Machado e Miguel de Unamuno, mas essa é uma questão que ainda suscita discussões, pois os critérios de agrupamento são diferentes para os diversos autores que versam sobre o tema. Ferrater Mora (1957), por exemplo, chama a atenção para a diferença de idade entre esses integrantes. Unamuno e Ganivet, por exemplo, tinham apenas um ano de diferença; porém, entre Unamuno e Machado, a diferença de idade era de treze anos, o que pode ser considerado muito quando se trata de “geração”. Outro ponto é que Ganivet morre exatamente em 1898, ano que, em razão dos acontecimentos, dá a suposta identidade ao grupo.

Unamuno conhecia Ganivet desde a primavera de 1891, quando foi a Madri prestar o concurso para a cátedra de grego. O motivo da aproximação entre eles também foi o envolvimento com uma política mais radical enquanto escreviam para periódicos e revistas socialistas e anarquistas. Poncela (1953, p. 45) evidencia que da amizade entre eles “[...] surgen las cartas apasionadas por parte de ambos de la historia y del porvenir de España”.

Esses autores não se limitavam a exigir uma mudança no contexto social, político e econômico da Espanha, eles também representavam um movimento ideológico de renovação cultural e estética. Foram influenciados pela literatura

pessimista e crítica do fim do século XIX, praticada pelo dramaturgo norueguês reconhecido como o criador do drama moderno, Henrik Johan Ibsen (1828-1906); pelo romancista Fiódor Dostoiévski (1821-1881); pelos filósofos pessimistas Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Nietzsche (1844-1900); pelo existencialista e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855); e pelo filósofo alemão Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Literariamente, foi *Don Quijote* e os mitos espanhóis, principalmente dos séculos XVI e XVII, que se tornaram os temas centrais do movimento, inclusive Unamuno publicou um ensaio intitulado *Vida de don Quijote y Sancho* (1905).

A partir de 1905, o grupo começa a se dispersar.

1.5. Um reitor heterodoxo e a destituição anunciada

Em 1900, depois do *Desastre del 98*, cria-se na Espanha um ministério específico da Instrucción Pública, cujo representante é Antonio García Alix, respondendo, de certa maneira, à demanda por educação. Na abertura do ano acadêmico, em outubro, Unamuno professa um discurso intitulado *Ánimo con los que los estudiantes han de perseguir los estudios y advertencias respecto de lo que de ellos se debe esperar*¹⁹, conclamando uma inovação do ensino superior tanto por parte dos professores quanto por parte dos alunos. Unamuno instiga que os professores caminhem para além das formalidades a serem cumpridas, tais como aplicação de provas, conteúdo fechado a ser ensinado etc., e que despertem nos alunos o real desejo de aprender; aos jovens alunos, “toca dissipar la plúmbea nube del desaliento y desesperanza que a tantos cela la ruta del porvenir” e transformar a Espanha em “vigorosa, grande, opulenta” (UNAMUNO, 1971, p. 60).

Esse discurso heterodoxo causa repercussões na tradicional sociedade salmantina. Mesmo assim, pouco tempo depois, Unamuno é indicado a reitor da Universidade de Salamanca. Em carta a Pedro Jiménez Ilundain, em 19 de outubro, conta um pouco de suas impressões a respeito deste fato:

¡Y ahora viene lo gordo! Hoy se firmará en Madrid la jubilación de todos los

¹⁹ Discurso lido na solene Abertura do Curso Acadêmico de 1900 a 1901, na Universidade de Salamanca.

catedráticos que pasen de 70 años. Entre ellos está el Rector de esta Universidad, quedando el rectorado vacante. Escribíenme de Madrid si lo aceptaría. Contesté después de pensada la cosa, que sí; y el Ministro se ha ofrecido nombrarme. Aun así y todo no cuento todavía con ello. La cosa se ha sabido aquí, habiendo caído como una bomba. Figúrese Ud. eso de nombrar un gobierno conservador a un socialista, heterodoxo, propagador de ideas disolventes, que no pasa de 36 años, que no es de la ciudad, que sólo lleva nueve años en el profesorado; y nombrarlo después de haber un discurso como el que leí. (UNAMUNO, 1996, p. 95).

Mamés Esperabé, reitor aposentado, ocupava o cargo desde 1869 e, para a maioria dos professores de Salamanca, era considerado benévolo e conservador. Inicia-se um período de conflito mais acirrado entre os grupos na universidade. O grupo favorável ao antigo reitor pede que a universidade tenha autonomia para escolher seu novo reitor e envia uma petição ao Ministro.

Em Madrid, o ministro da Instrucción Pública justifica sua escolha, afirmando que: “He encontrado en la Asociación de Profesores de Salamanca una notabilidad conocida, Unamuno, y le he nombrado sin cuidarme de lo que pensaba y significaba. He hecho lo mismo en Barcelona.”²⁰

A imprensa publica vários artigos de apoiadores e pessoas contrárias à indicação de Unamuno e sobre sua futura atuação. Sobre essas circunstâncias, Unamuno escreve a Ilundain:

Muévense los que se habían constituido en candidatos, porque en mí jamás se pensó. La cosa tiene más de dura que de madura; pero, ¡qué caramba!, una vez metido en ella me gustaría salir bien. Y sobre todo lo quisiera para impedir que lo fuese el señor Peña, cuyo nombramiento me parecería escandaloso. Es cuñado de leche de la Infanta, que lo ha hecho catedrático y decano. ¡La mayor calamidad que podría caer encima!... (UNAMUNO, 1996, p. 96).

Pouco tempo após sua nomeação, Unamuno muda-se para a Residência Reitoral com sua numerosa família, seis filhos e Concha, sua esposa, que está grávida do sétimo. O fato de ocupar a Residência Reitoral é visto pelos salmantinos como um sinal de mudança, uma vez que o antigo reitor nunca viveu ali (RABATÉ; RABATÉ, 2009).

Sua primeira batalha como novo reitor da Universidade de Salamanca foi com relação a um anúncio de fechamento do curso de medicina. A cidade fica indignada, pois a universidade viveu ao longo do século XIX sob forte ameaça do encerramento das atividades acadêmicas. A situação é contornada mediante a

²⁰ *Diario de Sesiones* del 17 de diciembre de 1900, p. 606.

invalidação da decisão e a continuidade do curso. Unamuno escreve a Rubén Darío, em meados de 1901, falando sobre as dificuldades de sua nova função e suas implicações, tal como a interrupção de seus labores literários:

Tengo en suspenso mis tareas literarias, distraído en luchar con esta gente y en limpiar los establos de Augías – trabajo hercúleo -, que no otra cosa que es bregar contra la Rutina y la Indolencia que hechó nido en esta vieja Universidad. [...] Quiero demostrar a esta gente que en un vasco hay siempre un hombre de acción. Sírvenme a la vez el rectorado de excelente atalaya, desde donde observo pasiones y concupiscencias al desnudo. (UNAMUNO, 1996, p. 113).

Na mesma carta, lamenta o fato de ter de interromper seu trabalho literário, que, na época, voltava-se para a composição de *Amor y Pedagogía*:

[...] Lo único que siento es el retardo que ocasiona a mis trabajos, sobre todo a una novela pedagógico-humorística, mezcla de elementos sentimentales, grotescos y trágicos, que entre manos traigo: la historia de un hombre que se casa para tener un hijo en quien ensayar su sistema, consiguiendo que el chico se suicide (UNAMUNO, 1996, p. 113).

Aos poucos, essa turbulência inicial vai passando e o novo reitor passa a desempenhar suas funções em um ambiente menos conturbado. Em setembro de 1901, escreve a Ilundain:

Leo más que nunca y... llevo el rectorado. En este ejerzo de hacendista, empeñado en sextuplicar los ingresos sin pedir al Estado nada. [...] cuando deje el puesto esta vieja Casa tendrá luz eléctrica, calefacción racionada, excusados decentes, mueblaje presentable, y en vez de disponer de mil pesetas dispondrá de ocho mil. Los pocos que saben lo que voy haciendo se sorprenden de que haya salido un administrador. Corto abusos, suprimo gastos tradicionales superfluos, y de hallado modo, pasando sobre leyes, de aumentar los ingresos, sin grabar a nadie. (UNAMUNO, 1996, p. 122).

A família cresce, Unamuno tem oito filhos. Mesmo com a família grande, em torno de 1910, alcança certa estabilidade financeira.

Paralelamente às suas tarefas administrativas e acadêmicas também trabalha na sua produção literária. Publica *Amor y pedagogía* (1902), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) – obra puramente filosófica, assim como *La agonía del cristianismo* (1925) –, *Niebla* (1914), entre outras. Outra faceta de Unamuno é a de viajante. Como resultado das andanças por Espanha e Portugal publica *Por tierras de Portugal y España* (1911). Nas viagens pela Espanha observa a situação agrária e as condições de trabalho do camponês e se dedica a escrever e a publicar artigos sobre tais

assuntos.

Nesses anos, Unamuno participa ativamente da vida pública e política do país, luta contra a ditadura de Primo de Rivera e enfrenta uma série de problemas relacionados ao seu posicionamento político. Em 1914 é destituído do cargo de reitor por motivos não justificados. Em 1920 é processado e condenado a dezesseis anos de prisão, devido a um artigo em que proferia duras críticas ao Rei Alfonso XIII – mas não chegou a cumprir a pena. Em 1921 retorna ao reitorado da Universidade de Salamanca, mas é novamente destituído em 1924 e condenado ao desterro nas Ilhas Canárias por seus ferozes ataques ao regime ditatorial de Primo de Rivera. Segundo Brown (1998), o ditador não tolerava ataques proferidos contra sua honra pessoal e militar, mas não censurava os escritores que criticavam o governo, tanto que Unamuno em pouco tempo obteve permissão para retornar à península, ao cargo de reitor da Universidade de Salamanca e às atividades de escritor. Preferiu, no entanto, exilar-se voluntariamente, primeiro, em Paris e, depois de um ano, em Hendaya, cidade da costa francesa na fronteira com o País Basco. Com a queda do regime do ditador Primo de Rivera, Unamuno retorna à Espanha e, em 1930 é reintegrado à Universidade como professor de História da Literatura Espanhola. Durante a República, reassume a reitoria e em 1934, em comemoração aos seus 70 anos, é eleito reitor vitalício da Universidade de Salamanca. O posicionamento de Unamuno em relação à Segunda República é, no mínimo, ambivalente. Num primeiro momento, aderiu à causa republicana, depois se mostrou descontente com o governo e, em 1936, apoiou os militares rebeldes que deram início à Guerra Civil. Arrependeu-se meses depois e declarou publicamente sua oposição aos sublevados. Condenado à prisão domiciliar em outubro de 1936, Miguel de Unamuno morreu subitamente em sua casa em 31 de dezembro desse mesmo ano. Seu último poema foi escrito três dias antes de sua morte:

Morir soñando, sí, mas si se sueña
morir, la muerte es sueño; una ventana
hacia el vacío; no soñar; nirvana;
del tiempo al fin la eternidad se adueña.
Vivir el día de hoy bajo la enseña
del ayer deshaciéndose en mañana;
vivir encadenado a la desgana
es acaso vivir? Y esto qué enseña? [2]
¿Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿Vivir el sueño no es matar la vida?
¿a qué poner en ello tanto empeño
aprender lo que al punto al fin se olvida
escudriñando el implacable ceño

1.6. O escritor e a obra: *Niebla*

Debo decirle que yo, propiamente, no vivo de escribir, sino que vivo para escribir, que mi vida es mi obra y mi obra es, a la vez, mi vida.
Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno pertence ao círculo dos escritores privilegiados que alcançaram reconhecimento de seu trabalho ainda em vida. Isso foi em razão, em grande parte, de suas publicações jornalísticas, que o tornou conhecido, mas também a profundidade de seus trabalhos que continham um caráter acentuadamente filosófico, inclusive de suas obras literárias, também chamadas de “obras criadoras”. Esse aspecto de sua obra influenciou a crítica literária em relação a seus romances, que passou a vê-los como um meio de representação de suas ideias filosóficas. Por isso, ao nos depararmos com sua fortuna crítica, temos a impressão de se tratar de um filósofo, e não de um escritor literário.

Nicholas (1987) aponta que foi bem extensa a bibliografia publicada nas primeiras cinco décadas posteriores à sua morte, em 1936, e que a crítica, depois de se concentrar durante muitos anos em seus ensaios e meditações filosóficas, vem destacando os traços de sua obra propriamente criadora, em especial, seus romances. O autor observa, ainda, que por muito tempo seus romances foram vistos como expressão de sua obra ensaística e filosófica.

Múltiples aspectos de sus novelas ya se han estudiado; predominan, sin embargo, aquellos estudios que hacen hincapié en temas y elementos biográficos. Se han examinado diferentes novelas como reflejos de la angustia, el fatalismo y la manía persecutoria del autor, subrayando el conflicto entre su yo y “el otro”. Se ha contrastado su existencialismo con el dogmatismo tomista tradicional; se han sugerido motivos freudianos en su experiencia personal. En fin, una y otra vez personaje y autor se identifican, aquél sobrepasando los límites tradicionales de la ficción y éste inmortalizándose al hacerse personaje. (NICHOLAS, 1987, p. 9).

Esta perspectiva de análise pode ser notada no estudo de Agnes Moncy (1963), intitulado *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*. Para esta autora, “toda la obra literaria de Unamuno expresa la unidad íntima de su personalidad y su filosofía” e, como consequência, “[...] noveló desde su historia, pensamiento y carácter, con un imperceptible mínimo de objetividad.” (MONCY, 1963, p. 71). A

estudiosa destaca que Unamuno viveu seu pensamento filosófico intensamente e disso nasceu sua criação literária, que era um método vital de ampliar sua filosofia (MONCY, 1963).

Para que tuviese sentido sus obsesiones y pensamientos, creó personajes literarios que los vivirán como él, individualmente. Para tratar los problemas de carácter general – la vida, el amor, la inmortalidad, la voluntad – necesitó casos individuales y vivos. En las figuras imaginarias intentó crear una vida que diera autenticidad al pensamiento que las informa. Es decir, gran parte de la filosofía de su autor encarna en ellas. (MONCY, 1963, p. 14).

Também nesta perspectiva, Ayala (1961, p. 336) ressalta que “En Unamuno la novela es el vehículo más a propósito para interpretar la realidad, y por fidelidad filosófica hacia la esencial índole de esa realidad se atiene a ella”. E, nesta tentativa de representar a existência autêntica, que é a existência interior, Unamuno rompe com a estética realista²¹ vigente na época. Sobre isso, Ayala (1961, p. 330) destaca que:

[...] Prevalcía por entonces una tradición, constituida por las grandes novelas del siglo anterior, cuyo conjunto magnífico fijaba un canon muy respetable. Los dechados del realismo se imponían con autoridad, y el mismo Unamuno, en 1897, había publicado su primera novela *Paz en la guerra*, tan unamunesca y tan noventayochista como en muchos aspectos es, dentro de esa tradición literaria.

Embora tenha sido influenciado pelo realismo da época, reflexo que pode ser notado no seu primeiro romance, Unamuno foi “El primer novelista español que abrió una brecha decisiva en la narrativa realista al uso [...]” (BROWN, 1998, p. 51), criando uma maneira própria de escrever romances, intimamente relacionada a suas ideias filosóficas. Neste sentido, Moncy (1963) acrescenta que ele formou seu próprio critério e dele procedeu uma utilização “personalíssima” do gênero romanesco, pois “Al decidirse a escribir novelas, Unamuno aceptó automáticamente como suyos los problemas contenidos en el género. Es más: su decisión de ser novelista demandó que adoptase una determinada actitud hacia el arte en general.” (MONCY, 1963, p. 19).

O primeiro romance de Unamuno publicado foi *Paz en la Guerra*, de

²¹ Entende-se aqui estética realista vigente a produção literária que representava a realidade exterior. O grande exemplo dessa literatura realista espanhola desta época é Benito Pérez Galdós (1843-1920), com suas obras que captavam e representavam a vida espanhola do século XIX. Um exemplo dessa representação da realidade é o romance *Fortunata y Jacinta* (1887), em que é possível “caminhar” por meio da obra pela cidade de Madri, por seus bairros, construções. Israel Pompeu Farias Martins (2015) faz uma análise dessa questão sua dissertação de mestrado intitulada *Madri: matéria "novelable" em Fortunata y Jacinta, de Benito Pérez Galdós*.

1897, considerado um romance de caráter realista, mas que já continha traços da estética unamuniana, como Ayala (1961) também assinala. A obra se baseia na experiência vivida por Unamuno na infância, a chamada Guerra Carlista, fato que mencionamos no capítulo anterior. Sobre isso, Ferrater Mora (1957) afirma que:

El olor de pólvora en el sitio de Bilbao constituyó la experiencia básica de la que surgió *Paz en la Guerra*. Unamuno pensó hacer de esta novela una epopeya objetiva de la lucha de España, al modo como la *Ilíada* había sido la epopeya de la guerra de Troya. Y, en efecto, lo que se novela en *Paz en la guerra* es menos un acontecimiento histórico que la esencia de un pueblo, menos un conjunto de hechos que un alma. (FERRATER MORA, 1957, p. 18).

Já seu segundo romance, *Amor y Pedagogía* (1902), é apontado como a obra de transição da estética realista para os chamados romances existencialistas. Seu terceiro romance, *Niebla* (1914), obra de sua maturidade intelectual e artística, é considerado o romance de ruptura com a tradição realista, além de ter trazido inovações importantes no romance espanhol.

O projeto de *Niebla* começou em 1907, cinco anos depois da publicação de *Amor y Pedagogía* (1902), romance que, de acordo com uma parte da crítica, é bastante ligado em estilo e forma ao *Niebla*. A primeira edição, com 313 páginas, foi publicada em 1914 pela Editora Renacimiento, em Madri. A segunda edição, com 309 páginas, foi publicada em 1928, quando Unamuno estava exilado em Hendaya, na França. A terceira edição foi publicada em 1935 pela Espasa-Calpe, de Madri, com 266 páginas, com um Prólogo iniciado na segunda edição, mas que tinha sido deixado de lado.

Embora o projeto do romance tenha começado em 1907, alguns estudiosos afirmam que a história de *Niebla* começou em 1900 e terminou em 1935, um ano antes da morte de Unamuno. O início do projeto romanesco se chamava *Todo un hombre*, publicado com o título final de *Amor y Pedagogía*. Quando começou o projeto, Unamuno o anunciou por meio de uma carta a seu amigo Jiménez Ilundain, em 19 de outubro de 1900. Nela, além de contar sobre um evento importante de sua vida profissional, sua nomeação para Reitor da Universidade de Salamanca, também contou sobre seus trabalhos literários:

Respecto a trabajos literarios, la colaboración a *La Nación* me da quehacer. Como es de donde mejor me pagan, donde puedo escribir con más extensión y libertad, y desde donde me conquisto público en América, pongo en ella mucho cuidado. [...] Aparte de esa colaboración, la de *El Imparcial* y la de

La Ilustración Española y Americana, he dado de mano a casi todos mis demás trabajos, dejándolos reposar, para entregarme a una novela de asunto pedagógico titulada *Todo un hombre*.

Voy a ensayar el género humorístico. Es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los personajes son caricaturescos. Uno suelta aforismos absurdos. Trátase de hombre que se casa *deductivamente* para poder tener un hijo y educarlo para genio, por amor a la pedagogía. Pone en práctica a su sistema. Ensombrece la vida del hijo y acaba éste por pegarse un tiro. Espero que tenga más contenido que *Paz en la Guerra*, no más extensión. Me esfuerzo por decirlo todo con sordina y que salga todo subrayado. (UNAMUNO, 1996, p. 96).

