

Ivone Pereira Minaes

O Experimentalismo Estético em Miguel de
Unamuno e Mário de Andrade



1910000592



IVONE PEREIRA MINAES

O EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO EM MIGUEL DE UNAMUNO E MÁRIO DE ANDRADE

PRIMEIRA PARTE

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura), sob a orientação do Professor Doutor Antônio Manoel dos Santos Silva



19/12/2005 592/93

São José do Rio Preto

1992



AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Antônio Manoel dos Santos Silva, exemplar orientador, por ter tornado possível a realização deste trabalho;

Ao Professor Doutor Julio Gregorio García Morejón, pelo apoio e estímulo constantes;

Ao Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado, inesquecível mestre, pelas valiosas sugestões;

Ao Professor Doutor Carlos Daghlían, por suas inestimáveis contribuições;

À grande amiga Jô, por ter datilografado com amor e paciência a primeira redação desta tese;

À Helena Luíza Buosi de Biagi, eficiente secretária do LEM, por seu cuidadoso trabalho de digitação do texto final;

Aos funcionários da Biblioteca do IBILCE e da Biblioteca Nacional de Madri, pelo cordial atendimento;

INTRODUÇÃO 1

PRIMEIRA PARTE

NIEBLA: UM ROMANCE EXPERIMENTAL 5

CAPÍTULO I. A Composição Polifônica 9

I.1. Uma nova concepção da forma 9

I.2. "Novela" ou "nivola" 17

CAPÍTULO II. A Estrutura Polifônica 74

II.1. A polifonia temática:

Duas vertentes e duas histórias 76

Três mundos e três planos de existência 82

Descida aos infernos 141

II.2. A estruturação polifônica da personagem 230

II.3. A polifonia espaço-temporal 242

II.4. O estilo polifônico e a tensão dramática 251

II.5. A polifonia de vozes e o autor intrometido 261

SEGUNDA PARTE

AMAR, VERBO INTRANSITIVO: UM ROMANCE EXPERIMENTAL 275

CAPÍTULO I. A Composição Polifônica 280

I.1. A musicalização da forma 280

I.2. Romance ou idílio 287

CAPÍTULO II. A Estrutura Polifônica 300

II.1. A polifonia temática:

Três perspectivas e três projetos 303

II.2. A estruturação polifônica da personagem 389

II.3. A polifonia espaço-temporal 394

II.4. O estilo polifônico e a tensão dramática 408

II.5. A polifonia de vozes e o autor intrometido 431

SÍNTESE COMPARATIVA 439

BIBLIOGRAFIA 465

INTRODUÇÃO

RESUMO

O EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO EM MIGUEL DE UNAMUNO E MÁRIO DE ANDRADE

Tese de doutorado apresentada por Ivone Pereira Minaes à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, SP, 1992.

De índole comparativista, a tese propõe um paralelo entre o experimentalismo estético de *Niebla* (1914) e o de *Amar, verbo intransitivo* (1927), em termos de análogos ensaios de superação artística, referidos a contextos histórico-culturais distintos. Na Espanha, o terceiro romance de Miguel de Unamuno visaria à poética realista da segunda metade do século XIX, cujo expoente máximo é Benito Pérez Galdós; no Brasil, o romance urbano de Mário de Andrade visaria à poética pseudo-científica do romance experimental naturalista. Parte-se da hipótese de trabalho de que, em ambos os casos, o caráter experimental da obra consiste na tendência, inconsciente ou consciente, ao efeito total final de simultaneísmo, mediante a utilização de técnicas de composição polifônica, em todos os níveis da estrutura narrativa que, não raro, propende à prosa poética.

ABSTRACT

AESTHETIC EXPERIMENTALISM IN MIGUEL DE UNAMUNO AND MÁRIO DE ANDRADE

Doctor's dissertation presented by Ivone Pereira Minaes to the Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1992.

Comparative in nature, this dissertation proposes a parallel between the aesthetic experimentalism of *Niebla* (1914; Haze) and that of *Amar, verbo intransitivo* (1927; To love, intransitive verb), in terms of analogous essays of artistic excelling, in the light of distinct historical and cultural contexts. In Spain, Unamuno's third novel would aim at the realistic poetics of the second half of XIXth century, whose main exponent was Benito Pérez Galdós; in Brazil, Andrade's urban novel would aim at the pseudo-scientific poetics of the naturalistic experimental novel. The starting working hypothesis in both cases is that the experimental character of the work consists of the conscious or unconscious tendency towards the final total effect of simultaneity, by means of the utilization of polyphonic composition techniques in all levels of narrative structure, which frequently tends towards poetic prose.

INTRODUÇÃO

A profunda inquietude espiritual que se reflete na obra de Miguel de Unamuno (1864-1936) e na obra de Mário de Andrade (1893-1945) consagra definitivamente ambos autores, considerados como pontas-de-lança de suas respectivas gerações literárias: a geração do 98 espanhol e o modernismo brasileiro.