Unamuno también revela a seu amigo que pretende mudar o projeto estético de *Paz en la Guerra* (1897):

En esta novela me salgo bastante de mis procedimientos usuales, volviendo a lo primero que hice, a la zumba con propósitos trascendentales. Quiero hacer un rechifla amarga y fundir, no yuxtaponer meramente, lo trágico, lo grotesco y lo sentimental. No sé cómo me saldrá. “El universo se ha hecho para ser explicado” tal es el aforismo fundamental de mi filósofo, quien también dice que “si no hubiera hombres, habría que inventarlos”. Una y otra son las fórmulas agudas del intelectualismo y el antropomorfismo.

La lectura de estudio de *Kant a Nietzsche* (en el *Mercure*) ha acrecentado mi horror al intelectualismo. A la vez, lo otro me parece inconsistente hoy. ¿Para qué sirve el universo hoy? “Para catalogarlo mediante la ciencia” (!). (UNAMUNO, 1996, p. 96).

Sobre a semelhança entre essas duas obras, o professor Geoffrey Ribbans fez um estudo chamado *La evolución de la novelística unamuniana: Amor y Pedagogía y Niebla*, parte de seu livro *Niebla y Soledad: aspectos de Unamuno y Machado*. Neste estudo, Ribbans (1971) chama a atenção para um texto que ele considera bastante esclarecedor no que diz respeito à evolução de Unamuno como romancista. O texto se chama *A lo que salga*, de setembro de 1904, e Ribbans (1971) destaca que Unamuno aplica a orientação vital do ensaio ao romance, como no trecho a seguir, em que o autor diz que o plano é caminhar sem um plano prévio. Vejamos:

[...] Y de esto es precisamente de lo que quiero escribir aquí, de esto de ponerse uno a escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu. **Esto es caminar sin plan previo, y dejando que el plan surja. Y es lo más orgánico, pues lo otro es mecánico; es lo más espontáneo.** (UNAMUNO, 2007, p. 694, grifo nosso).

Neste ensaio, Unamuno (2007) apresenta dois tipos de escritores literários: os ovíparos e os vivíparos. Os ovíparos seriam aqueles que fazem um plano e vão construindo aos poucos, ou seja, como “chocar um ovo”. Já os vivíparos concebem

o livro em sua mente e, quando sentam para escrever, o fazem praticamente de uma vez, pois já está tudo planejado.

Hay quien, cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntes y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja +luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla.

[...]

Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. Así me ha dicho que trabajaba uno de nuestros más celebrados novelistas, cuya pluma hace años está colgada. Estos son escritores vivíparos. (UNAMUNO, 2007, p. 694-696).

Para Ribbans (1971), o ensaio *A lo que salga* corrobora a ideia de que Unamuno concebe o romance, ao menos o romance convencional, como uma forma fechada: “Sólo en la ficción novelesca empiezan por completo y por completo acaban las cosas” (UNAMUNO, 2007, p. 705). Para o crítico, uma das maiores inovações feitas em *Niebla*, mas que já fora anunciada em *Amor y Pedagogía*, é a “destrucción de ese concepto de la novela como entidad cerrada” (RIBBANS, 1971, p. 85), concebido à maneira de *A lo que salga*, em que “no se hace un plan a la vida, sino que ésta lo traza viviendo” (UNAMUNO, 2007, p. 314).

Como exemplo da semelhança de estrutura entre os dois romances, apontamos os personagens Apolodoro Carrascal, de *Amor y Pedagogía*, e Augusto Pérez, de *Niebla*. Ambos são personagens que se parecem com títeres inicialmente, mas que vão se caracterizando, ganhando vida ao longo da narrativa. No caso de Apolodoro, sua personalidade começa a ser despertada na infância; Augusto Pérez, adulto, começa a despertar para a vida após a morte de sua mãe, quando sai de casa e conhece Eugenia, seu primeiro amor. No entanto, quase nada sabemos de sua infância ou outra parte de sua vida, pois o que sabemos de sua personalidade é por meio dos acontecimentos da narrativa, sobretudo dos diálogos e monólogos. Para Ribbans (1971), esses dois personagens seriam construídos a partir da concepção *vivípara* de Unamuno, semelhante ao processo vital, sem plano previamente traçado.

Unamuno, em *Historia de Niebla*, publicado em 1935, corrobora essa ideia ao dizer que

Soñe después con mi *Amor y Pedagogía* – aparecido en 1902 –, otra tragedia torturadora. A mí me torturó, por lo menos. Escribiéndola creí librarme de su tortura y trasladársela al lector. En esta *Niebla* volvió a aparecer aquel tragicómico y nebuloso nivolesco don Avito Carrascal que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando. (UNAMUNO, 2010, p. 88-89).

Foi com este romance que Unamuno alcançou reconhecimento como romancista. Foi traduzido para doze idiomas: alemão (*Nebel*), francês (*Brouillard*), holandês (*De Man in den Mist*), húngaro (*Köd*), inglês (*Mist. A tragicomic Novel*), italiano (*Nebbia. Romanzo*), letão (*Migla. Nivola*), polonês (*Migla*), romeno (*Negura, Roman*), sérvio-croata (*Magla i tri uzorite novele*) e sueco (*Dimma. Nivoll 1914*). Teve repercussão notável na Itália, onde foi comparado em sua estrutura, notadamente pelo diálogo entre personagem e autor, com a famosa peça de teatro de Luigi Pirandello *Seis personagens à procura de um autor* (1921). Este famoso texto teatral teve como base três novelas: *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloquii coi personaggi* (1915). Unamuno comenta esse fato em um artigo intitulado *Pirandello y yo* (1923), afirmando que, mesmo conhecendo muito pouco a obra de Pirandello, ele se via em um espelho, vendo muitos de seus “*más íntimos procederes*” na obra do siciliano, e mais de uma vez lendo-o dizia: “*lo mismo habría dicho yo*” (UNAMUNO, 2010, p. 82).

Para Unamuno (2010), essa coincidência era um fenômeno curioso, mas que já havia ocorrido várias vezes na história da literatura, da arte, das ciências etc. Do seu ponto de vista, esse fenômeno acontece porque existe “algo que flota en el ambiente. [...] algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele” (UNAMUNO, 2010, p. 82). Além disso, Unamuno afirma que foi precisamente por sentir a originalidade de Pirandello que ele se reconheceu nele:

Yo estoy casi seguro que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. Un escritor no se reconoce nunca en una imitación por hábilmente hecha que esté. Hay un ingenio, X, un yo más profundo que mi yo empírico o fisiológico y que el yo empírico y fisiológico des escritor Pirandello, qua ha buscado ingenio en él y en mí, un Yo X [...]. (UNAMUNO, 2010, p. 83).

CAPÍTULO 2:
UMA LEITURA DO HUMOR EM *NIEBLA*

No capítulo anterior, delineamos a figura de Miguel de Unamuno como um escritor profundamente comprometido com as questões de seu tempo. Neste sentido, procuramos destacar parte de sua biografia – a trajetória “del hombre de carne y hueso” –, que mantém uma relação intrínseca com sua produção, tanto intelectual como literária.

Neste capítulo, “Uma leitura do humor em *Niebla*”, propomos uma leitura de *Niebla* a partir de uma perspectiva pouco explorada pela crítica nas obras literárias do autor: o humor e suas facetas. Em seguida, mostraremos este aspecto humorístico a partir do conceito de carnavalização literária de Mikhail Bakhtin (2010).

A leitura das primeiras páginas de *Niebla* parece não despertar tanto interesse, já que a obra, à primeira vista, aparenta não ter um enredo que prenda a atenção do leitor, conforme anuncia o próprio autor no Prólogo do livro. Porém, o leitor atento logo percebe que o interesse de *Niebla* não se encontra propriamente no enredo, mas nas possibilidades que o texto oferece como obra literária – que são as que mais nos interessam neste trabalho –, que apresenta questões relacionadas à percepção da condição trágica do ser humano e à angústia dela decorrente.

O personagem protagonista do romance é Augusto Pérez, cujo nome significa “sagrado”, “sublime”, “elevado”. Esse nome foi dado a alguns imperadores romanos com a intenção de homenageá-los com o título de seres sagrados e veneráveis²². Na primeira cena de *Niebla*, Augusto decide sair para um passeio, mas, quando chega à porta, começa a chover, fato que o deixa incomodado por ter de abrir o guarda-chuva. Embora o protagonista tenha uma “actitud estatuaría y **augusta**”²³ (p. 109), condizente com o que supõe seu nome, sua ação mostra-se contrária a ela, pois ele não *realiza* nenhum ato heroico ou sublime, mas, sim, apenas *observa* um fenômeno corriqueiro – se chovia – e sua preocupação se resume a abrir ou não o guarda-chuva. Descreve o narrador onisciente: “No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía” (p. 109), já que Augusto considerava deselegante um

²² Esta informação foi retirada do *Dicionário de Nomes Próprios* on-line. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/augusto/>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

²³ Ao longo deste trabalho utilizaremos apenas a indicação da página nas citações diretas não recuadas de *Niebla*. Optamos por este recurso para deixar a leitura do texto mais fluida. Para todas as citações utilizaremos a 24ª edição da Cátedra, de 2010. (UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. 24. ed. Edición de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 2010.)

homem com guarda-chuva aberto e por isso apenas o carregava como adorno, e não para fim utilitário.

Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo frunció el sobrecejo. Y no era tampoco que le molestase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto. (UNAMUNO, 2010, p. 109).

Como não tinha um destino certo para o passeio, Augusto resolve lançar-se à sorte: esperaria um cachorro qualquer passar na rua e o seguiria, deixando que o acaso traçasse seu trajeto. No entanto, ao invés de um cachorro andando pela rua, ele observa uma mulher que passa à sua frente, Eugenia. Augusto imediatamente fica fascinado pelos olhos dela e decide segui-la. Ela caminha em direção à casa em que habitava e Augusto a perde de vista, mas encontra Margarita, a porteira. Curioso a respeito da identidade daquela que o cativara de imediato, resolve interpelar Margarita. Esperta, esta senhora oferece-lhe poucas informações, mas deixa subentendido que sabe de algo, pois, fazendo alusão ao bolso, insinua-lhe que só forneceria mais informações mediante concessão de dinheiro. E é desta maneira, cômica, que começa a história de amor malsucedida de Augusto.

Somente nesta primeira cena do primeiro capítulo já podemos fazer algumas inferências com relação à obra *Niebla*, inclusive quanto a seu aspecto humorístico, o qual, no decorrer do romance, ganhará outras tonalidades. Primeiramente, o personagem está inserido em uma cena em que ocorre um fenômeno absolutamente prosaico: olhar o tempo para ver se chovia; em segundo, a atitude do personagem que observa e, ao contrário de um herói, não “tomaba posesión del mundo”; e, por fim, o caráter cômico dado pela contradição entre o nome do personagem – Augusto, sublime – e sua ação na história: apenas observar.

Embora essas características estejam evidenciadas não somente no início do romance, mas já em seu Prólogo, poucos estudos se debruçaram sobre o aspecto humorístico da obra, conforme aponta Thomas R. Franz (1973, p. 5) em seu artigo “El sentido de humor y adquisición de autoconciencia en Niebla”. Este autor chama a atenção para este aspecto afirmando que nas obras de Unamuno há “una fuerte dosis de humor” a tal ponto que se pode falar também de um “Unamuno humorista”.

Isto posto, enveredamos nossa leitura e análise do romance pelo aspecto do humor, considerando, sobretudo, a afirmação de Villas (1968, p. 49): “Nos atraen multiples aspectos en un escrito humorístico: forma, estilo, gracia, etc., los cuales pueden contribuir a su disfrute antes de que se desvele el verdadero *mensaje* [...]”.

Em seu trabalho sobre o aspecto humorístico nas obras de Unamuno, Franz (1973) parte do clássico estudo de Blanco Aguinaga (1959), intitulado *El Unamuno contemplativo*. Neste estudo, dividido em oito partes, Aguinaga (1959) subdivide a análise em dois temas: no primeiro, o enfoque é dado ao que chama de “Unamuno agonista”, enquanto o segundo tema analisa a face de “un hombre suave y resignado, amante de la paz y del vagar inconcreto del pensamiento” (AGUINAGA, 1959 apud MENA DE GRAHAM, 1962, p. 455).

Como se pode notar, a ênfase do trabalho de Aguinaga (1959) é dada a questões mais sérias; no entanto, Franz (1973) destaca que Aguinaga (1959) sinaliza quão desorientadora pode ser a leitura dos romances de Unamuno somente a partir dos pressupostos agônicos, viés já consagrado nos estudos sobre o autor. Essa tendência se explica, em parte, em razão dos muitos estudos da obra do pensador basco a partir de questões filosóficas, tão latentes no autor. Um exemplo disso é a afirmação que se segue do filósofo espanhol Julián Marías (1950, p. 15-22):

El tema de Unamuno es único [...]. Por dondequiera que abra un libro suyo, de cualquier género, se encuentra el mismo ámbito de pensamiento y de inquietudes, mucho más que en los escritores más congruentes y bien trabajados. [...] Estos temas repetidos coinciden con algunos de los más esenciales de la filosofía. [...] Se trata, pues, del problema del hombre, de la persona humana, y de su perduración.

Sobre os escassos estudos que abordam a perspectiva humorística das obras de Unamuno, Franz (1973) defende que os trabalhos que destacam essa questão, em sua maioria, o fazem com a intenção de mostrar o humorista como uma figura frívola, distante da problemática da existência reflexiva, autêntica. Ainda que essas considerações sejam, em certa medida, verdadeiras, elas não são fruto de análise profunda do humor como chave de interpretação, pois os estudiosos não consideram que no “[...] humor de una novela de Unamuno pueda encontrarse la clave que nos lleve al descubrimiento de la visión unificadora de la vida que tanto comentario, crítico y filosófico, ha venido negando a Miguel de Unamuno (FRANZ, 1973, p. 6).

Desta maneira, Franz (1973) considera que *Niebla* é o romance de Unamuno cujo tom humorístico é o mais acentuado; além disso, trata-se da obra mais

popular do autor e também a que causa maior perplexidade no leitor. O tom humorístico é evidenciado já no Prólogo do romance, quando Víctor Goti discorre a respeito das provocações de Unamuno à ingenuidade e à “simplicidad palomina” de seu público.

Y menos mal que ese ingenuo público no parece haberse dado cuenta de alguna otra de las diabluras de don Miguel, a quien a menudo le pasa lo de pasarse de listo, como es aquello de escribir un artículo y luego subrayar al azar unas palabras cualesquiera de él, invirtiendo las cuartillas para no poder fijarse en cuáles lo hacía. Cuando me lo contó le pregunté por qué había hecho eso y me dijo: «¡Qué sé yo... por buen humor! ¡Por hacer una pirueta! Y además porque me encocoran y ponen de mal humor los subrayados y las palabras en bastardilla. Eso es insultar al lector, es llamarle torpe, es decirle: ¡fíjate, hombre, fíjate, que aquí hay intención! (UNAMUNO, 2010, p. 99).

Embora Unamuno conteste Víctor Goti²⁴ dizendo que utiliza essas “diabluras”, como sublinhar qualquer palavra em seus artigos, para confundir o público, apenas “por buen humor! ¡Por hacer una pirueta!”, essas atitudes parecem ser uma estratégia provocativa a seu público. Neste sentido, Franz (1973) parece acertar ao apontar o humor como um caminho de interpretação que leve a um sentido profundo da vida.

Ainda no Prólogo do romance, Víctor Goti segue com suas observações acerca do autor, Miguel de Unamuno, e do tema humor. Nele, Unamuno diz que seu humor é para confundir “pues lo mío es indefinir, confundir” (p. 101). Em certo momento, essa confusão parece explicitar-se entre a voz do prologuista Víctor Goti e a voz do autor Miguel de Unamuno, tal é a minúcia da descrição.

Otras veces le he oído sostener a don Miguel que eso que se llama por ahí humorismo, el legítimo, ni ha prendido en España apenas, ni es fácil que en ella prenda en mucho tiempo. Los que aquí se llaman humoristas, dice, son satíricos unas veces y otras irónicos, cuando no puramente festivos. Llamar humorista a Taboada²⁵, verbigracia, es abusar del término. Y no hay nada menos humorístico que la sátira áspera, pero clara y transparente, de Quevedo, en la que se ve el sermón en seguida. Como humorista no hemos tenido más que Cervantes, y si este levantara cabeza, ¡cómo había de reírse —me decía don Miguel— de los que se indignaron de que yo le reconociese algún ingenio y, sobre todo, cómo se reiría de los ingenuos que han tomado en serio alguna de sus más sutiles tomaduras de pelo! Porque es indudable que entraba en la burla —burla muy en serio— que de los libros de caballerías hacía el remedar el estilo de estos, y aquello de «no bien el rubicundo Febo, etc.», que como modelo de estilo presentan algunos

²⁴ O autor do Prólogo, Víctor Goti, é na verdade um personagem do romance, escritor e amigo do protagonista, Augusto Pérez. Para esta análise inicial, consideramos o prologuista como uma *personae*, outra entidade de Unamuno.

²⁵ Luis Taboada (1848-1906) foi um jornalista espanhol, autor de artigos satíricos e humorísticos.

ingenuos cervantistas no pasa de ser una graciosa caricatura del barroquismo literario. (UNAMUNO, 2010, p. 100).

A primeira ideia proposta no fragmento é sobre o que Unamuno denomina legítimo humorismo, que, para ele, não se difundiu na Espanha. Afirma que há uma confusão em torno do conceito e que, por vezes, os que se dizem humoristas são, na verdade, satíricos, e outras vezes somente irônicos ou cômicos. Ainda sobre as observações de Unamuno sobre o humor na Espanha, ele cita como exemplo contemporâneo o humorista Luis Taboada, ou como ele ironiza, um suposto humorista, pois chamar de humor sua produção é um abuso. Outro exemplo citado por Unamuno do que não é humor é a sátira áspera de Quevedo. Por fim, elege Cervantes como o grande humorista espanhol e imagina como ele teria rido das sutis burlas que muita gente levou a sério. Unamuno defende que o humorismo não se enraizou na Espanha, mas que tampouco isso seria possível, porque

Nuestro público, como todo público poco culto, es naturalmente receloso, lo mismo que lo es nuestro pueblo. Aquí nadie quiere que le tomen el pelo, ni hacer el primo, ni que se queden con él, y así, en cuanto alguien le habla quiere saber desde luego a qué atenerse y si lo hace en broma o en serio. Dudo que en otro pueblo alguno moleste tanto el que se mezclen las burlas con las veras, y en cuanto a eso de que no se sepa bien si una cosa va o no en serio, ¿quién de nosotros lo soporta? Y es mucho más difícil que un receloso español de término medio se dé cuenta de que una cosa está dicha en serio y en broma a la vez, de veras y de burlas, y bajo el mismo respecto. (GOTI, 2010, p. 101).

Afirma, ainda, que este público tem interesse no riso apenas para ajudar na digestão com os movimentos do diafragma ou como distração para seus sofrimentos. Mas, segundo ele, se for para rirem e assim forçarem o diafragma, que seja para provocar vômito:

don Miguel se empeña en que si se ha de hacer reír a las gentes debe ser no para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieren engullido, pues se ve más claro el sentido de la vida y del universo con el estómago vacío de golosinas y excesivos manjares. Y no admite eso de la ironía sin hiel ni del humorismo discreto, pues dice que donde no hay alguna hiel no hay ironía y que la discreción está reñida con el humorismo o, como él se complace en llamarle: malhumorismo. (GOTI, 2010, p. 101).

Sobre a satisfação de Unamuno de chamar o humorismo de “malhumorismo”, ele a explica em seu artigo que recebe o mesmo nome, “Malhumorismo”. Nesse artigo, publicado pela primeira vez no jornal *La Nación*, em Buenos Aires, em 25 de dezembro de 1910, portanto, anteriormente à publicação de *Niebla*, o autor defende a ideia de que o humorismo está ligado a algum tipo de

enfermidade. Para isso, ele busca na origem do termo *humor* a justificativa para defender sua ideia.

A palavra *humor*, inicialmente, estava relacionada à medicina na chamada “Teoria humoral” ou “Teoria dos quatro humores”, classificada por Hipócrates (460-377 a.C.) e esboçada por Aristóteles (383-322 a.C.). Designava cada uma das quatro substâncias líquidas do corpo humano: sangue, fleuma, bílis amarela (raiva), bílis negra (melancolia). O equilíbrio dessas substâncias, portanto, estava ligado à boa saúde, ao estado de espírito e ao bom temperamento. Unamuno (1942) se vale da origem fisiológica da palavra *humor*, as substâncias líquidas do corpo, e estabelece uma relação com o estado de ânimo, o mau humor, indicando uma vertente patológica do termo, como a bílis, que atua na digestão e está envolvida no mal-estar digestivo:

Y sin entrar a dilucidar qué sea el humor, conviene fijarse bien en el origen fisiológico de este vocablo. Sabido es lo que llamamos humores del cuerpo. Y el humor, en efecto, me parece que casi siempre es de origen, no ya fisiológico, sino patológico. El humor suele ser un mal humor, engendrado, tal vez, por dispepsia. El humor suele ser hijo del *spleen* o murria, y la murria proviene de que se hacen mal las digestiones o de otro motivo análogo. (UNAMUNO, 1942, p. 69).

Em sua perspectiva, Unamuno alega que, ao designar o humorismo como “malhumorismo”, ou seja, como uma enfermidade, não está rebaixando o humor, na verdade, está exaltando-o. Isso porque só se pode apreciar o verdadeiro valor da vida quando se está enfermo, já que a proximidade com a morte faz o ser humano se lembrar de como é bom viver. Já na situação contrária, quando se está saudável, a ideia de morrer permanece, geralmente, esquecida.

[...] Acaso no puede apreciar el verdadero valor de la vida sino un enfermo. El hombre sano vive en perpetua ilusión y en perpetuo engaño, olvidándose de que tendrá que morir un día. Y el enfermo, en cambio, sobre todo cuando es aprensivo, tiene de continuo ante sí el “morir habemos”, y a la luz de esta soberana sentencia ve el mundo tal como es y lo aprecia en su justo valor. (UNAMUNO, 1942, p. 70).

Ainda reforçando essa ideia de que o humorismo procede de uma enfermidade, e por isso a designação mais apropriada seria “malhumorismo”, Unamuno (1942) ressalta que essa denominação é, na verdade, um elogio, uma maneira de elevá-lo. Isso porque uma pessoa enferma está mais propensa a refletir sobre o sentido da vida, uma vez que a ameaça de perdê-la se aproxima. Neste sentido, Unamuno (1942, p. 70-71) prossegue:

Hay que desengañarse, el hombre perfectamente sano —y gracias a Dios, no creo que pueda darse tal hombre—, el hombre que sea una perfecta ecuación fisiológica, será un excelente gañán, pero también un burro de reata y un majadero de solemnidad. El agua químicamente pura es im potable, y la sangre fisiológicamente pura no puede llevar al cerebro aquellos estimulantes, siempre de origen más o menos tóxico, que nos hacen pensar algo más que para vivir.

Dito isto, podemos fazer uma relação desse sentido profundo que Unamuno designa para o humor com a mudança de atitude de Augusto Pérez. No Capítulo XXXI, Augusto Pérez, ao saber que morrerá na história pela vontade de seu autor, “Miguel de Unamuno”, desespera-se e acende em seu âmago um profundo desejo de continuar vivendo. Podemos dizer que o mau-humor de “Miguel de Unamuno” desperta em Augusto uma reflexão profunda sobre a existência.

—¡Bueno, basta!, ¡basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla— ¡cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto! —¿Cómo? —exclamó Augusto sobresaltado—, ¿que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?
—¡Sí, voy a hacer que mueras!
—¡Ah, eso nunca!, ¡nunca!, ¡nunca! —gritó.
[...]
—Pero ¡por Dios!... —exclamó Augusto, ya suplicante y de miedo tembloroso y pálido.
—No hay Dios que valga. ¡Te morirás!
—Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir...
—¿No pensabas matarte?
—¡Oh, si es por eso, yo le juro, señor de Unamuno, que no me mataré, que no me quitaré esta vida que Dios o usted me han dado; se lo juro... Ahora que usted quiere matarme quiero yo vivir, vivir, vivir...
—¡Vaya una vida! —exclamé.
—Sí, la que sea. Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otra Eugenia y otro Mauricio me desgarran el corazón. Quiero vivir, vivir, vivir...
—No puede ser ya... no puede ser...
—Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo... (UNAMUNO, 2010, p. 281-283).

No artigo, Unamuno (1942) aprofunda uma questão relacionada à inabilidade dos espanhóis para serem irônicos, que é mencionada no Prólogo de *Niebla*. Para o autor, essa inabilidade para produzir ironia advém de um caráter intrínseco aos espanhóis: são excessivamente apaixonados, sentimentais. E seria esse elemento passional o que impediria o distanciamento necessário do objeto para a realização da ironia.

Segundo Unamuno (1942), a ironia nasce, geralmente, de um “cerebro agudo, sutil y clarividente, regado por un corazón blando. Brota y florece en pueblos de sentimientos moderados, en los que rige el *ne quid nimis*. Refleja el triunfo del buen sentido sobre la pasión.” (UNAMUNO, 1942, p. 67). A partir dessa ideia do triunfo da

razão sobre a emoção, Unamuno (1942, p. 67) aponta que os franceses elaboraram o seguinte apotegma para justificar sua ironia intrínseca: “*Tout comprendre, c’est tout pardonner*. ‘El comprenderlo todo es perdonarlo todo’”.

Esse seria justamente o motivo pelo qual os espanhóis são pouco afeitos à ironia, uma vez que se apaixonam com exagero, e a paixão afasta a razão, logo, o conhecimento. Prossegue afirmando que para ser irônico é necessário não se indignar verdadeiramente, pois “Cuando uno se indigna de veras contra alguien o contra algo, aunque quiera ser irónico, resulta sarcástico e insultante” (UNAMUNO, 1942, p. 66). Além disso, o autor retoma:

Repito que los españoles somos poco capaces de esa blanda, suave e indulgente zumba del que todo lo perdona porque todo lo comprende. Estamos más expuestos a condenarlo todo, no sé si por no comprender nada o por comprender demasiado bien. Y el fondo de todo ello es que no solemos estar bien avenidos con la vida. Somos, en el fondo, pesimistas. (UNAMUNO, 1942, p. 69).

Relacionando a noção de humorismo a “malhumorismo”, ou seja, como o humor advindo de certa enfermidade, uma enfermidade do espírito, Unamuno (1942) confia que ele mesmo, quando está de mau humor ou preocupado com alguma doença que o acometeu, desempenha melhor sua habilidade sarcástica ou humorística:

Por lo que a mí personalmente hace, puedo asegurar a mis lectores que nunca tengo más ganas de ejercer mi facultad satírica o humorística --y no digo ironista, porque la ironía se me escapa-- que cuando estoy de mal humor o se me exacerban las aprensiones por el estado de mi salud. (UNAMUNO, 1942, p 73).

Voltando ao Prólogo de *Niebla* com Víctor Goti, o prologuista, além de discorrer de maneira propositadamente sobre a perspectiva que Unamuno tinha sobre o humor, revela que o autor se interessava pela temática do cômico-trágico e que desejava escrever uma obra em que estes elementos estariam fundidos e confundidos.

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morirse sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. (GOTI, 2010, p. 101).

Além dessa discussão que ocorre no interior do Prólogo, podemos enxergar o próprio Prólogo como uma “diabrura” de Don Miguel: Víctor Goti, o prologuista, na verdade, é um personagem de ficção do romance *Niebla*. Esta estratégia utilizada pelo escritor contém alguns dos princípios que geram o humor: o elemento inesperado e o elemento ilógico. A situação esperada e lógica seria outro escritor, “un

hombre de carne y hueso”, escrever o Prólogo; e essa situação inusitada provoca um efeito cômico. O que parece ocorrer no Prólogo é uma espécie de “metaburla”, ou seja, o autor utiliza-se de uma burla para falar sobre a burla em seu aspecto mais amplo, o humor. Sobre a “bufonada trágica” ou a “tragédia bufa”, voltaremos a este tema em um momento posterior, ainda neste tópico.

A partir desses elementos, percebe-se que a obra como um todo, desde o Prólogo, incita-nos ao tema do humor e aos liames com o humorismo, a ironia, o riso, o sarcasmo, a “bufonada trágica”, a “tragedia bufa”. Embora cada um desses termos tenha suas delimitações e especificidades próprias, e o próprio Unamuno (1942, p. 67) chama a atenção para a amplitude deste tema: “Gran trabajo se han dado los críticos, historiadores de la literatura y preceptistas para señalarnos las diferencias que hay entre lo cómico, lo irónico, lo satírico y lo humorístico”, percebe-se que esses termos mantêm entre si uma relação de proximidade.

Por isso, esses termos serão considerados neste trabalho objetos do mesmo campo semântico, o campo do sério-cômico, isso porque o objetivo deste trabalho não é fazer nenhum tratado ou conceito sobre o humor e seus diversos matizes e facetas, pretensão esta que seria “hercúlea”, como bem expressou Rejane Rocha (2006, p. 8). O que nos interessa é evidenciar que, apesar de grande parte dos estudiosos das obras de Unamuno envergar sua análise para as questões sérias, como a angústia da existência e a morte, há também nas obras desse escritor, sobretudo literárias, a utilização de elementos cômicos tanto no conteúdo quanto na estrutura composicional. Buscaremos a contribuição de alguns estudos na medida em que eles possam trazer elementos que auxiliem na construção estética e crítica de *Niebla*.

2.1. Apontamentos sobre o humor

“Nada mais humorístico do que o próprio humor, quando pretende definir-se.” (Friedrich Hebbel)

Como já acenou Unamuno (1942), o humor já foi objeto de muitos trabalhos. Em seu livro *Uma história cultural do humor*, Jan Bremmer e Herman

Roodenburg (2000, p. 13) assinalam que o humor, em seu sentido mais abrangente e neutro, designa uma “ampla variedade de estilos: de apotegmas à troca de palavras, de trotes aos trocadilhos, da farsa à sandice”.

Em sua acepção mais elementar, o humor é entendido como qualquer mensagem, manifestada de diferentes maneiras (palavras, atos, imagens, etc.), cuja intenção é provocar o riso ou o sorriso. Esta definição mais abrangente de humor como uma mensagem capaz de provocar riso ou sorriso permite ampliar a perspectiva do tema. Em razão de seu liame com a ironia, a sátira, o burlesco, o grotesco, o ridículo, o chiste etc., o humor tem chamado a atenção de estetas, filósofos, psicólogos, psicanalistas, antropólogos, historiadores, linguistas e até de médicos (MOISÉS, 2004). De Aristóteles a Foucault, da Antiguidade à atualidade, foram muitos os que tentaram conceituá-lo, defini-lo e diferenciá-los em suas diversas manifestações, e quase sempre estavam conscientes da difícil tarefa.

Bremmer e Roodenburg (2000, p. 16) alertam para um erro comum a todas essas tentativas – o pressuposto de que existiria uma “ontologia do humor”, como se fosse algo transcultural e anistórico. No entanto, esses autores salientam que o humor é tão determinado pela cultura como a história do riso e citam como exemplo o trabalho de Henk Driessen em uma experiência de campo acerca da riqueza do cômico no mundo, na qual o pesquisador observou que algumas tribos riem com facilidade, enquanto outras são austeras e tristonhas. Acrescenta que na história da Europa também ocorreu algo semelhante, pois para os antigos anglo-saxões rolar de rir no chão era um comportamento considerado normal, enquanto o homem moderno civilizado exprime o humor com um risinho entre os dentes (BREMNER; ROODENBURG, 2000).

Parece haver mais de um tipo de humor, dependendo do país ou da cultura, além de outros aspectos que fazem parte da constituição do humor. Por exemplo, alguns estudiosos consideram a inteligência como um pressuposto necessário para o humor, tanto da parte de quem o produz como de quem precisa entendê-lo. Esses são apenas alguns elementos que indicam como este campo é complexo e que nada pode ser inteiramente definido.

Villas (1968), em seu livro sobre o humor nos romances contemporâneos espanhóis, afirma ter lido mais de trezentas obras, em vários idiomas, buscando um conceito de humor que fosse além da clássica definição de algo que provocasse o riso ou sorriso. Para isso, fez uma síntese das principais questões sobre o tema e também partiu da origem da palavra *humor*, ainda na Antiguidade. O primeiro estudo

sistemático foi com Aristóteles no segundo livro na *Poética*, que se perdeu totalmente e era dedicado à comédia. Com o reflorescimento da cultura greco-latina, por volta do século XVI, Ben Jonson²⁶ utiliza o termo humor em sentido cômico no prefácio de uma de suas peças de teatro (MOISÉS, 2004).

Caminhando na mesma direção do pioneirismo dos ingleses, Bremmer e Roodenburg (2000, p. 13) destacam que o significado moderno da palavra humor foi registrado pela primeira vez na Inglaterra, em 1682. Um dos primeiros escritos a empregar essa acepção, definida pelo *Concise Oxford Dictionary* como “facécia, comicidade”, foi o famoso ensaio do Lorde Shaftesbury (1709) chamado *Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade da graça e do humor* (BREMNER; ROODENBURG, 2000). Já Voltaire apontou uma origem francesa para o termo, alegando que esse novo significado inglês do humor derivava do *humeur* francês, empregado nas primeiras comédias de Corneille. No entanto, Bremmer e Roodenburg (2000) afirmam que

É verdade que o inglês “humour” originou-se do francês no sentido de um dos quatro fluidos principais do corpo (sangue, fleuma, bílis e bílis negra), mas é mais que duvidoso o fato de o significado inglês contemporâneo derivar também da França. Na verdade, de 1725 em diante, o francês caracteriza invariavelmente o termo como um empréstimo inglês – um tratamento do qual Voltaire é, naturalmente, uma testemunha indireta. Em 1862, Victor Hugo ainda falava sobre “essa coisa inglesa chamada humor”, e foi somente no início dos anos 1870 que alguns franceses começaram a pronunciá-la do jeito francês.

Moisés (2004, p. 225) acrescenta que, com a publicação de um tratado médico-filosófico sobre a melancolia, de Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), “escrito com um sorriso humorístico próprio de quem se iniciara com uma comédia em latim”, o humor alcança grande aceitação no século XVIII não só na Inglaterra, mas também na França, tornando-se “uma maneira de ser, um estilo de vida”.

No entanto, nem sempre o surgimento de um novo termo coincide com o nascimento do fenômeno que ele designa. A respeito dessa questão, Bremmer e Roodenburg (2000) citam como exemplo o *Witz* (chiste) alemão ou o *mop* holandês, palavras relativamente recentes mas que descrevem um fenômeno que as antecedeu há muito tempo. Acrescentam que esse fenômeno, que é a piada curta, já figurava nas

²⁶ Ben Jonson (1572-1637) foi um dramaturgo, poeta e ator inglês da Renascença, contemporâneo de Shakespeare.

narrativas do século XVII, mas a palavra *Witz* surgiu somente no final do século XVIII, e *mop*, no final do século XIX.

Contestando essa tradição de origem do humor como sendo inglesa, Santiago Villas (1968), em seu estudo intitulado *El humor y la novela española contemporánea*, defende a ideia de que o conceito literário de humor europeu teve origem na Espanha. Para justificar seu posicionamento favorável ao pioneirismo espanhol no humor, Villas (1968) enumera algumas obras-chave em que a tonalidade humorística já aparecia. A primeira obra seriam os epigramas de Marco Valerio Marcial (43-104)²⁷, em que o humor que ali se apresentava era “[...] un humor de tono festivo, de gran agudeza, inspirado en el pueblo y en la vida misma. Em seguida, cita o “españolísimo” Arcipreste de Hita (1280-1350), com *El libro de buen amor*, que seria o “primer ejemplo de técnica humorística modelo” (VILLAS, 1968, p. 22). Depois, *El conde Lucanor*, do espanhol Juan Manuel (1282-1349), que junto a *Decameron* (1351), do italiano Boccaccio (1313-1375), seriam as fontes do romance europeu de humor.

Em seu estudo, o pesquisador ainda cita, em ordem cronológica, outros autores cujas obras continham diferentes tonalidades de humor, tanto espanholas quanto de outras nacionalidades europeias. Por fim, indaga o motivo pelo qual o restante da Europa aceitou, sem muitos questionamentos, a concepção de que o humor é obra genuína dos ingleses.

Compartilhando da mesma opinião de Unamuno, que elegeu *Don Quijote* como representante máximo do humorismo, Villas (1968, p. 33) afirma: “Y, a fin de cuentas, ahí está Cervantes, maestro del humorismo universal, modelo y pauta de todo lo que en el campo del humor pueda intentarse, con su *Don Quijote* (1605-1615). Corroborando essa conclusão, Villas (1968) cita ainda a importante consideração do escritor Thomas Carlyle²⁸: “Cervantes is, indeed, the purest of all humorists; so gentle and genial, so full, yet so ethereal is humour”²⁹ (CARLYLE apud VILLAS, 1968, p. 33).

²⁷ Embora praticamente não se tenha registro da vida de Marco Valerio Marcial (43-104), com base em sua obra, os pesquisadores afirmam que ele viveu a maior parte de sua vida em Roma e mantinha em seu círculo de relacionamentos vários intelectuais, como Quintiliano. Diz-se que era protegido do imperador Domiciano.

²⁸ Thomas Carlyle (1795-1881) foi escritor, historiador, ensaísta e professor escocês durante a era vitoriana. Miguel de Unamuno fez várias traduções da obra de Carlyle para o espanhol.

²⁹ “Cervantes é, de fato, o mais autêntico de todos os humoristas; tão gentil e genial, tão completo, mas tão sublime é o seu humor.” [Tradução nossa].

Villas (1968) também compartilha da mesma ideia exposta por Unamuno no artigo “Malhumorismo” sobre a inabilidade dos espanhóis com o humor e a ironia, que são muito apaixonados e, por isso, menos racionalistas, afirmando que, embora a Espanha tenha um humorista genial, Cervantes, não é reconhecida por este aspecto porque:

[...] Lo que sucede es que los españoles jamás han tenido la sistematización normativa de ingleses y alemanes, en parte tal vez porque su temperamento ha impedido una reflexiva autovaloración. No olvidemos que han sido ingleses y alemanes principalmente los que descubrieron los inmensos valores de nuestro Siglo de Oro, y los que justipreciaron nuestra literatura como esencialmente constituyente de los orígenes del Romanticismo. [...] (VILLAS, 1968, p. 33).

Reforçando sua hipótese sobre a tradição humorística na Espanha, Villas (1968) aponta, ainda, que vários trabalhos da literatura europeia teriam sido influenciados pela literatura humorística espanhola. Como exemplo desse pioneirismo espanhol, cita o alemão Johann Michel Moscherosch (1601-1669) e seu livro intitulado *Maravilhosa e verdadeira história de Filando de Sitteewald*, que seria uma continuação de *Los sueños*, de Quevedo; faz referência também ao alemão H. K. Christofell von Grimmelhaussen (1621-1676) e a seu romance *O aventureiro Simplex Simplicissimus* (1669), uma obra essencialmente picaresca e com notórias influências de *Quixote*, de Cervantes.