O presente estudo pretende traçar um paralelo entre o experimentalismo estético de Unamuno e o de Mário, no âmbito específico da criação do romance, representada, respectivamente, por *Niebla* (1914) e *Amar, verbo intransitivo* (1927).

Produtos da vontade inovadora de seus autores, essas obras revolucionárias parecem constituir ensaios de superação artística, correspondentes a propósitos análogos de renovação do romance, em contextos histórico-culturais distintos. Assim, com sua famosa "nivola", Unamuno tenta superar, na Espanha, a praxis realista, à qual ele próprio fizera consciente concessão em seu primeiro romance. Analogamente, mas sem negar a praxis realista, com seu primeiro e único romance urbano, Mário visa, no Brasil, à superação do experimentalismo pseudo-científico de escritores naturalistas.

Independentemente de vinculações de *Niebla* e *Amar, verbo intransitivo* com poéticas individuais distintas, e deixando de lado classificações apriorísticas, em nossas análises, partimos da hipótese de que a inovação estético-literária que corresponde a cada uma dessas obras consiste, antes



de tudo, no seu comum caráter polifônico, gerado, estruturalmente, pelo princípio de autonomia do ente de ficção.

Do ponto de vista estritamente artístico, o escritor espanhol e o brasileiro teriam utilizado técnicas de composição polifônica, embora movidos por fins distintos: Unamuno, para converter o romance em instrumento de auto-conhecimento do homem atormentado pelo sentimento trágico da vida; Mário, com o propósito de tornar consciente o nosso modo de ser mestiço, ao tematizar polifonicamente a relação entre a existência humana e a necessidade de amar.

A utilização dessas modernas técnicas configura em Niebla e em Amar, verbo intransitivo uma estrutura singular, marcada pelo efeito total final de simultaneidade na representação de todos os níveis de construção: o temático, a personagem, o espaço-temporal, o estilo e as vozes narradoras.

O objetivo principal de nosso trabalho consiste, portanto, em tentar mostrar que, embora partindo de atitudes opostas com relação à música, -- declarada resistência no caso de Unamuno e verdadeira paixão no caso de Mário --, esses autores, ao realizarem seus respectivos experimentos estéticos, teriam chegado a resultados paralelos, na medida em que, por propensão natural ou não, a ordem subconsciente pugna, em suas obras, com a ordem consciente.

Tentaremos mostrar ainda que Niebla e Amar, verbo intransitivo põem em tensão criativa múltiplos códigos culturais, com ênfase especial nos artísticos, sobretudo, a música, a pintura e o teatro. Além disso, ressaltamos que, ao se

converterem em espaço de reflexão sobre si mesmas, recolhendo, assim, momentos da evolução do romance desde as suas origens míticas, as obras unamuniana e mario-andradina se nos oferecem, ao mesmo tempo, como romance e metarromance.

Ao desenvolver nosso trabalho, operamos, basicamente, com o conceito de polifonia artística definido por Mário de Andrade em "A escrava que não é Isaura", transpondo-o para o âmbito da estrutura narrativa. Nesse sentido translato, o nível temático seria o fundamental para a composição polifônica, enquanto esta se baseia no entrecruzamento artístico de duas ou mais histórias (melodias), cujos efeitos passageiros de contraposição concorrem para um efeito total final.

Quanto às edições dos textos unamuniano e mario-andradino que constituem o objeto da pesquisa proposta, utilizaremos, no caso espanhol, "Niebla", **Obras completas**, II: 673-869 (Afrodisio Aguado, 1951); no caso brasileiro, **Amar, verbo intransitivo** (Martins, 1976) e, eventualmente, a edição de 1927 publicada pela Casa Editora Antonio Tisi de São Paulo.

Planejamos este estudo em duas partes: a primeira focaliza o romance experimental de Unamuno e a segunda, o romance experimental de Mário de Andrade. Ambas partes se subdividem, por sua vez, em dois capítulos.

O primeiro capítulo de cada parte objetiva fundamentar teoricamente a nossa intuição inicial. Com o auxílio do método analítico-exegético, que exige o levantamento e a interpretação crítica de dados, valemo-nos, sobretudo, de tex-



tos de poéticas explícitas, ao discutir e ordenar princípios estruturadores, subjacentes à concepção e elaboração artística de Niebla e Amar, verbo intransitivo, respectivamente.

Tentamos indicar, então, que o autor espanhol, também poeta perseguidor de "versos duros", ao expor sua poética faminta de imortalidade, superpõe, contraditoriamente, múltiplos princípios estruturadores, cuja tensão imanente apontaria, por isso mesmo, para uma inconsciente adesão à polifonia artística, peculiar aos criadores modernistas.

Quanto ao escritor brasileiro, também poeta emergente de Faulicéia Desvairada, ao completar suas pesquisas estéticas sobre a tradição, dentro de um mesmo projeto de renovação estético-cultural para o Brasil, nos remeteria a um empenho consciente de musicalização do romance.