Villas (1968) também aponta a mudança que o conceito de humor teve a partir da segunda metade do século XVIII, pois até essa época o humor tinha uma visão mais satírica das anormalidades do indivíduo e da sociedade, passando para uma atitude de compreensão e benevolência (VILLAS, 1968). A partir dessa mudança de perspectiva “[...] la crítica revaloriza definitivamente la calidad humorística de un Miguel de Cervantes (1547-1616) y de un Willian Shakespeare (1564-1616), considerándoles desde ahora como los grandes maestros del humorismo universal” (VILLAS, 1968, p. 26). Também no século XVIII o vocábulo “humor” passou a ser utilizado pelos ingleses para designar um gênero literário, precisamente na análise da obra de Cervantes. Assim, deve-se aos britânicos a inclusão da palavra “humor” no vocabulário da crítica literária.

Do exposto, assinalamos quão complexo é o humor, o qual não está limitado no tempo, tampouco é privilégio de determinadas nacionalidades, pois, como admite Villas (1968, p. 34): “El humor es universal y tiene raíces mucho más profundas, en tiempo y en espacio, de lo que generalmente se piensa”. Neste sentido, a seguir

vamos destacar algumas passagens em *Niebla* em que se nota o aspecto humorístico entendido em seu sentido mais amplo, conforme destacamos anteriormente, ou seja, pertencente ao campo semântico do sério-cômico.

2.2. O xadrez como elemento metafórico

As idas de Augusto ao cassino³⁰ para jogar xadrez com Víctor Goti pode parecer, à primeira vista, um detalhe sem muita importância no romance *Niebla*. Porém, neste trabalho, o jogo de xadrez assume grande relevância para a análise que se pretende da obra. Normalmente, essas partidas de xadrez ocorrem depois de um acontecimento relativamente importante na vida de Augusto. A seguir, citamos um fragmento em que Augusto, perturbado emocionalmente, dirige-se ao cassino para jogar sua habitual partida de xadrez. Nesta cena, ele acaba de descobrir que Eugenia, a jovem por quem se interessou, tem um namorado, ou seja, que possui um rival com quem terá de disputar o coração dela.

«¡Lucharemos! —iba diciéndose Augusto calle abajo—, ¡sí, lucharemos! ¿Conque tiene otro novio, otro aspirante a novio ...? ¡Lucharemos! *Militia est vita hominis super terram*. Ya tiene mi vida una finalidad; ya tengo una conquista que llevar a cabo. ¡Oh, Eugenia, mi Eugenia, has de ser mía! ¡Por lo menos, mi Eugenia, esta que me he forjado sobre la visión fugitiva de aquellos ojos, de aquella yunta de estrellas en mi nebulosa, esta Eugenia sí que ha de ser mía, sea la otra, la de la portera, de quien fuere! ¡Lucharemos! Lucharemos y venceré. Tengo el secreto de la victoria. ¡Ah, Eugenia, mi Eugenia!»

Y se encontró a la puerta del Casino, donde ya Víctor le esperaba para echar la cotidiana partida de ajedrez. (UNAMUNO, 2010, p. 118-119).

Em outro momento do romance, no meio de uma partida de xadrez com Víctor Goti, Augusto não presta a atenção ao jogo, pois está distraído pensando em Eugenia. Ele tenta associar as regras do xadrez a seu relacionamento com ela, como se

³⁰ Optamos por utilizar o termo “cassino”, em português, para designar o *casino* em espanhol. No entanto, o significado em português não corresponde exatamente ao sentido do termo *casino* (em espanhol). Em português, a ênfase é dada à casa de jogos de azar, já, em espanhol, aproxima-se mais de um local em que as pessoas, sobretudo os homens, iam para socializar, e o jogo fazia parte desse ócio. Lima (2013), em seu trabalho *Jogo de mestre: as formas do lúdico no romance de Machado de Assis*, afirma que, nas cortes europeias do século XVIII, saber jogar cartas e jogos de tabuleiros como o xadrez era um atributo de valor, tal como saber as regras de etiqueta à mesa. Neste sentido, os jogos, incluindo o xadrez, eram um requisito para “a participação do ócio comum cotidiano” (LIMA, 2013, p. 13).

mover as peças do jogo fosse algo semelhante aos movimentos da vida; neste momento, ele parece querer encerrar o movimento da vida à lógica racional do xadrez:

Augusto avanzó dos casillas el peón del rey, y en vez de tararear como otras veces trozos de ópera, se quedó diciéndose: «¡Eugenia, Eugenia, Eugenia, mi Eugenia, finalidad de mi vida, dulce resplandor de estrellas mellizas en la niebla, lucharemos! Aquí sí que hay lógica, en esto del ajedrez y, sin embargo, ¡qué nebuloso, qué fortuito después de todo! ¿No será la lógica también algo fortuito, algo azaroso? Y esa aparición de mi Eugenia, ¿no será algo lógico? ¿No obedecerá a un ajedrez divino?»

—Pero, hombre —le interrumpió Víctor—, ¿no quedamos en que no sirve volver atrás la jugada? ¡Pieza tocada, pieza jugada!

—En eso quedamos, sí.

—Pues si haces eso te como gratis ese alfil.

—Es verdad, es verdad; me había distraído.

—Pues no distraerse; que el que juega no asa castañas. Y ya lo sabes; pieza tocada, pieza jugada.

—¡Vamos, sí, lo irreparable!

—Así debe ser. Y en ello consiste lo educativo de este juego «¿Y por qué no ha de distraerse uno en el juego? —se decía Augusto—. ¿Es o no es un juego la vida? ¿Y por qué no ha de servir volver atrás las jugadas? ¡Esto es la lógica! Acaso esté ya la carta en manos de Eugenia. *Alea jacta est!* A lo hecho, pecho. ¿Y mañana? ¡Mañana es de Dios! ¿Y ayer, de quién es? ¿De quién es ayer? ¡Oh, ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la niebla cotidiana!»

—¡Jaque! —volvió a interrumpirle Víctor.

—Es verdad, es verdad... veamos... Pero ¿cómo he dejado que las cosas lleguen a este punto?

—Distrayéndote, hombre, como de costumbre. Si no fueses tan distraído serías uno de nuestros primeros jugadores.

—Pero, dime, Víctor, ¿la vida es juego o es distracción?

—Es que el juego no es sino distracción.

—Entonces, ¿qué más da distraerse de un modo o de otro?

—Hombre, de jugar, jugar bien.

—¿Y por qué no jugar mal? ¿Y qué es jugar bien y qué jugar mal? ¿Por qué no hemos de mover estas piezas de otro modo que como las movemos?

—Esto es la tesis, Augusto amigo, según tú, filósofo conspicuo, me has enseñado. (UNAMUNO, 2010, p. 120).

O jogo de xadrez parece operar como uma metáfora tanto de seu estado emocional, distraído, como de seu relacionamento com Eugenia, em que ele não percebe quais são as intenções dela. Lima (2013) observa que os jogos, em geral, relacionam-se com o enredo e podem colaborar para a interpretação da obra. Isso porque:

A utilização de jogos sociais para sugerir significados mais profundos é, de fato, um dispositivo antigo, e o jogo escolhido pode ajudar o leitor, em ambos os aspectos “de resolução de problemas” de um texto assim como no elemento da “predição”. Claramente, o autor pressupõe o conhecimento de seu leitor sobre o jogo, e por isso os mais frequentemente escolhidos são bastante populares: jogos de cartas simples em que reis vencem, por exemplo, ou o jogo de xadrez, no qual a rainha pode ser um jogador-chave. (HUTCHINSON, 1983, p. 27 apud LIMA, 2013, p. 31).

Outra referência ao xadrez no romance ocorre quando Augusto encontra um filhote de cachorro abandonado. Ele resgata o animal e o leva para sua casa, iludindo-se que Eugenia será uma espécie de “mãe” para o cachorro:

Unos débiles quejidos, como de un pobre animal, interrumpieron su soliloquio. Escudriñó con los ojos y acabó por descubrir, entre la verdura de un matorral, un pobre cachorrillo de perro que parecía buscar camino en tierra. «¡Pobrecillo! —se dijo—. Lo han dejado recién nacido a que muera; les faltó valor para matarlo.» Y lo recogió.

El animalito buscaba el pecho de la madre. Augusto se levantó y volvióse a casa pensando: «Cuando lo sepa Eugenia, ¡mal golpe para mi rival! ¡Qué cariño le va a tomar al pobre animalito! Y es lindo, muy lindo. ¡Pobrecito, cómo me lame la mano...!» (UNAMUNO, 2010, p. 133).

Augusto nomeia o cachorro de Orfeo e imediatamente o torna confidente de “sus soliloquios, el que recibió los secretos de su amor a Eugenia” (p. 134). Logo após desabafar sobre sua angústia com o cachorro, Augusto dirige-se ao cassino para jogar sua habitual partida de xadrez. É interessante notar que o estado emocional de Augusto se reflete no jogo, tornando a partida de xadrez melancólica, tal como ele se encontra.

Y Orfeo fue en adelante el confidente de sus soliloquios, el que recibió los secretos de su amor a Eugenia.

«Mira, Orfeo —le decía silenciosamente—, tenemos que luchar. ¿Qué me aconsejas que haga? Si te hubiese conocido mi madre... Pero ya verás, ya verás cuando duermas en el regazo de Eugenia, bajo su mano tibia y dulce. Y ahora, ¿qué vamos a hacer, Orfeo?»

Fue melancólico el almuerzo de aquel día, melancólico el paseo, la partida de ajedrez melancólica y melancólico el sueño de aquella noche. (UNAMUNO, 2010, p. 134).

Em outra ocasião, Augusto vai jogar uma partida de xadrez para “despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón” (p. 175) depois de uma discussão com Eugenia. Ela, pela primeira vez, vai até a casa de Augusto para interrogá-lo sobre o porquê de ele ter quitado a hipoteca da casa dela. Eugenia diz sentir-se afrontada, acusando-o de ter feito esse ato supostamente generoso com a finalidade de comprá-la ou para que ela se sentisse ligada a ele por meio do sentimento de gratidão.

—Lo sabía, y por eso le dije que usted no pretende sino hacer que dependa de usted. Me quiere usted ligar por la gratitud. ¡Quiere usted comprarme!

—¡Eugenia! ¡Eugenia!

—Sí, quiere usted comprarme, quiere usted comprarme; ¡quiere usted comprar... no mi amor, que ese no se compra, sino mi cuerpo!

—¡Eugenia! ¡Eugenia!

—Esto es, aunque usted no lo crea, una infamia, nada más que una infamia. (UNAMUNO, 2010, p. 171).

Após essa briga “Quedóse Augusto un momento fuera de sí, sin darse cuenta de que existía, y cuando sacudió la niebla de confusión que le envolviera tomó el sombrero y se echó a la calle, a errar a la aventura” (p. 172). Passou em frente à igreja de San Martín e, sem perceber, simplesmente a adentrou. Estava tão ensimesmado que “No vio al entrar sino el mortecino resplandor de la lamparilla que frente al altar mayor ardía” (p. 172). Em meio ao desespero recordou-se da figura consoladora de sua mãe:

Cerró los ojos y volvió a soñar aquella casa dulce y tibia, en que la luz entraba por entre las blancas flores bordadas en los visillos. Volvió a ver a su madre, yendo y viniendo sin ruido, siempre de negro, con aquella su sonrisa que era poso de lágrimas. Y repasó su vida toda de hijo, cuando formaba parte de su madre y vivía a su amparo [...]. (UNAMUNO, 2010, p. 172).

De repente, encontra-se com don Avito Carrascal³¹:

—¡Don Avito! – exclamó Augusto.
—¡El mismo, Augustito, el mismo!
—Pero ¿usted por aquí?
—Sí, yo por aquí; enseña mucho la vida, y más la muerte; enseñan más, mucho más que la ciencia.
—Pero ¿y el candidato a genio? (UNAMUNO, 2010, p. 172-173)

Augusto referia-se ao filho de Avito Carrascal, Apolodoro, personagem de *Amor y pedagogía*. Nesse romance, ou *nivola*, don Avito Carrascal acredita que, por meio de um adequado e austero programa de educação, bem como de experiências psicológicas e artísticas, poderia fazer de seu filho um gênio da ciência. Os resultados parecem bons, no entanto, o diletante Apolodoro fracassa por causa de sua incapacidade de lidar com os próprios sentimentos e com o mundo. Apolodoro se desilude com a ciência, que julga inútil para o ser humano, uma vez que não lhe traz felicidade. Como Augusto Pérez, Apolodoro se suicida ao ser desprezado por Clarita, que prefere outro jovem, menos culto e mais fogoso. Então, Avito conta-lhe essa trágica história de sua vida:

Don Avito Carrascal le contó la lamentable historia de su hijo. Y concluyó diciéndo: «Ya ves, Augustito, cómo he venido a esto...»
Augusto callaba mirando al suelo. Iban por la Alameda.
— Sí, Augusto, sí – prosiguió don Avito –; la vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga. Sólo se aprende a vivir viviendo, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de la vida de nuevo... (UNAMUNO, 2010, p. 173).

³¹ Avito Carrascal é personagem do romance *Amor y Pedagogía* (1902), obra que antecede, cronologicamente, *Niebla* (1914).

Depois de ouvir a tragédia que ocorrera com Apolodoro, “Augusto se despidió de don Avito y dirigióse al Casino. Quería despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón echando una partida de ajedrez con Víctor” (p. 175). Nessas cenas relatadas pode-se observar que, mesmo quando Augusto está em uma situação conturbada, séria, ainda assim ele não falta à sua habitual partida de xadrez. No cassino, jogando com Víctor Goti, além de se distrair, também parece pensar sobre seus problemas existenciais.

Com base nisso, discutiremos o tema jogo de xadrez a partir de um ensaio intitulado “Sobre el ajedrez”, que faz parte do livro *Contra esto y aquello* (1912), de Unamuno, e antecede a publicação de *Niebla* (1914), o que nos leva a pensar que é o romance que se relaciona com o tema do ensaio. Unamuno (1912) discute as vantagens e desvantagens do jogo de xadrez como estímulo para o desenvolvimento intelectual e espiritual das pessoas.

Em tom humorístico, aborda o tema a partir de uma anedota que ouviu de um padre sobre sua primeira visita a um “pueblo civilizado”. O padre contou-lhe que havia sido criado em sua aldeia nativa com um tio que era padre e que o ensinou latim. Certo dia, o tio o levou a uma vila próxima, Guernica, e, quando lá chegaram, o tio foi a um cassino conversar com um amigo, deixando-o sozinho no desconhecido local. Sem rumo, começou a caminhar pelo cassino e “[...] hubo de llamarme la atención un grupo de cuatro personas, agrupadas en silencio en torno a una mesita y sin levantar sus cabezas de ella” (UNAMUNO, 1912, p. 193). O menino ficou atraído pela cena e chegou perto para ver do que se tratava, quando, de repente, alguém rompeu o silêncio: “Si hace usted eso, le como el caballo!”, e o outro respondeu: “en ese caso, le comeré yo la torre” (UNAMUNO, 1912, p. 193).

O padre relatou que essas palavras o deixaram transtornado, e nesse momento ele se afastou do grupo com medo de que começasse uma briga e ele acabasse jogado no meio da rua. No entanto, sua curiosidade o venceu e ele se aproximou novamente do grupo: “Este péon será reina!”, alguém exclamou triunfalmente (UNAMUNO, 1912, p. 194). Por fim:

Me acerqué más aun y pude ver que tenían un tablero de madera con cuadrados blancos y negros, y unas piecitas algunas en forma de castillos y otras con cabezas de caballo que movían de tiempo en tiempo de un sitio a otro. No quise ver más, sino que me fui a mi tío y asiéndolo por la sotana, le dije: “¡tío, vámonos de aquí, vamos a casa!” y todavía al salir del Casino de Guernica volvía mi mirada a él temiendo no saliese con un cuchillo, frenético ya, el comedor de caballos, o él de torres. (UNAMUNO, 1912, p. 194).

Sobre seu primeiro contato com o xadrez na vila de Guernica o padre afirmou: “Tal fue mi primera impresión de lo que es una sociedad civilizada.” (UNAMUNO, 1912, p. 194). E, então, Unamuno (1912) conta ao padre como ele, na juventude, foi um entusiasta enxadrista. Essa simpatia pelo xadrez ocorreu em seus anos universitários, em Madri, quando passava de duas a três horas por dia jogando e, aos domingos, gastava até dez horas com o jogo.

Em resumo, o tom humorístico desse ensaio já está presente na introdução, a partir dessa narrativa breve de um fato engraçado: a maneira como um padre conheceu o xadrez em um pequeno povoado da vizinhança, chamado por ele, ironicamente, de *civilizado*. O humor é reforçado pelo estranhamento de quem não conhece o jogo e ouve ameaças como “comer um cavalo”, uma “torre”, e fica imaginando uma briga ou uma situação em que uma pessoa irá comer um cavalo, enquanto a outra responde que, se esta o fizer, ela comerá a torre. Essas passagens iniciam o ensaio com um forte tom humorístico por meio de uma anedota.

Ainda sobre as considerações acerca do papel do xadrez no desenvolvimento intelectual e espiritual do homem, Unamuno (1912) recorda-se de uma carta que havia lido na *Revista del Club Argentino de Ajedrez*, escrita por José Pérez Mendoza, presidente do Clube Argentino de Xadrez, ao consócio Enrique Vedia, diretor do Colégio Nacional Central. Na carta, Pérez Mendoza, que considera a prática do jogo de xadrez fundamental para o desenvolvimento da inteligência e de outras habilidades sociais, solicita a Vedia que introduza o jogo como uma atividade do currículo escolar dos alunos, porque, segundo ele, o jogo de xadrez

[...] ennoblece, porque es caballeresco en sus propósitos; que es culto porque da motivo a desarrollar a la sociabilidad, que es el más intelectual y educador, porque para practicarlo es necesario poner en ejercicio funciones múltiples de observación, orden, previsión y tantas otras que desarrollan la intelectualidad, y sobre todo, más arriba que todo, que es un medio, si no de extirpar, de oponerse a la ola que avanza [...] me refiero a las varias formas de juegos con apuestas.
Y usted, que es educacionista y por ende ajedrecista de raza... [...] (UNAMUNO, 1912, p. 196-197).

Em suas observações sobre o ponto de vista de Pérez Mendoza nesta carta, Unamuno (1912) refuta a relação de causa e efeito proposta na ideia de que: “usted, que es educacionista y por ende ajedrecista de raza”, isso porque o próprio Unamuno também era educador e, nesta época, além de professor da Universidade de Salamanca, era reitor da Instituição. Argumenta que não compreende a ideia contida na

expressão “por ende” (“portanto”, em português), ou seja, de que todo educador é um bom jogador de xadrez. Ele, que fora um assíduo jogador nos anos em que cursava a graduação em Madri e tornara-se professor e educador, não creditava ao jogo de xadrez seu conhecimento como professor, pois este advinha de suas muitas leituras e horas de estudo, e não das horas em que passava jogando xadrez. Ainda faz um comentário para ironizar a fala de Pérez Mendoza:

[...] Yo que, como he dicho, fui ajedrecista y hasta maniático del ajedrez en mi juventud, no veo las relaciones entre el juego de ajedrez y la pedagogía. Pensaré en ello, sin embargo. Aunque por ahora temo tratar a mis alumnos y discípulos como peones, alfiles, caballos y torres de ajedrez. (UNAMUNO, 1912, p. 197).

Ainda na carta, Pérez Mendoza diz que é necessário fomentar a prática do xadrez para conter a onda de jogos de azar. Unamuno (1912, p. 197) diz concordar com a ideia de combater os jogos de azar: “Todo lo que en bien de la cultura se haga para combatir los juegos de azar, incluyendo en ellos la lotería e las carreras de caballo, sería poco”. Acrescenta que o pior de tais jogos não é o fato de arruinares alguns e enriquecer outros sem trabalho, mas, sim, o fato de que os entusiastas desses jogos é que revelam uma grande pobreza imaginativa neles. Normalmente, os adeptos são pessoas pobres de educação e cultura, mas que possuem dinheiro e “[...] No saben qué hacer, la lectura les fastidia, el arte está para ellos cerrado, y el único modo que tienen de no aburrirse es jugar” (UNAMUNO, 1912, p. 198), ou seja, onde o jogo causa danos e estragos, a cultura é superficial ou somente de aparência.

Unamuno (1912) alega que as emoções do jogo ocupam um vazio espiritual que não é preenchido com arte, cultura, ciência ou uma atividade útil. Afirma que, quando se reúnem pessoas de cultura, intelectuais e, sobretudo, de espírito, elas conversam, trocam ideias, impressões, e não carta de baralho. Assinala que “[...] Los tontos, dice Schopenhauer, no teniendo ideas que cambiar, inventaran unos cartoncitos con figuras, y los cambian” (UNAMUNO, 1912, p. 198). Neste sentido, Unamuno (1912) questiona se, de fato, o xadrez é diferente dos jogos de azar que viciam e corrompem? Ou seja, será mesmo que os adeptos do xadrez estão isentos da pobreza intelectual e espiritual dos aficionados dos jogos de azar?

Ainda traçando suas considerações sobre as vantagens do jogo de xadrez para o desenvolvimento intelectual e espiritual, Unamuno (1912, p. 196) discute a questão de que o xadrez “ennoblece, porque es caballeresco”. Concorda em parte com essa afirmação de que é um jogo que enobrece porque está relacionado à tradição

cavalheiresca, de nobreza, amabilidade, de façanhas fabulosas, mas, por outro lado, ao contrário dessa tradição, diz já ter presenciado discussões e confrontos hostis entre jogadores de xadrez. Acrescenta que no xadrez “[...] sucede que en ningún juego se interesa más el amor propio que en el ajedrez” (UNAMUNO, 1912, p. 198), porque os dois jogadores iniciam o jogo com os mesmos elementos, dispostos de maneira idêntica.

Diferentemente, nos jogos de baralho, cada jogador recebe um conjunto distinto de cartas e, caso perca o jogo, pode atribuir sua derrota às cartas ruins que recebeu no início da partida, ou seja, pode atribuir sua derrota ao azar. No xadrez, o perdedor não pode atribuir a derrota ao azar, pois ambos iniciam o jogo com igual distribuição no tabuleiro, e o perdedor fracassou pela sua própria falta de habilidade, inteligência e competência para armar suas jogadas e desarmar o adversário. Por isso, Unamuno (1912) aponta que o xadrez é o jogo em que o amor próprio fica mais exposto, e a contribuição do jogo, neste sentido, é de aprender a dominar esse sentimento. Entretanto, essa colaboração que o xadrez pode oferecer para o espírito, Unamuno (1912) destaca que também pode ser feita por meio de um diálogo inteligente.

Outro argumento de Pérez Mendoza é que o xadrez “es culto porque da motivo a desarrollar la sociabilidad” (UNAMUNO, 1912, p. 196). Unamuno (1912) questiona o que o presidente do clube entende por sociabilidade, pois, embora em seus anos universitários ele tivesse o hábito de jogar de duas a três horas todos os dias com um velhinho, não sabia outra coisa a não ser o nome dele, ou seja, o próprio Unamuno era uma prova da falácia deste argumento.

Todas las tardes me pasaba dos o tres horas jugando con él. Y jamás supe sino su nombre, que hoy ya no lo recuerdo. No sé de dónde, ni cómo era, ni qué ideas tenía, ni nada de su vida pasada. No nos unía más que la común afición al ajedrez. Y así se ve que dos hombres pueden reunirse todos los días dos, tres o más horas, en torno a un tablero, a comerse caballos y torres y convertir peones en reinas y desconocerse profundamente el uno al otro, manteniéndose mutuamente extraños. (UNAMUNO, 1912, p. 199).

Nesse quesito da sociabilidade, o autor traça um paralelo entre a sociedade e o jogo de xadrez alegando que “Mucho de la sociabilidad civilizada no es más que la sociabilidad con que el juego del ajedrez se engendra y desarrolla” (UNAMUNO, 1912, p. 199). Como exemplo da ausencia de sociabilidade entre os jogadores de xadrez, Unamuno imagina dois homens bastante diferentes no modo de pensar e agir, que se encontram regulamente para jogar xadrez e, assim, passam juntos várias horas da semana. Um dia, sem avisar, um deles falta ao compromisso e retorna semanas depois, entristecido e enlutado, pois havia enviuvado, mas “puede muy bien

ocurrir que su competidor lo ignore” (UNAMUNO, 1912, p. 200). Unamuno chama a atenção para este comportamento dizendo que não é este tipo de sociedade que devemos promover

[...] sino otra más íntima, más espiritual, más comunicativa. Es comunión, comunión de ideas y sentimientos, no sociabilidad lo que nos hace falta. [...]. El ajedrez puede llegar a ser uno de los medios de juntar las personas sin comprometer en esta junta sus almas. (UNAMUNO, 1912, p. 200).

Na carta, Pérez Mendoza afirma ser necessário defender os jovens da “ola que avanza”, e Unamuno (1912, p. 201) reitera que, melhor que instigá-los ao xadrez, é fomentá-los no estudo e, sobretudo, “[...] provocar en ellos las eternas y tradicionales inquietudes de espíritu, las que no dejan vacío que tenga que llenarse con apuestas de azar”. Com isso, Unamuno (1912) reitera a importância da cultura e do caráter reflexivo da educação dos jovens.

Discutindo as habilidades de observação, ordenação e previsão que o xadrez permite desenvolver, Unamuno (1912) ilustra seu ponto de vista, ou melhor, cede “la palabra al sutilísimo Edgar Allan Poe”, a partir de um texto que faz parte da introdução ao conto “Os assassinatos da Rua Morgue”³²:

Es muy posible que la facultad de resolución se robustezca con el estudio de las matemáticas y especialmente de aquella su más elevada rama que, no más sino a causa de sus operaciones retrógradas ha sido llamada, injustamente, análisis por excelencia. Pero calcular no es lo mismo que analizar. Un jugador de ajedrez, por ejemplo, cumple lo uno sin esfuerzo alguno para lo otro. De donde se sigue que el juego del ajedrez ha sido muy mal entendido a sus efectos sobre el carácter mental. [...] (POE apud UNAMUNO, 1912, p. 201).

Neste fragmento, Poe concorda que o estudo da matemática, mais especificamente da área dos cálculos, injustamente chamada de análise, de acordo com o escritor, fortalece a capacidade de resolução. No entanto, ele refuta a ideia de que calcular não é o mesmo que analisar. Ademais, afirma que os jogadores de xadrez, normalmente, tomam uma coisa pela outra, ou seja, que no xadrez se desenvolve a habilidade de calcular, por exemplo, se o adversário move o peão, então ele calcula qual peça precisa mover para desarmar a jogada. Poe também diz que no xadrez, costumeiramente, confunde-se complexidade com profundidade, pois as peças de xadrez se movem de maneira diferente, algo complexo, mas não profundo. Acrescenta

³² O conto “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe (1809-1849), é considerado o texto inaugural do gênero literário policial moderno.

que a atenção é algo primordial no jogo, pois, como os movimentos não são somente múltiplos, mas também complicados, um descuido pode resultar na derrota. Assim, “las probabilidades de tales descuidos se multiplican, y en nueve casos por cada diez el que vence es el jugador más concentrado (*concentrative*) y no el más inteligente (*acute*)” (POE apud UNAMUNO, 1912, p. 202).

Unamuno (1912) aponta que Poe reconhece que o xadrez desenvolve a atenção, mas que se esquece de dizer que essa atenção é somente para o xadrez, visto que, ainda que existam algumas vantagens no xadrez, também há todos os inconvenientes das matemáticas. E emenda que “no encomendaría un asunto delicado a un puro matemático” porque:

Las matemáticas, dadas sin comprensión ni contraveneno, son funestísimas para el espíritu. Son como el arsénico, que en debida proporción fortifica y en pasando a ella mata. Los matemáticos puros se acostumbran a discutir con el encerado o el papel y no con la cabeza. Obsesiónales una falsa idea de la exactitud. [...]. (UNAMUNO, 1912, p. 207).

Reforçando a ideia de que o xadrez constrói conhecimentos que, majoritariamente, advêm das matemáticas, mas que só isso não basta para o desenvolvimento cultural e espiritual, Unamuno (1912, p. 205) destaca que:

He conocido muchos jugadores de ajedrez y he jugado a su juego con muchos de ellos. Y debo declarar que la mayor pericia en el juego no coincidía necesariamente con la mayor inteligencia. Junto a hombres muy inteligentes y grandes jugadores de ajedrez he conocido ajedrecistas distinguidísimos que eran hombres de una mentalidad menos que ordinaria, y he conocido, en cambio, hombres de ingenio torpísimo, de pésimas dotes de observación, de inteligencia confusa y tarda, que jugaban admirablemente bien al ajedrez. El ser un coloso del ajedrez, como un Philidor, un Morphy, un Steinitz, un Tchigorin, un Golmayo, un Martínez, un Mackenzie, un Lasker..., no prueba sino que es un coloso en el ajedrez. En lo demás puede ser coloso, hombre ordinario o pigmeo.

Com base em sua argumentação de que o xadrez, embora propicie no desenvolvimento de algumas habilidades intelectuais e sociais, por si só não é suficiente para infundir a cultura no espírito humano, Unamuno (1912, p. 205-206), em tom irônico, finaliza seu ensaio chamando a atenção para o fato de que:

Una cosa me ha llamado la atención en los manuales de ajedrez y en los libros de partidas famosas – muchas de ellas las he vuelto a jugar, libro y tablero a mano – y es que entre los nombres de los jugadores famosos, de los grandes maestros del ajedrez, figura un número de apellidos españoles – como Martínez, Golmayo, Ponce, Vázquez, etcétera, – mayor que el que figura entre los nombres famosos en ciencias, artes y letras. ¿En qué consiste esto?

Após discutir os argumentos elencados por Pérez Mendoza e apontar suas possíveis falácias, Unamuno (1912) arremata o ensaio questionando o fato de haver muitos sobrenomes espanhóis figurando entre os grandes jogadores, mas que o mesmo não acontece no campo das ciências, das artes e das letras. Neste sentido, as habilidades que o xadrez desenvolve parecem apenas favorecer ao próprio jogo.

Embora tenhamos feito uma incursão em outro texto de Unamuno, “Sobre el ajedrez” (1912), acreditamos que ele nos permite fazer algumas conjecturas com relação ao detalhe posto no romance: o fato de Augusto Pérez ser um assíduo jogador de xadrez. Se o jogo de xadrez desenvolvesse de fato a inteligência e as habilidades sociais, conforme propagava Pérez Mendoza, por que, então, Augusto não é inteligente e perspicaz o bastante para perceber as intenções e os planos de Eugenia e Mauricio para enganá-lo? O que nos parece é que a função do xadrez em *Niebla* parecer ter o tom da discussão proposta por Unamuno no ensaio, ou seja, que o jogo de xadrez por si só não desenvolve a inteligência nem as habilidades sociais.

Retomando o que Lima (2013) afirma sobre as possíveis funções do jogo em uma narrativa, uma delas consiste no fato de que pode funcionar como uma metáfora das relações entre as personagens. Trazendo essa ideia para nossa análise, em *Niebla*, Augusto, na maioria das vezes que vai ao cassino jogar com Vítor Goti, está sempre distraído e perde a partida. O mesmo também ocorre em seu suposto romance com Eugenia, em que ele, distraído, não percebe as intenções dela e de seu namorado, Mauricio, e, de certa maneira, a perde. Além disso, Lima (2013) destaca outra função que o jogo pode ter no romance: a rainha é uma peça importante no jogo de xadrez, assim como a personagem Eugenia o é no enredo de *Niebla*.

Ainda com relação às observações tecidas por Lima (2013) a respeito dos papéis que os jogos podem desempenhar no romance, o autor alega que o jogo pode colaborar na caracterização da personagem. Unamuno considera o xadrez uma atividade néscia, logo, parece conferir a Augusto também este aspecto. Franz (1973, p. 10) comenta que este aspecto de Augusto confere humor à obra: “Al perder por descuido el primer alfil del día, Víctor le recuerda: ‘¡Pieza tocada, pieza juzgada!’”. Esto, afirma confidentemente, es ‘lo educativo de este juego’, convicción que por intrascendental resulta humorística [...]”. Ou seja, o caráter humorístico é dado pelo fato de Augusto dizer que o lado educativo do xadrez é algo absolutamente sem importância para a vida.

Além dessas funções que o xadrez desempenha na narrativa, ele também pode ser entendido em *Niebla* como um índice de realidade. Enquanto jogo social-popular, o xadrez faz parte da cultura em geral e está no imaginário do leitor como um elemento da realidade empírica. Assim, quando o leitor se depara com este elemento na narrativa, imediatamente estabelece referência com o mundo real, fazendo que ele se torne um índice de realidade no romance.

Suspeitando do humor como um fim em si mesmo, o próprio Unamuno nos dá a chave da interpretação, como mostra o excerto a seguir, ainda parte do Prólogo do romance:

[...] Quieren reírse, pero es para hacer mejor la digestión y para distraer las penas, no para devolver lo que indebidamente se hubiesen tragado y que puede indigestárseles, ni mucho menos para digerir las penas. Y don Miguel se empeña en que si se ha de hacer reír a las gentes debe ser no para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieren engullido, pues se ve más claro el sentido de la vida y del universo con el estómago vacío de golosinas y excesivos manjares. (UNAMUNO, 2010, p. 102).

2.3. O humor para além do cômico: o bufo-trágico

Embora o cômico tenha várias manifestações, como o humor, a ironia, Unamuno parece indicar uma chave de interpretação para *Niebla* como “una bufonada trágica o una tragedia bufa”. Embora Criado-Miguel (1986, p. 7) alerte para o risco que se corre ao interpretar a obra do autor segundo suas pistas, pois “[...] el autor no es buen lector de sus propias novelas y da claves de lectura que, sí no son equivocadas, al menos son parciales”, consideramos, neste caso, apropriado seguir as pistas que o autor indica, uma vez que constatamos no romance marcas do humor trágico.

Neste sentido, destacamos o estudo de Antonio Vilanova, intitulado *La teoría nivolesca del bufo trágico* (1986), que se desdobrou em um artigo resumido chamado “La novela y el bufo trágico” (1994). Embora Franz (1973) tenha atentado para o fato de que havia muitos estudos publicados sobre a obra de Unamuno, mas poucos tratavam do humor, Vilanova (1986), mais de uma década depois, também chama a atenção para esta tendência que se mantém.

Pese a la profunda bibliografía crítica que a lo largo de más de medio siglo que ha estudiado exhaustivamente la intención y sentido de la obra

unamuniana, todavía no se ha intentado desentrañar, que yo sepa, los principios teóricos en que se inspira el nuevo género novelesco del *bufo trágico*, tal como definió el propio Unamuno en el prólogo de *Niebla* y en el interior de la novela, a través de la figura interpuesta de su personaje Víctor Goti. (VILANOVA, 1986, p. 189).

Para o autor, este humor como burla com sentido sério nos romances de Unamuno tem origem em um conjunto de temas e ideias que já circulavam anteriormente e que o pensador basco, com originalidade, assimilou e transformou em matéria literária.

Es evidente, sin embargo, que la concepción unamuniana de la novela como una humorada trágica, que intenta rebajar lo trascendente al nivel de lo grotesco en cuanto choca con la realidad cotidiana y vulgar, aunque como obra de arte es fruto exclusivo de la imaginación creadora de su autor, en el terreno filosófico, literario y estético es el resultado de la asimilación y recreación de una serie de temas y ideas preexistentes a los que el genial pensador vasco ha dado auténtica vida y ha encarnado en sus nivolescas criaturas de ficción. (VILANOVA, 1986, p. 189).

Embora não tenha aprofundado teoricamente o assunto, Franz (1973) já acenava a questão do humor mesclado com elementos trágicos em *Niebla*: “Además, el lector se ve alertado a que atestiguará un cierto tipo de humor grotesco, síntesis de la combinación de eventos trágicos y cómicos” (FRANZ, 1973, p. 5).

Já Vilanova (1986) vai um pouco mais além e explora essa criação do *bufo trágico* nos romances de Unamuno a partir de um conjunto de ideias filosóficas e estéticas que circulavam. Para destrinchar essa concepção, ele parte do conceito moderno de humor definido por Jean Paul Richter³³, das ideias pessimistas de Schopenhauer, das teorias do grotesco de Victor Hugo e das ideias estéticas de Baudelaire.

[...] cualquier intento de lograr una definición válida del concepto del bufo utilizado reiteradamente por Unamuno en todos los escritos que se refieren a la creación de sus relatos nivolecos, *Amor y pedagogía* (Barcelona, 1902) y *Niebla* (Madrid, 1913), habrá de partir forzosamente de las teorías de la estética romántica, en las que se formula pela primera vez el moderno concepto del humor, definido en la *Introducción a la Estética (Vorschule der Ästhetik)*, de Jean Paul Richter (1804, como “lo cómico romántico”. Y al propio tiempo, tener muy en cuenta el influjo decisivo de las ideas de Arturo Schopenhauer y de su concepción desesperanzada y amarga de la vida como una tragedia bufa. Influjo con el que se combinan, el eco directo de las teorías de Víctor Hugo sobre lo grotesco en la literatura y el arte, e inequívocas

³³ Jean Paul (1763-1825) é pseudônimo do escritor alemão Johann Paul Friedrich Richter. Sua obra, caracterizada pelo humor e por alguns traços realistas, exerceu influência em autores como o inglês Thomas Carlyle (1795-1881), que teve algumas de suas obras traduzidas por Unamuno. *Introducción a la Estética* (1804) é uma das obras mais importantes do pensamento romântico alemão.

resonancias de las ideas estéticas de Baudelaire y de su concepto de lo cómico feroz, cruel y sangriento, ideas que parecen haber sido fuente común de la concepción unamuniana del bufo trágico y de la teoría del esperpento de Valle-Inclán. (VILANOVA, 1986, p. 189-190).

Vilanova (1986) pontua que o conceito moderno de humorismo na Espanha recebeu influência do pensamento do filósofo alemão Krause³⁴ no tocante à contraposição dialética entre o cômico e o trágico. Traduzido por Giner de los Ríos, em *Compendio de Estética*, Krause traz a seguinte definição de humorismo:

El cuarto modo de la Belleza, desde el punto de vista que ahora consideramos, es el del tragicómico, usualmente llamado también de *humorístico*. Nace, según ya el nombre indica, de la combinación de lo trágico y lo cómico en una misma vida y hecho y se presenta en todo ser finito, tan luego como los límites y contrariedades del mundo niegan en parte, en apariencia a lo menos, lo esencial de su vida. Con el progreso de ésta, crece la oposición tragicómica, merced a lo cual, en nuestra Humanidad e historia terrena, se ofrece principalmente esta manifestación en la sentimentalidad moderna. Conmuévenos lo humorístico por elemento trágico, al par que despierta en nuestro ánimo un juego apacible por su elemento cómico. De una parte, la carencia y desproporción moral respecto de la idea, causa una impresión grave y patética; mientras que, de otra, esa desproporción se desvanece como pura apariencia de un modo festivo y jocoso. (KRAUSE apud VILANOVA, 1986, p. 190-191).

No âmbito das considerações estéticas, Vilanova (1986) traz a contribuição de Richter com sua definição de humor como inversão ou aniquilamento do sublime como ponto de partida para o conceito moderno de humor. Além dessa definição de humor como oposição ao sublime, também se deve a Richter a tese da constituição séria e grave do humor, que terá eco no pensamento de Schopenhauer.

Cuando el hombre, como los teólogos de antaño, contempla el mundo terrenal desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y vanidad; cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, provoca esa risa en la que vienen a mezclarse la grandeza y el dolor. Por esto, así como la poesía griega, a diferencia de la poesía moderna, inspiraba serenidad, el humor, a diferencia de la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. Calza coturno, aunque no muy alto, y lleva a menudo la máscara trágica, por lo menos en la mano. Por este motivo, los grandes humoristas han sido muy graves y los mejores se deben a una nación muy melancólica. (RICHTER apud VILANOVA, 1986, p. 191).

Unamuno foi tradutor de algumas obras de Schopenhauer (1788-1860), “el terrible humorista de Danzig”, como o chamava, e dizia que juntamente com Hegel foi um dos filósofos que mais influenciou seu espírito. Em um dos primeiros capítulos do grande livro de Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação* (1818), ele

³⁴ Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) foi um filósofo alemão seguidor de Kant.

esboça sua teoria do riso, que será amplamente desenvolvida posteriormente, definindo as características do bufo como uma das variedades do cômico. Para o filósofo alemão, a visão bufonesca do mundo é uma das espécies de comicidade dentro do gênero do risível, e o efeito ridículo ou grotesco se dá pelo jogo de enganos, dissonâncias e contrastes, pertence ao que ele chama de *bufo cômico*, e pode resultar em traços extravagantes ou absurdos (VILANOVA, 1986).

Para Schopenhauer (2005, p. 109) “[...] O riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência”. Outra influência da obra de Schopenhauer na concepção da *bufonaria trágica* de Unamuno seria que somente com a renúncia aos nossos desejos, sentimentos e paixões seria possível superar o sofrimento e a dor, e alcançar uma visão desinteressada e objetiva de nós mesmos, o que nos permitiria sermos objetos de nossas próprias burlas (VILANOVA, 1986). Essa influência parece clara na seguinte passagem de *Niebla*:

–Habrás oído que en este mundo no hay sino devorar o ser devorado...

–Sí, burlarse de otros o ser burlado.

–No; cabe otro término tercero y es devorarse uno a sí mismo, burlarse de sí mismo uno. ¡Devórate! El que devora goza, pero no se harta de recordar el acabamiento de sus goces y se hace pesimista; el que es devorado sufre, y no se harta de esperar la liberación de sus penas y se hace optimista. Devórate a ti mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu, a la ataraxia; no serás sino un mero espectáculo para ti mismo. (UNAMUNO, 2010, p. 272).

Quando Víctor Goti diz que Unamuno “tiene la preocupación del bufo trágico”, em que “lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados yuxtapuestos” e que isso é fruto do “más desenfrenado romanticismo” (p. 101), Vilanova (1986) observa que essas frases permitem conjecturar que o pensador basco partiu das elaborações teóricas de Victor Hugo sobre o grotesco em seu Prefácio a *Cromwell*. Isso porque, publicado em Paris, em 1827, esse Prefácio é uma teoria do drama romântico, concebido como a união entre o sublime e o grotesco, e, sendo um compêndio de todos os gêneros poéticos, aparece como supremo expoente da arte moderna (VILANOVA, 1986).

Dizia Victor Hugo (2007, p. 26): “[...] a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”. E é neste

sentido que em *Niebla* o grotesco parece estar no reverso do sublime, quando, por exemplo, Augusto Pérez, em uma atitude sublime de um herói, quita a hipoteca da casa de Eugenia e depois diz a ela que não quer nada em troca, que era somente uma atitude nobre de sua parte. Eugenia, por sua vez, repudia tal atitude qualificando-a de tola e rejeita-o.

–No quiero héroes. Es decir, los que procuran serlo. Cuando el heroísmo viene por sí, naturalmente, ¡bueno!; pero ¿por cálculo? ¡Querer comprarme!, ¡querer comprarme a mí, a mí! Le digo a usted, tía, que me la ha de pagar. Me la ha de pagar ese...

–¿Ese... qué? ¡Vamos, acaba!

–Ese... panoli desaborido. [...].(UNAMUNO, 2010, p. 183).

Para Vilanova (1994), a insistência com que Victor Hugo destaca o caráter profundamente triste, melancólico e sombrio que tem, frequentemente, a lúgubre comicidade do grotesco, explica a especial preferência de Unamuno pela “farsa fúnebre” ou pelos “chistes lúgubres” e as “gracias funerárias” a que faz alusão nas páginas de *Niebla*. Por exemplo, na passagem em que Víctor Goti conta a Augusto Pérez que está selecionando informações para escrever um romance e o gênero ao qual este romance pertencerá:

–Cosas que no se inventan, que no es posible inventar. Ahora estoy recogiendo más datos de esta **tragicomedia**, de esta **farsa fúnebre**. Pensé primero hacer de ello un **sainete**; pero considerándolo mejor he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran, en una novela que estoy escribiendo para desquitarme de los quebraderos de cabeza que me da el embarazo de mi mujer. (UNAMUNO, 2010, p. 198-199, grifo nosso).

No Capítulo XXV de *Niebla*, em uma conversa com Víctor Goti, Augusto o indaga sobre o romance que está escrevendo e Víctor mostra algumas páginas de seu livro. Nisso, Augusto o adverte sobre a maneira explícita como estão colocadas as “crudezas”, ao que Víctor contesta afirmando que é só *realismo*. Na continuidade do diálogo sobre o romance de Víctor e suas escolhas estéticas na construção da obra, Víctor fala de sua predileção pela “bufonería”, pelos “chistes lúgubres” e da proximidade entre o riso e a tragédia.

Sacó Víctor las cuartillas y empezó a leer por aquí y por allá a su amigo.

–Pero, hombre, ¡te me han cambiado! —exclamó Augusto.

–¿Por qué?

–Porque ahí hay cosas que rayan en lo pornográfico y hasta a las veces pasan de ello...

–¿Pornográfico? ¡De ninguna manera! Lo que hay aquí son crudezas, pero no pornografías. Alguna vez algún desnudo, pero nunca un desvestido... Lo que hay es realismo...

–Realismo, sí, y además...
 –Cinismo, ¿no es eso?
 –¡Cinismo, sí!
 –Pero el cinismo no es pornografía. Estas crudezas son un modo de excitar la imaginación para conducirla a un examen más penetrante de la realidad de las cosas; estas crudezas son crudezas... pedagógicas. ¡Lo dicho, pedagógicas!
 –Y algo **grotescas**...
 –En efecto, no te lo niego. Gusto de la **bufonería**.
 –Que es siempre en el fondo **tétrica**.
 –Por lo mismo. No me agradan sino **los chistes lúgubres, las gracias funerarias**. La risa por la risa misma me da grima, y hasta miedo. La risa no es sino la preparación para la tragedia. (UNAMUNO, 2010, p. 249-250, grifo nosso).

No fragmento exposto, a afirmação “Estas crudezas son un modo de excitar la imaginación para conducirla a un examen más penetrante de la realidad de las cosas” dialoga, de alguma maneira, com o que Alberti (1999) aponta sobre a função do riso e do cômico, uma maneira fundamental para a apreensão da realidade plena, que, para Unamuno, é a realidade interior ou, como ele denominava, a “realidade autêntica”.

O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua posituação é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida. (ALBERTI, 1999, p. 12).

Entre as muitas influências da concepção unamuniana de bufo trágico, Vilanova (1986; 1994) afirma que Baudelaire e suas teorias sobre o cômico, o ridículo e o grotesco ocupam lugar de destaque. Essas teorias foram desenvolvidas nos últimos três capítulos do livro *Curiosités Esthétiques*, publicado postumamente em 1868. O primeiro desses capítulos desenvolve uma teoria do riso partindo da hipótese de que o riso humano está relacionado à queda de Adão e Eva do paraíso e de que o cômico é um elemento condenável e de origem diabólica.

No capítulo *Quelques caricaturistes français*, Baudelaire trata das múltiplas variedades em que pode se subdividir o cômico e o grotesco procedendo do seguinte axioma: “las caricaturas son, a menudo, el más fiel espejo de la vida” (VILANOVA, 1986; 1994). Ao analisar a obra do famoso caricaturista Honoré Daumier, Baudelaire, que queria evidenciar seu extraordinário valor documental, denomina pela primeira vez o termo “bufonería histórica” para qualificar o conjunto de caricaturas políticas de Daumier, que ele qualifica de “uma prodigiosa comedia satânica, unas veces bufa, otras sangrienta”. A partir desse ponto, salienta Vilanova (1994; 1986), surgem termos como “bufonería sangrienta”, “monstruosidad viviente”, “horrible y grotesco, siniestro y bufo” fazendo alusões ao ensaio de Baudelaire. E essas

alusões explicariam a introdução do conceito “bufonería”, “bufonesco” na literatura e na estética espanhola do século XIX e, posteriormente, sua utilização por parte de Unamuno.

CAPÍTULO 3:
ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO EM *NIEBLA*

Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões,
mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca.
(Mikhail Bakhtin)

No primeiro capítulo, tentamos delinear a figura do autor Miguel de Unamuno como um intelectual profundamente comprometido com as questões de seu tempo. Também destacamos Unamuno como um autor literário que rompeu com a convenção realista que dominava a ficção na Espanha e que propôs e discutiu novas formas para o romance. No segundo capítulo, mostramos como *Niebla* está ligada tanto tematicamente quanto estruturalmente ao campo do cômico, por meio da perspectiva do humor.

Neste capítulo, propomos uma exploração de aspectos da carnavalização literária em *Niebla* a partir da perspectiva bakhtiniana. A aproximação do romance à teoria da carnavalização da literatura se justifica na medida em que tanto em *Niebla* quanto nas formulações de Bakhtin sobre a carnavalização da literatura, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), pode-se notar como pano de fundo o caráter crítico de subversão da norma por meio do sério-cômico.

Neste sentido, *Niebla* – como já foi dito – é o romance que ocupa uma posição de destaque não somente na produção literária de Unamuno, mas também na história da literatura espanhola moderna (BROWN, 2000). É a obra de ruptura com a convenção realista vigente na Espanha da época. Sua inovação consiste em mostrar a realidade que Unamuno chama de autêntica, a realidade íntima. Para isso, ele obscurece as tradicionais estruturas do romance, como a marcação de tempo, a delimitação do espaço, a caracterização física e psicológica das personagens. Ao fazer isso, a realidade autêntica da personagem – sua personalidade –, que vai se constituindo a partir das experiências vividas ao longo da narrativa, ganha força e foco.

Nesta perspectiva, a proposta de Unamuno dialoga com as proposições de Bakhtin³⁵ sobre a carnavalização da literatura, no sentido de que ambas têm em comum a descanonização da tradição.

³⁵ Embora não seja o objetivo neste trabalho, queremos ressaltar que as formulações de Bakhtin têm um forte caráter político. Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin percebeu que, por detrás do que ele chama de carnavalização, havia contestação ao regime político implementado na Rússia a partir de 1917.

3.1. Bakhtin e a carnavalização da literatura

Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, publicado em 1929, Bakhtin percebe uma peculiaridade inovadora na obra de Dostoiévski. Bezerra (2010, p. VII) defende que este livro representa uma “autêntica revolução na teoria do romance como gênero específico e produto de uma poética histórica”. Para Bakhtin (2010, p. 115-116), comparada à obra de escritores como Turguêniev ou Tolstói, a de “Dostoiévski pertence a um tipo de gênero totalmente diverso e estranho a eles”, que “[...] está relacionada a outras tradições do gênero na evolução da prosa literária europeia”. A partir dessa novidade, o crítico formula suas ideias acerca do dialogismo, do romance polifônico, da paródia e da carnavalização da literatura. Para efeito deste trabalho, tomaremos as formulações sobre a carnavalização, cujas raízes Bakhtin (2010) busca nos gêneros antigos.

O mote que desencadeia a pesquisa de Bakhtin (2010, p. 116) por meio da poética histórica nos gêneros antigos é a observação que vários críticos fazem sobre a obra de Dostoiévski com relação à semelhança formal entre a construção dos heróis dos romances de aventura³⁶ e os heróis dostoiévskianos: “O herói aventureiro, como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem”. O filósofo russo acrescenta que esse herói aventureiro “[...] não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento”.

No caso de *Niebla*, Augusto Pérez não é caracterizado pelo narrador, nem psicológica nem fisicamente; o leitor conhece o personagem por meio dos monólogos, dos diálogos e das poucas ações. Ainda assim, é um conhecimento bastante nebuloso, pois esses elementos não contribuem para o desenvolvimento ou para a evolução da personagem: os monólogos e diálogos são sobre os mesmos temas – geralmente são reflexões vazias ou absurdas – e se referem a uma incapacidade de tomar decisões e agir, ou seja, embora Augusto, de certa forma, ganhe “vida” por meio das histórias, trata-se de uma vida sem vida. Disso, pode-se supor que Unamuno represente, por meio

³⁶ Bakhtin (2010, p. 120) afirma que o romance de aventura do século XIX é “apenas um ramo – empobrecido e deformado – da poderosa e amplamente ramificada tradição do gênero, que remonta a um passado remoto, às próprias fontes da literatura europeia”.

da personagem de ficção, o inacabamento da personagem que imita o movimento da vida real. Desta maneira, ao desvelar o processo, o autor mostra como se constrói um personagem.

Ainda sobre o romance de aventura, Irene Machado (1995), em seu estudo sobre a obra de Bakhtin, assinala uma característica pertencente a este gênero: o *acaso* como núcleo da aventura. Neste sentido, também podemos pensar em uma aproximação com *Niebla*, pois é a partir desta estratégia narrativa, o *acaso*, que Augusto encontra Eugenia, e esse encontro é o gatilho das histórias que vão dando “vida” a Augusto. Vejamos o fragmento:

[..] Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando: «y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?» Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. «Esperaré a que pase un perro —se dijo— y tomaré la dirección inicial que él tome.» En esto pasó por la calle no un perro, **sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta**, Augusto. (UNAMUNO, 2010, p. 109, grifo nosso).

Mas essas não foram as únicas influências do romance de aventuras nas obras de Dostoiévski. Bakhtin (2010) chama a atenção para a análise de Grossman, que afirma que Dostoiévski utilizou fábulas típicas da literatura de aventuras. Este mundo de aventuras serviu, basicamente, para facilitar ao leitor o difícil caminho das teorias filosóficas, imagens e relações humanas em um romance; despertar a simpatia pelos oprimidos; e, por último, para refletir o “traço tradicional” da obra de Dostoiévski: “o empenho em inserir a exclusividade no próprio seio do cotidiano, em fundir num todo, segundo o princípio romântico, o elevado com o grotesco [...]” (GROSSMAN apud BAKHTIN, 2010, p. 117), conferindo comicidade à obra do literato russo. No entanto, Bakhtin (2010) adverte que o “divertido para Dostoiévski nunca foi um fim em si mesmo” e que o entrelaçamento do elevado com o grotesco não era novidade, uma vez que a novidade estaria no emprego e na assimilação desses elementos.

Em *Niebla*, fundem-se elementos aparentemente contraditórios – o elevado e o grotesco, o sério e o cômico, o sublime e o vulgar, o profundo e o irrelevante – em um amálgama indissociável. Conforme Víctor Goti anuncia no Prólogo, “Don Miguel tiene [...] no quisiera morirse sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno” (p. 101). Em Unamuno, assim como em Dostoiévski, o cômico não é um fim em si mesmo, assim como a fusão do contraditório não é um procedimento romântico. Ao construir seu

romance, Unamuno discute questões relacionadas ao fazer romanesco e, ao mesmo tempo, apresenta questões filosóficas relacionadas a seu pensamento e a suas ideias.

Embora Bakhtin (2010) concorde com algumas proposições de Grossman a respeito da influência do romance de aventuras na obra de Dostoiévski, o pensador russo alerta que as fontes em que bebeu Dostoiévski são bem mais antigas, pois “o romance de aventuras do século XIX é apenas um ramo – e ademais empobrecido e deformado – da poderosa e amplamente ramificada tradição do gênero, que [...] remonta a um passado remoto, às próprias fontes da literatura europeia” (BAKHTIN, 2010, p. 120). Em vista disso, o teórico faz uma investida nessas fontes que remontam à Antiguidade Clássica e, posteriormente, ao Helenismo, época em que alguns gêneros se constituíram. Bakhtin (2010, p. 121) cita alguns desses gêneros³⁷ como mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates”, a literatura dos simpósios, a poesia bucólica e a sátira menipeia, que antigos afirmavam que eram gêneros pertencentes ao campo do sério-cômico e estavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica etc.

Quando Bakhtin (2010) se propôs a investigar esses gêneros percebeu que eles tinham uma relação forte com a cultura popular, sobretudo com o “folclore carnavalesco”. O russo notou a influência que o carnaval exerceu sobre a literatura, nos gêneros literários, por meio do que ele denominou “cosmovisão carnavalesca”, determinando as particularidades fundamentais desses gêneros. Essa cosmovisão, “dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. 122), tem uma consequência na literatura que o autor chamou de “carnavalização da literatura”:

Chamaremos *literatura carnalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura.

Como influência da cosmovisão carnavalesca, Bakhtin (2010) aponta três características fundamentais dos gêneros do campo sério-cômico: a primeira se refere ao

³⁷ De acordo com o Vocabulário crítico de Bakhtin, elaborado por Irene Machado (1995), “**Gênero**” para Bakhtin é um: “Modo específico de percepção de valores e da representação do mundo. Gêneros são formas de pensamento sobre o mundo. O artista aprende a ver a realidade com os olhos do gênero. O gênero é a noção fundamental da metalinguística, pois nele seus constituintes estão em plena renovação e atualização. A vida do gênero depende do renascimento e renovação que se processa em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo” (MACHADO, 1995, p. 312, grifo do autor).

tratamento dado à realidade, cujo enfoque é na atualidade viva, no cotidiano, sendo objeto ou ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade (BAKHTIN, 2010, p. 123).

Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação *séria* (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona de contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas.

A segunda característica desses gêneros antigos que sofreram influência da cosmovisão carnavalesca é que são fundamentados “na experiência e na fantasia livre”. Bakhtin (2010, p. 123) ressalta que esse tratamento é “uma verdadeira reviravolta na história da imagem”. A terceira característica refere-se à pluralidade de estilos e à variedade de vozes, uma vez que renunciam à unicidade estilística da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Estes gêneros:

Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias de gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária. (BAKHTIN, 2010, p. 123).

Podemos perceber alguns traços e influências dessas características dos gêneros antigos carnavalizados em *Niebla*. Por exemplo, o emprego de gêneros intercalados no romance, como a carta. O protagonista Augusto Pérez, depois de seguir Eugenia, escreve uma carta e pede à porteira Margarida, uma espécie de trapaceira, para entregá-la a Eugenia. A carta diz o seguinte (UNAMUNO, 2010, p. 114):

«Señorita: Esta misma mañana, bajo la dulce llovizna del cielo, cruzó usted, aparición fortuita, por delante de la puerta de la casa donde aún vivo y ya no tengo hogar. Cuando desperté fui a la puerta de la suya, donde ignoro si tiene usted hogar o no le tiene. Me habían llevado allí sus ojos, sus ojos, que son refulgentes estrellas mellizas en la nebulosa de mi mundo. Perdóneme, Eugenia, y deje que le dé familiarmente este dulce nombre; perdóneme la lírica. Yo vivo en perpetua lírica infinitesimal.

»No sé qué más decirle. Sí, sí sé. Pero es tanto, tanto lo que tengo que decirle, que estimo mejor aplazarlo para cuando nos veamos y nos hablemos pues es lo que ahora deseo, que nos veamos, que nos hablemos, que nos escribamos, que nos conozcamos. Después... Después, ¡Dios y nuestros corazones dirán!

»¿Me dará usted, pues, Eugenia, dulce aparición de mi vida cotidiana, me dará usted oídos?
»Sumido en la niebla de su vida espera su respuesta.

AUGUSTO PÉREZ.»

Outro aspecto com relação ao emprego de gêneros intercalados na composição de *Niebla* é a presença de características que remetem ao teatro. Mais adiante trataremos da utilização do Prólogo, que no teatro antigo designava tudo o que antecedia a entrada do coro na peça. O romance também apresenta outro aspecto bastante utilizado em uma peça teatral: os diálogos entre as personagens. A maior parte do romance *Niebla* é constituída de diálogos, ficando o narrador em segundo.

No que diz respeito à fusão do sublime com o vulgar, do sério com o cômico, discutimos no capítulo anterior, “Uma leitura do humor em *Niebla*”, como a construção do romance também tem suas bases nesta questão.

Essas foram algumas influências dos gêneros antigos carnavalizados que Bakhtin (2010) aponta na composição da obra de Dostoiévski e que, em alguma medida, também estão presentes na construção de *Niebla*. Para Bakhtin, o gênero romanescos fundamenta em três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca. É no campo do sério-cômico que busca os fundamentos da obra de Dostoiévski, considerando determinantes dois gêneros: o diálogo socrático e a sátira menipeia.

O diálogo socrático é caracterizado como um gênero não retórico, sendo fortemente impregnado da cosmovisão carnavalesca, principalmente na fase *oral* de seu desenvolvimento. Os diálogos foram escritos por Platão, Xenofonte, Antístenes, Ésquines, Simia, Fédon, Alexameno, Euclides, Gláucon, Cráton, entre outros, mas chegaram até nós apenas os diálogos de Platão e Xenofonte. Na fase literária, era quase um gênero memorialístico, constituído por anotações de palestras que Sócrates havia proferido, organizadas em uma narração (BAKHTIN, 2010). Baseia-se na ideia de que a verdade nasce entre os homens, e não apenas de um só. Por isso, Sócrates reunia seus discípulos frente a frente para discutirem, e dessa discussão surgia a verdade.

O diálogo socrático era composto por dois procedimentos básicos: a síncrese e a anácrise. O primeiro consistia em provocar o confronto de diferentes pontos de vista sobre determinado assunto. Na anácrise, por sua vez, criavam-se estratégias para provocar a palavra do outro, levando-o a externar sua opinião. Essa provocação era feita pela própria palavra (BAKHTIN, 2010).

Sobre o diálogo socrático, Irene Machado (1995) acrescenta que a importância da palavra tem a ver com o momento histórico de Atenas. Nesse período, o destino dos cidadãos e do império era decidido em assembleias. As propostas eram submetidas à avaliação e quem tivesse mais argumentos e técnicas de exposição oral para defender suas teses teria suas ideias aceitas.

O diálogo socrático como gênero determinado teve existência curta, e no processo de sua desintegração outros gêneros dialógicos se formaram, entre eles, a sátira menipeia. No entanto, a menipeia não é considerada um produto da desintegração do diálogo socrático, uma vez que suas raízes remontam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência é mais determinante neste gênero que no diálogo socrático (BAKHTIN, 2010).

A denominação sátira menipeia se deve ao filósofo grego Menipo de Gádara (século II a.C.), que lhe deu a forma clássica. Mas foi o erudito romano Marco Terêncio Varro (século I a.C.) que nomeou o gênero de *saturae menippeae*. No entanto, esse gênero parece ter origem mais remota, sendo talvez Antístenes, discípulo de Sócrates, seu primeiro representante (BAKHTIN, 2010).

Machado (1995) ressalta a importância das sátiras menipeias para a inauguração de uma etapa de quebra de rigidez entre os gêneros literários. Exerceram grande influência na literatura cristã antiga, na literatura bizantina e, por meio desta, na escrita russa antiga. Com diferentes variações, elas se desenvolveram na Idade Média, no Renascimento e na Reforma, na Idade Moderna, continuando até hoje.

Bakhtin (2010) destaca que este gênero, extraordinariamente flexível e mutável, teve grande importância para o desenvolvimento das literaturas europeias, tornando-se “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2010, p. 129). Uma de suas características é o elemento cômico mais acentuado quando comparado ao diálogo socrático, além do fato de que se caracteriza por uma liberdade de enredo e filosófica, sendo, talvez, o gênero mais livre pela invenção e pela fantasia em toda a história da literatura universal. Ainda incorpora outros gêneros, como a diatribe, o solilóquio e o simpósio.

Para entender como esses gêneros foram carnavalizados, Bakhtin (2010) estende sua pesquisa à problemática do carnaval, pois, para o pensador russo, o problema da carnavalização da literatura é um dos mais importantes da poética histórica dos gêneros. Neste sentido, ele investiga o carnaval e sua função histórica como

manifestação cultural, encerrando um sentido renovador da vida e sua influência na literatura.

Mas, antes de passarmos a estas questões, julgamos pertinente fazer algumas observações sobre Unamuno e a literatura russa. Embora não seja uma relação direta de causa e consequência, essas informações podem contribuir para nossa análise, no sentido de que há um ponto de intersecção entre o estudo desenvolvido por Bakhtin (2010) sobre a carnavalização da literatura e o autor de *Niebla*: a obra literária de Dostoiévski.

No artigo intitulado “Miguel de Unamuno, ‘un extraño rusófilo’”, Kirill Korkonosenko (2000, p. 13) dedica-se ao estudo da imagem da Rússia na obra de Unamuno e percebe que “[...] don Miguel sabía más y se interesaba más por las ‘cosas de Rusia’ que escribía sobre Rusia”. O estudioso assinala que é pouco provável, em toda a literatura espanhola, que haja outro escritor que conheça tão profundamente as melhores obras da literatura russa quanto Unamuno:

A juzgar por la cantidad y la variedad de libros rusos y libros sobre Rusia en la biblioteca personal de Unamuno en su casa-museo puedo afirmar que el interés del Unamuno-lector hacia Rusia ha sido permanente y estable. Lo mismo pasa con la atención que don Miguel prestó hacia Rusia como escritor. [...]. (KORKONOSENKO, 2000, p. 14).

Korkonosenko (2000) afirma, ainda, que um dos fatores que contribuíram para a relação de proximidade com a Rússia foi a carreira diplomática de Ángel Ganivet, seu amigo e coautor do livro *El porvenir de España*. Ganivet era cônsul na Rússia, onde morreu. Em uma carta a Ganivet, Unamuno escreve:

Me alegra verle metido en el ruso. Hace falta en España persona de inteligencia verdadera que pueda darnos impresión directa de lo ruso [...] No tenemos más que las superficialidades que doña Emilia nos ha dicho por intermedio del francés. A ello, pues, amigo Ganivet, que más que cónsul del Estado español es Ud. el agente de la cultura patria. Puede Ud. hacer mucho, pero mucho, para adaptarnos a otros espíritus. (UNAMUNO apud KORKONOSENKO, 2000, p. 15).

O estudioso afirma também que Unamuno considera os conhecimentos dos espanhóis superficiais sobre a Rússia e, partindo da ideia de que os dois povos possuem uma “afinidade espiritual”, esforça-se para que os espanhóis adentrem mais profundamente na “realidade” pouco conhecida das obras da literatura russa.

Em 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial – também ano de publicação de *Niebla* –, Unamuno escreve um artigo intitulado “Un extraño rusófilo”³⁸:

Mi Rusia es la Rusia de Dostoyeuskí, y si la Rusia real y verdadera de hoy no es esa, todo lo que voy a decir carecerá de valor de aplicación real, pero no de otro valor. Yo hago votos por el triunfo de la filosofía, es decir, de la concepción y el sentimiento que de la vida y del mundo tenía Dostoyeuskí. (UNAMUNO, 1966, p. 1248).

Neste excerto se pode notar a relação de proximidade que Unamuno mantinha com a literatura do russo Dostoiévski. O conhecimento que o espanhol possui da Rússia é construído com base nas obras literárias dos autores russos, inclusive de Dostoiévski.

Em outro artigo, “Sobre el género novelesco”, ainda falando sobre a literatura russa, sobretudo sobre Dostoiévski, Unamuno expõe sua conhecida concepção literária, que funde obra de ficção com realidade – concepção que está presente em *Niebla* tanto na composição do romance quanto como objeto de discussão na narrativa –, em que os limites entre realidade e ficção são esmaecidos, como sugere o sentido do título. Unamuno (1920, s.p.) destaca que:

En Rusia, la novela no es de género, y no es literatura. Ni es ficción. Es creación, es cosa corpórea. Y es historia; historia hecha y no solo narrada. Y como historia hecha, es profecía. Dostoyousqui, el antirrevolucionario, es el profeta de la actual revolución rusa, es el padre de Lenin. Lenin ha salido de las novelas de Dostoyousqui, y tiene toda la realidad íntima de los agonistas de esas novelas. Ese sueño de una sombra, que es Lenin, pesa como una pesadilla. Tiene la misma realidad que Hamlet, y Don Quijote, y Fausto, y Carlos Moor. Y no tienen realidad los ciudadanos registrados el registro civil y que entran, como números, en las estadísticas demográficas municipales.

Ainda que existam diferenças profundas entre a obra dos dois autores, é possível perceber que havia um grande interesse por parte de Unamuno pela cultura russa, sobretudo pela literatura russa. Embora tenhamos destacado a figura de Dostoiévski, cuja produção literária nos interessa a partir do olhar de Bakhtin (2010), também outros autores russos influenciaram Unamuno. Como exemplo podemos citar o primeiro romance de Unamuno *Paz en la guerra* (1897), cujo título remete ao romance *Guerra e Paz* (1869) de Tolstói.

³⁸ Artigo publicado no jornal *La Nación*, em Buenos Aires, em 28 de outubro de 1914.

3.2. Do carnaval à carnavalização da literatura

Quando Bakhtin (2010) aprofundou sua pesquisa sobre a carnavalização da literatura, ele chegou ao problema do carnaval. No entanto, o carnaval em si não era o que interessava para o teórico, mas, sim, sua influência determinante na literatura.

O carnaval propriamente dito (no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. (BAKHTIN, 2010, p. 139, grifo do autor).

Esses festejos criaram uma linguagem “de formas concreto-sensoriais simbólicas”, a qual Bakhtin (2010) denominou cosmovisão carnavalesca. Essa linguagem não pode ser traduzida para a linguagem verbal, sobretudo a literária, no entanto, “é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 139). Essa transposição é chamada por Bakhtin (2010) de carnavalização da literatura, e é sob esta perspectiva que sua análise do carnaval é feita.

Bakhtin (2010) entende o carnaval como um fenômeno cultural, universal e popular, cujas manifestações podem penetrar os mais diversos campos da vida das sociedades e das atividades humanas. Esse fenômeno pode ser observado sob aspectos diversos (BEZERRA, 1982). Bakhtin (2010, p. 139) ressalta que

Um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do *carnaval* (no sentido de conjuntos de todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio.

Essa percepção de Bakhtin (2010) do carnaval como um conjunto de várias festividades arraigadas na sociedade e na cultura antiga, diferentemente do espetáculo que ocorre no Brasil, foi uma descoberta fundamental nas formulações do teórico. Uma das características das festas do carnaval é que todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca, vivenciando as leis próprias do carnaval. Durante esse período, a vida “é desviada da sua *ordem habitual*”, constituindo o que Bakhtin (2010, p. 140) chama de uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc. [...].

Entre os vários rituais do carnaval, a coroação-bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval são os principais. Eles possuem formas variadas e estão presentes em todos os festejos carnavalescos.

Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: *a ênfase nas mudanças e transformações, da morte e da renovação.*

[...]

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. [...] Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos de poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade, tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); o valor simbólico desses elementos se torna biplanar (como símbolos reais de poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios). (BAKHTIN, 2010, p. 142).

A seguir, veremos como estes aspectos estão, em alguma medida permeando a construção do romance *Niebla*.

3.3. Aspectos da carnavalização literária em *Niebla*

Quando iniciamos a leitura de um romance, normalmente nos deparamos com um prefácio, em que o próprio autor, ou alguém conhecido no âmbito das letras, comenta a obra, apresentando algumas impressões. O romance *Niebla* é constituído por trinta e três capítulos, um Prólogo, um Pós-Prólogo e um Epílogo. O Prólogo é escrito por Víctor Goti, o Pós-Prólogo por Miguel de Unamuno e o Epílogo por Orfeo. Em princípio, essa organização parece comum, no entanto o Epílogo, intitulado “Oración fúnebre por modo de epílogo”, é feito por Orfeo, cachorro de Augusto Pérez, o que rompe com esse esquema aparentemente sem novidades.

O termo “prólogo” no teatro antigo designava tudo o que, na peça, antecedia a entrada do coro. Sua função era de exposição, no sentido dramático da palavra, na maioria dos casos sob a forma de cena dialogada ou, às vezes, como monólogo de personagem (GENETTE, 2009, p. 149). De acordo com Genette (2009, 145), prólogo, prefácio e apresentação seriam sinônimos de “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”. Ao escolher o termo “prólogo”,

Unamuno não faz uma opção gratuita, uma vez que o autor do Prólogo é Víctor Goti, personagem do romance e um “perfecto desconocido en la república de las letras españolas”.

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 pido menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo. (GOTI³⁹, 2010, p. 97, grifo nosso).

Na sequência do Prólogo há um Pós-Prólogo, cujo autor é Miguel de Unamuno, ao mesmo tempo autor e personagem do romance. Há, portanto, uma confusão proposital nesses paratextos, pois Miguel de Unamuno, além de ser o autêntico autor de *Niebla*, também é o autor ficcional desta obra, participando da história do romance como personagem. O Pós-Prólogo é uma resposta ao Prólogo, e o fato de serem apresentados por personagens do romance e de haver certo diálogo entre eles confere um caráter teatral a esses paratextos. Ademais, se a função do Prólogo – ou Prefácio – consiste em apresentar o que se segue, o discurso de Víctor Goti extrapola essa função, uma vez que, em vez de apresentar o romance ao leitor, faz uma divagação indiscreta acerca de Miguel de Unamuno, em que se nota certo tom sarcástico. Segundo Genette (2009, p. 149):

[...] Aparentemente, apenas a comédia pode revestir esse monólogo de uma função de advertência ao público, comentário pomposo eventualmente polêmico ou satírico em relação aos confrades, no qual se deve ver um verdadeiro paratexto cênico, antecipando por necessidade uma das formas mais tortuosas do prefácio moderno: o prefácio actoral, de ator, cujo enunciador suposto é uma das personagens da ação.

Neste sentido, de acordo com Genette (2009, p. 163), o estatuto da ficção que rege o romance também rege certos elementos do paratexto “de maneira muitas vezes implícita e entregue à sagacidade do leitor”, que deverá perceber – ou não –, no caso de *Niebla*, indícios do caráter fictício e lúdico dos prólogos. No que se refere ao Epílogo, “Oración fúnebre por modo de epílogo”, fica evidente o propósito cômico, uma vez que se trata de uma oração proferida em pensamento pelo cachorro de Augusto Pérez.

O jogo que se realiza entre as instâncias do real e do ficcional nos prólogos é uma subversão às convenções da época de Unamuno, em que ainda era

³⁹ Refere-se ao personagem Víctor Goti. Para efeito desta análise tomaremos o personagem ficcional como *persona*.

muito forte a estética realista. A inversão dessas estruturas do romance confere um caráter carnalizado a esses paratextos, sobretudo no caso do Epílogo, em que um animal está no lugar de um ser humano e faz uma reflexão sobre a existência humana.

¡Pobre amo mío!, ¡pobre amo mío! ¡Se ha muerto; se me ha muerto! ¡Se muere todo, todo, todo; todo se me muere! Y es peor que se me muera todo a que me muera para todo yo. ¡Pobre amo mío!, ¡pobre amo mío! Esto que aquí yace, blanco, frío, con olor a próxima podredumbre, a carne de ser comida, esto ya no es mi amo. No, no lo es. ¿Dónde se fue mi amo?, ¿dónde el que me acariciaba, el que me hablaba?

¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más, y cuando más a él nos rendimos nos rechaza o nos castiga. No hay modo de saber lo que quiere, si es que lo sabe él mismo. 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. (UNAMUNO, 2010, p. 297).

Durante toda a narrativa de *Niebla*, enquanto Augusto “vivia”, Orfeo era seu confidente. O personagem contava seus dramas pessoais ao animal por meio de solilóquios – um dos gêneros que se desenvolveram na órbita da sátira menipeia; no entanto, não há nenhuma resposta por parte do cão – nem em pensamento –, ou seja, somente há as confidências de seu dono. Contudo, com a morte de Augusto, Orfeo “nasce” na narrativa, ganha “vida” e adquire voz.

Bakhtin (2010, p. 142), ao destacar a principal ação carnavalesca, a coroação-destronamento, defende que “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. O autor fala da morte como um dos principais componentes:

[...] assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo nascimento. [...]

[...] era precisamente no ritual de destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora. Por esse motivo a imagem do destronamento era a mais frequentemente transposta para a literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 142-143).

Enquanto Augusto estava “vivo” – o *amo* de Orfeo, seu rei bufo – o cachorro se comportava apenas como um animal: abanava o rabo, lambia o dono. Entretanto, depois da morte de Augusto, Orfeo adquire e assume o lugar de seu *amo*, o que parece configurar, em linguagem literária, o ritual da coroação-destronamento. Com a morte de seu “rei”, Orfeo se renova, ganha vida e, de certa maneira, profundidade, chegando a proferir em pensamento uma reflexão acerca da existência humana a partir de sua perspectiva de cachorro.

Encerrando os paratextos iniciais, Prólogo e Pós-Prólogo – que, como vimos, são carnavalizados não somente por inverter suas funções habituais, mas também por conter traços do gênero teatral –, adentramos, de fato, no romance.

O primeiro parágrafo de *Niebla* se inicia com a seguinte frase: “Al aparecer Augusto a la puerta de su casa” (p. 109), indicando o movimento de Augusto Pérez em direção à rua. Bakhtin (2010), ao descrever as principais ações carnavalescas, afirma que:

O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria ideia *público e universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar. A praça era o símbolo da universalidade pública. [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 146).

Desde o início do romance e, em sua maior parte, os acontecimentos narrados ocorrem em ambientes públicos, embora não sejam descritos com minúcia, com indicação do nome da rua ou localização. No entanto, Augusto se desloca constantemente em espaços públicos, por exemplo, de sua casa para o cassino ou para a casa de Eugenia, frequenta a praça e a igreja. O espaço público possui uma importante função no romance. Até a morte da mãe, que havia ocorrido recentemente, a vida de Augusto, ao que parece, transcorria na maior parte do tempo no ambiente privado da casa. A mãe era a pessoa mais próxima de Augusto, conforme observamos no fragmento a seguir:

Como un sueño dulce se les iba la vida.
Por las noches le leía su madre algo, unas veces la vida del Santo, otras una novela de Julio Verne o algún cuento candoroso y sencillo. Y algunas veces hasta se reía, con una risa silenciosa y dulce que trascendía a lágrimas lejanas.
Luego entró al Instituto y por las noches era su madre quien le tomaba las lecciones. Y estudió para tomárselas. Estudió todos aquellos nombres raros de la historia universal, y solía decirle sonriendo: « Pero ¡cuántas barbaridades han podido hacer los hombres, Dios mío!» Estudió matemáticas, y en esto fue en lo que más sobresalió aquella dulce madre. «Si mi madre llega a dedicarse a las matemáticas...», se decía Augusto. Y recordaba el interés con que seguía el desarrollo de una ecuación de segundo grado. Estudió psicología, y esto era lo que más se le resistía. «Pero ¡qué ganas de complicar las cosas!», solía decir a esto. Estudió física y química a historia natural. De la historia natural lo que no le gustaba era aquellos motajos raros que se les da en ella a los animales y las plantas. La fisiología le causaba horror, y renunció a tomar sus lecciones a su hijo. Sólo con ver aquellas láminas que representaban el corazón o los pulmones al desnudo presentábasele la sanguinosa muerte de su marido. «Todo esto es muy feo, hijo mío —le decía—; no estudies médico. Lo mejor es no saber cómo se tienen las cosas de dentro.»

[...]

Su madre jamás se acostaba hasta que él lo hubiese hecho, y le dejaba con un beso en la cama. No pudo, pues, nunca trasnochar. Y era su madre lo primero que veía al despertarse. Y en la mesa, de lo que él no comía, tampoco ella. Salían a menudo juntos de paseo y así iban, en silencio, bajo el cielo, pensando ella en su difunto y él pensando en lo que primero pasaba a sus ojos. Y ella le decía siempre las mismas cosas, cosas cotidianas, muy antiguas y siempre nuevas. (UNAMUNO, 2010, p. 132).

Conforme se nota nesse fragmento, Augusto desfrutava constantemente da companhia da mãe. A morte dela fez que ele sentisse a necessidade de sair de casa à procura de companhia ou de uma esposa, seguindo a orientação da mãe, que sempre repetia “Cuando te cases...”. A saída de casa para a rua, para o espaço público, pode significar um movimento de transgressão do personagem. Esse movimento é um gatilho para os acontecimentos que se seguirão ao longo da narrativa. A vida de Augusto, até então envolta em uma *niebla*, desperta aos poucos para uma existência autêntica.

Augusto, ao sair de casa, do espaço privado para o espaço público, depara-se com Eugenia: “En esto pasó por la calle no un perro, sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto. Y así una calle y otra y otra.” (p. 110). Esse evento desencadeia os acontecimentos da história. Denota-se a importância do espaço público, a rua, que remete à praça pública carnavalesca, onde tudo é possível, na constituição do romance.

Mais adiante, quando Augusto pensa que está apaixonado por Eugenia, cruza com ela novamente na rua, mas não a percebe, não a vê, porque estava muito distraído pensando nela. Mas Eugenia o vê e pensa: “«¿Quién será este joven?, ¡no tiene mal porte y parece bien acomodado!» Y es que, sin darse clara cuenta de ello, adivinó a uno que por la mañana la había seguido” (UNAMUNO, 2010, p. 117). Os dois seguem por caminhos diferentes e, na sequência, o narrador faz a seguinte reflexão:

Y siguieron los dos, Augusto y Eugenia, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la **calle**. Porque la **calle** forma un tejido en que se entrecruzan miradas de deseo, de envidia, de desdén, de compasión, de amor, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan.” (UNAMUNO, 2010, p. 117, grifo nosso).

A voz do narrador onisciente denota a grande importância do espaço público, representado pela rua, no enredo do romance. É nele que os personagens se encontram, se conhecem e se reconhecem, onde sentimentos são despertados, onde as histórias acontecem no romance. Neste sentido, este espaço público se aproxima do que Bakhtin (2010, 146-147) diz sobre a praça pública carnavalesca:

[...] Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. Outros lugares de ação (evidentemente motivados em termos de enredo e realidade), se é que podem ser lugares de encontro e contato de pessoas heterogêneas – ruas, tabernas, estradas, banhos públicos, convés de navios, etc. -, recebem nova interpretação público-carnavalesca [...].

Nessa interpretação público-carnavalesca, a hierarquia da vida comum, as leis, as proibições, as restrições são revogadas, assim como no carnaval. E é na praça pública, neste espaço público, que os homens entram em livre contato familiar (BAKHTIN, 2010, p. 140). Pode-se perceber, de certa maneira, este movimento em *Niebla*: Augusto, um jovem burguês rico, conhece Eugenia, uma órfã endividada que trabalha como pianista para pagar a hipoteca da casa, ou seja, de classes sociais diferentes, passam a se relacionar. Ou seja, a hierarquia social da vida comum parece ser carnavalizada, pois entram, em determinado grau, em contato familiar. No desdobramento da narrativa, Augusto torna-se noivo de Eugenia, estreitando a relação inicial. Essa união configura o que Bakhtin (2010) denomina *mésalliances*⁴⁰ familiares, uma das categorias relacionadas à cosmovisão carnavalesca:

[...] A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideais, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 141).

Outro elemento da literatura carnavalizada é o banquete. Bakhtin (2010) ao analisar o conto “Bobók” de Dostoiévski diz que se trata de um “protótipo bastante condensado de estilo da menipeia carnavalizada” e destaca a ambivalência da combinação morte-riso, que no caso do conto, é feito por meio do banquete.

Durante a missa saí da capela para tomar ar fresco; o dia estava acinzentado, mas seco. E frio; também pudera, estávamos em outubro. Comecei a caminhar entre as sepulturas. Classes diferentes. As de terceira classe custam trinta rublos: são bastante boas e não tão caras. As duas primeiras ficam na igreja, no adro; bem, isso custa os olhos da cara. Na terceira classe enterraram desta vez umas seis pessoas, entre eles o general e a grã-fina. Dei

⁴⁰ “Alliance par mariage entre deux personnes dont l'une est jugée de condition inférieure.” (CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUALLES ET LEXICALLES, 2016). Em tradução livre: Casamento entre duas pessoas em que uma delas é de condição inferior. Considerando a acepção original do termo, há uma relação entre a união de Augusto, um jovem burguês rico, e Eugenia, órfã endividada. Socialmente, Augusto pertence a uma esfera superior, no entanto, na esfera intelectual-emocional, Eugenia é uma mulher bem mais experiente e madura que Augusto.

uma olhada nas sepulturas — um horror: havia água, e que água! Toda verde e... só vendo o que mais! A todo instante o coveiro a retirava com uma vasilha. Enquanto transcorria a missa, saí para dar uma voltinha além dos portões. Fui logo encontrando um hospício, e um pouco adiante um restaurante. E um restaurantezinho mais ou menos: tinha de tudo e até salgadinhos. Havia muita gente, inclusive acompanhantes do enterro. Notei muita alegria e animação sincera. Comi uns salgadinhos e tomei um trago. (DOSTOIÉVSKI, 2012, s.p.).

Em *Niebla* o desfecho do romance é caracterizado pela ambivalência destes dois elementos carnalizados, em uma cena grotesca: a morte e o banquete:

Al pronto no sentía ganas ningunas de cenar, y no más que por hábito y por acceder a los ruegos de sus fieles sirvientes pidió le sirviesen un par de huevos pasados por agua, y nada más, una cosa ligerita. Mas a medida que iba comiéndoselos abríasele un extraño apetito, una rabia de comer más y más. Y pidió otros dos huevos, y después un bisteque.

—Así, así —le decía Liduvina—; coma usted; eso debe de ser debilidad y no más. El que no come se muere.

—Y el que come también, Liduvina — observó tristemente Augusto.
[...]

—Que me traigas ahora... ¡qué sé yo!... jamón en dulce, fiambres, *foiegras*, lo que haya... ¡Siento un apetito voraz!

—Así me gusta verle, señorito, así. ¡Coma, coma, que el que tiene apetito es que está sano y el que está sano vive!

[...]

Empezó a devorar el jamón en dulce. «Pero si como —se decía—, ¿cómo es que no vivo? ¡Como, luego existo! No cabe duda alguna. Edo, ergo sum! ¿A qué se deberá este voraz apetito?» Y entonces recordó haber leído varias veces que los condenados a muerte en las horas que pasan en capilla se dedican a comer.

[...]

—Liduvina, tráeme queso y pastas... y fruta...

[...]

Al poco rato se incorporó en la cama lívido, anhelante, con los ojos todos negros y despavoridos, mirando más allá de las tinieblas, y gritando: «¡Eugenia, Eugenia!» Domingo acudió a él. Dejó caer la cabeza sobre el pecho y se quedó muerto. (UNAMUNO, 2010, p. 286-289).

Outros elementos da carnavalização literária estão presentes em *Niebla* e merecem uma investigação mais aprofundada. O ritual coroação-destronamento, que no romance *pode ser notado* quando o autor histórico Miguel de Unamuno — a autoridade — se descola do plano da realidade empírica (coroação) para o plano da ficção como personagem. O autor é destronado, pois perde seus “poderes” enquanto criador, controlador, rei, de seu mundo ficcional.

No capítulo XXXI quando Augusto Pérez questiona Unamuno sobre quem de fato existe, vemos a autonomia da personagem, que também é uma característica ligada à carnavalização literária. Ou seja, parece que desde o início do

livro, e não do romance propriamente dito, estamos diante de um romance carnavalizado.

Outro elemento da carnavalização bastante presente em *Niebla* é a paródia. Um exemplo é quando está Augusto conversando com seu cachorro, Orfeo, diz: “[...] Caminamos, Orfeo mío, por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero nos lo hacemos con los pies según caminamos a la ventura. [...]”, recordando os versos de Antonio Machado de 1913:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Estes e outros elementos relacionados à carnavalização literária podem ser notados no romance e merecem uma investigação mais profunda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, procurou-se analisar a obra de Miguel de Unamuno, *Niebla*, considerando-se, por um lado, aspectos da vida do autor, relacionados com seu fazer literário – seja ele de cunho filosófico, jornalístico ou ficcional – e, por outro, a concepção de *Niebla* como um romance de ruptura com a estética realista, ainda vigente na Espanha do início do século XX.

Em *Niebla*, como outras obras de Unamuno, o pensamento filosófico do autor – suas inquietações sobre a condição humana – permeia o romance, ou, como queria Unamuno, a *Nivola*. Se não consideramos neste trabalho esse importante aspecto de *Niebla*, assim como tantos outros – como os aspectos relacionados ao universo literário a que alude Unamuno ao longo da obra – como as alusões, as citações, a paródia –, foi com o propósito de focalizar ou salientar em nossa análise algumas características ou procedimentos literários ainda pouco estudados em sua obra, como o humor e carnavalização.

Nesse sentido, procuramos concentrar nossa análise e comentários sobre *Niebla* em algumas partes do romance, como o Prólogo, o Pós-Prólogo, o epílogo e algumas passagens do romance – deixando de lado, por exemplo, as histórias intercaladas e outros elementos que, sem dúvida, mereceriam ser considerados se dispuséssemos de mais fôlego para esta pesquisa –, com o propósito de oferecer uma leitura relacionada ao humor e ao humorismo, à ironia, ao riso, ao sarcasmo, enfim, à “bufonada trágica” ou à “tragedia bufã”, em palavras de Unamuno.

A pesquisa sobre o humor em *Niebla* levou-nos ao tema da carnavalização literária – com base nas considerações de Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski –, que, em nosso estudo, relacionamos com a subversão da forma tradicional do romance, que procuramos desenvolver no terceiro capítulo.

Consideramos que este trabalho não é conclusivo, uma vez que muitos aspectos relacionados aos temas do humor e da carnavalização em *Niebla* ainda podem ser considerados e aprofundados, no entanto, acreditamos que deixamos aqui nossa contribuição para o estudo e futuras análises da obra.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

AYALA, Francisco. El arte de novelar en Unamuno. **La Torre**, Puerto Rico, v. 10, n. 38, p. 329-359, jul-dez. 1961.

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Lo cómico y la caricatura**. Tradução do francês para o espanhol de Carmen Santos. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988. (Coleção dirigida por Valeriano Bozal).

BEZERRA, Paulo. **Carnavalização e história em Incidente em Antares**. 1982. 123 p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

_____. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BONET, R. et al. **¿Para qué sirve la literatura?** Las respuestas del siglo XX. Barcelona: Octaedro, 1996.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BROWN, Gerald G. **Historia de la literatura española: el siglo XX** (Del 98 a la guerra civil). 16. ed. Edición revisada por José-Carlos Mainer. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

CAMARA, Ignacio Sánchez. **Las letras del 98**. Disponível em: <http://www.fundacionfaes.org/file_upload/publication/pdf/20130426134936las-letras-del-98.pdf>. Acesso em: 2 set. 2015.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUALLES ET LEXICALLES. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9salliance>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

CHABRÁN, Rafael. Unamuno y la psicología moderna. **Arbor**, p. 329-350, 1998. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1769/1915>>. Acesso em: 18 set. 2014.

CRIADO-MIGUEL. CRIADO MIGUEL, Isabel. **Las novelas de Miguel de Unamuno**. Estudio formal y crítico. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1986.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Bobók**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012. Disponível em: <<http://portalconservador.com/livros/Fiodor-Dostoievski-Bobok.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

DOTRAS, Ana M. **La novela española de metaficción**. Madrid: Júcar, 1994. 216 p.

BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA. **En torno a Paz en la Guerra**. Una reseña de Rafael Altamira y cuatro cartas entre Altamira y Unamuno. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, n. 48, p. 65-80, diciembre 2002. Disponível em: <http://www.fundacionginer.org/boletin/bol_48.htm>. Acesso em: 27 jul. 2015.

FERRATER MORA, Jose. **Unamuno**: bosquejo de una filosofía. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1957.

FOX, Inman. **La invención de España**. Madrid: Cátedra, 1997.

FRANZ, Thomas R. El sentido de humor y adquisición de autoconciencia en "Niebla". **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, Espanha, n. 23, p. 5-25, 1973. Disponível em: <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0210-749X/article/view/9826/10196>. Acesso em: 2 dez. 2015.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettine. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JUARISTI, Jon. **Miguel de Unamuno**. Madrid: Editorial Taurus, 2012. 520 p. (Colección Españoles Eminentes)

KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O gato Preto. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KORKONOSSENKO, Kirill. Miguel de Unamuno, “un extraño rusófilo”. **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, n. 35, p. 13-25, 2000. Disponível em: <<http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/1770>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

LANZ, Juan Jose. Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de niñez y mocedad* de Miguel de Unamuno. In: TOLEDANO, Ana Chaguaceda (Ed.). **Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=vxim9Q4NNd4C&pg=PT18&lpg=PT18&dq#v>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

- LIMA, Djalma Espedito de. **Jogo de mestre: as formas do lúdico no romance de Machado de Assis**. 2013. 207 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MACHADO, Irene. **O romance e a voz**. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, Fapesp, 1995.
- MARÍAS, Julián. **Miguel de Unamuno**. Buenos Aires: Austral, 1950.
- MENA DE GRAHAM, Ana Ruth. Resenha sobre *El Unamuno Contemplativo* de Carlos Blanco Aguinaga. **Thesaurus**, n. 2, tomo VXII, p. 452-457, 1962. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/TH_17_002_224_0.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2016.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONCY, Agnes. **La creación del personaje en las novelas de Unamuno**. Santander: Gonzalo Bedia, 1963. (Colección Isla de los Ratones)
- MORA, Miguel. Dos cartas de Unamuno a Altamira explican su crisis espiritual de 1897. **El país**, Madri, mar. 2003. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2003/03/12/cultura/1047423604_850215.html>. Acesso em: fev. 2016.
- NICHOLAS, Robert L. **Unamuno, narrador**. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- OVERAAS, Anne Marie. **Nivola contra novela**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- PONCELA, S. Serrano. **El pensamiento de Unamuno**. Pánuco: Breviarios, 1953.
- RABATÉ, Colette; RABATÉ, Jean Claude. **Miguel de Unamuno**. Biografía. 2. ed. Madrid: Santillana Ediciones, 2009.
- RIBBANS, Geoffrey. **Niebla y soledad**. Aspectos de Unamuno y Machado. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- ROBERTS, Stephan G. H. **Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno**. Traducido del inglés por María José Martínez Jurico. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- ROCHA, Rejane Cristina. **Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea**. 2006. 226 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.
- SERRANO, Carlos. El “nacimiento de los intelectuales”: algunos replanteamientos. **Ayer**, Madrid, n. 40, p. 11-23, 2000. Disponível em: <http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer40_NacimientoIntelectualesEspaña_Serran>

[o.pdf](#)>. Acesso em: 2 set. 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005. v. 1.

UNAMUNO, Miguel de. **Amor y Pedagogía**. Barcelona: Imprenta Heirich Ediciones, 1902. Disponível em: <<https://archive.org/details/amorypedagoga00unamuoft>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

_____. Cómo se hace una novela. In: _____. **Obras Completas**. Edición y prólogo de Ricardo Senabre. Madrid: Biblioteca de Castro, 2005. p. 545-623.

_____. **Epistolario Americano (1980-1936)**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

_____. ¡Adentro! Ensayos. In: _____. **Obras Completas**, VIII. Madrid: Biblioteca Castro, 2007. p. 311-320.

_____. A lo que salga. Ensayos. In: _____. **Obras Completas**, VIII. Madrid: Biblioteca Castro, 2007. p. 691-705.

_____. **Del sentimiento trágico de la vida**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

_____. Diario íntimo. In: _____. **Obras Completas**, VII. Madrid: Biblioteca Castro, 2005. p. 263-394.

_____. Discursos y artículos. In: _____. **Obras Completas**, IX. Madrid: Escelier, 1971.

_____. El escritor y el hombre. In: **Soliloquios y conversaciones**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942. p. 60-66.

_____. En mi viejo cuarto. In: _____. **De mi vida**. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

_____. Historia de Niebla. In: _____. **Niebla**. 24. ed. Madrid: Cátedra, 2010. p. 86-93. Edición de Mario J. Valdés.

_____. Malhumorismo. In: _____. **Soliloquios y conversaciones**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942. p. 67-73.

_____. **Niebla**. 24. ed. Madrid: Cátedra, 2010.

_____. **Paz en la guerra**. Madrid: Alianza Editorial, 1988, 2003.

_____. Sobre el ajedrez. In: _____. **Contra esto y aquello**. Madrid: Renacimiento, 1912. p. 193-206. Disponível em: <<https://archive.org/stream/contraestoyaquel00unam#page/2/mode/2up>>. Acesso em: 29 dez. 2015.

_____. **Sobre el género novelesco**. Madrid, 1920. Disponível em:
<http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/81165/1/CMU_6-295.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2015.

_____. Recuerdos de niñez y de mocedad. In: _____. **Obras Completas**, VII. Edición y prólogo de Ricardo Senabre. Madrid: Biblioteca de Castro, 2005. p. 395-491.

_____. Un extraño rusófilo. In: **Discursos y artículos**. Obras Completas IX. Madrid: Escelier, 1966.

VALBUENA PRAT, Ángel. **Historia de la literatura española**. 6. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1960. Tomo III.

VILANOVA, Antonio. La novela y el bufo trágico. In: RICO, Francisco (Coord.) **Historia y crítica de la literatura española**. Barcelona: Crítica, 1994. v. 6/1 Modernismo y 98 primer suplemento por José-Carlos Mainer. p. 243-248.

_____. La teoría novelesca del bufo trágico. In: GÓMES MOLLEDA, María Dolores. CONGRESO INTERNACIONAL DEL CINCUENTENARIO DE UNAMUNO, 1986, Salamanca. **Actas...** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 189-216.

VILLAS, Santiago. **El humor y la novela española contemporánea**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

ZAVALA, Iris M. **Unamuno y el pensamiento dialógico**. M. de Unamuno y M. Bajtin. Barcelona: Anthopos, 1991. 207 p. (Colección dirigida por Luis Alberto de Cuenca – Ámbitos Literarios / Ensayo; 37)

ZUBIZARRETA, Armando F. **La inserción de Unamuro en el cristianismo: 1897**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponível em:
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-insercion-de-unamuro-en-el-cristianismo-1897/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.