O segundo capítulo analisa a estrutura de cada romance revolucionário, enfatizando o arranjo polifônico de elementos em todos os níveis de construção da obra. Mas na parte referente a Niebla, ressaltamos o caráter precursor de El amigo Manso, de Galdós, na utilização de técnicas modernas de composição, evidente desde o nível fundamental de organização: a polifonia temática.

As duas partes em que se divide nosso trabalho, seguem-se uma síntese comparativa, na qual tentamos mostrar, mediante oposições significativas, em que medida o autor espanhol e o brasileiro realizam seus análogos propósitos de superação artística.



PRIMEIRA PARTE

de romance em el tempo

NIEBLA: UM ROMANCE EXPERIMENTAL

segue la filosofia española



- De razones vive el hombre.

- Y de sueños sobrevive.

Sobre la filosofía española

Escrito em 1907, o terceiro romance de Miguel de Unamuno só é publicado em 1914, pela Casa Editorial Renacimiento, de Madri. A demora de sete anos para entregá-lo ao público se explica pela incompreensão que suscitara, entre os amigos do escritor (*), a publicação de *Amor y Pedagogía* (1902). Com efeito, em seu segundo romance, Unamuno experimenta um novo modo literário, o qual atinge realização plena em *Niebla*, obra que projeta o autor espanhol no cenário da modernidade européia.

Enquanto romance experimental, *Niebla* põe em tensão permanente códigos culturais diversos. No âmbito artístico, instaura uma rede de relações dialéticas, tanto no plano horizontal, como no vertical: no primeiro, remete sincronicamente ao romance realista espanhol, em particular a *El amigo Manso* (1882), de Benito Pérez Galdós, e do ponto de vista diacrônico, *Niebla* recolhe momentos da tradição literária (*La Celestina*, *El Quijote*, etc.) e remete a mitos bíblicos, afirmando-se, assim, como metaliteratura; no vertical entra em relação dialética não apenas com outros gêneros literários, -- a poesia e o teatro --, mas ainda com outras formas artísticas, a música, por exemplo. No âmbito de outros códigos culturais (filosóficos, científicos e críticos), há bastante de Platão, Descartes, Kierkegaard, entre outros; algo

(*) Carta de Jiménez Iludain a Unamuno, em maio de 1902, transcrita por Mario J. Valdés em "Historia del texto" (60:54-55).

Ao final de cada citação ou alusão indicamos, à esquerda dos dois pontos, a respectiva fonte, com o número que lhe corresponde na ordenação bibliográfica; e, à direita, a página ou páginas da obra citada.

de psicologia do inconsciente (Freud e Jung); algo de Pirandello e muito de humor corrosivo contra a ingenuidade intelectual do público espanhol.

Quanto à evolução da novelística unamuniana, parece que Niebla responde, juntamente com Amor y Pedagogía, a uma poética experimental que, de um lado, se opõe radicalmente a Paz en la Guerra (1897), e de outro, se oferece como ponto de partida de caminhos a serem trilhados pelo próprio autor.

Para tentar desentranhar a extrema complexidade de Niebla, articulamos a primeira parte de nosso trabalho em dois capítulos. Partindo de breve análise da nova concepção do romance, latente na elaboração artística de Amor y Pedagogía e, sobretudo, de Niebla, o primeiro capítulo propõe a discussão dos princípios que, segundo o autor estariam na base da construção da forma "nivolesca"; mas dá ênfase especial à utilização de técnicas de composição polifônica como fator determinante do caráter experimental de Niebla. De acordo com essa determinação estritamente artística, o segundo capítulo analisa o simultaneísmo na representação dos elementos constitutivos da estrutura do livro, apontando inicialmente para a importância de El amigo Manso de Galdós, como texto precursor da representação simultaneísta, no âmbito da literatura espanhola.



CAPÍTULO I

A COMPOSIÇÃO POLIFÔNICA

I.1. Uma nova concepção da forma

Jogando com conceitos provenientes da zoologia -- "ovíparo" e "vivíparo" -- Unamuno, em seu ensaio "A lo que salga" (1904), estabelece uma oposição radical entre duas possíveis maneiras de novelar. Tal oposição, além de articular-se, para negá-lo e superá-lo, com o positivismo científico do século passado, pretende refletir dois momentos distintos na história recente do romance, como forma narrativa. Vejamos o primeiro deles:

Hay quien, quando 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. Así hice yo cuando empecé a trabajar en mi novela Paz en la guerra, y le traigo aquí por vía de ejemplo. Escribí primero un cuento, y, apenas lo hube concluido, caí en la cuenta de que podía servir de núcleo, o más bien de embrión, de una novela, y me puse a empollarlo. (I, III:528-529)

Para Unamuno, o modo "ovíparo" de escrever romances seria "o tradicional", cuja convenção literária supõe um plano previamente traçado. Nesse caso, a obra seria o produto acabado do desenvolvimento do plano inicial, incrementado com os dados da observação e paciente documentação do mundo circundante. Em princípio, o romance "ovíparo" se vincularia ao Realismo literário, por expressar a atitude tipicamente realista que admite a existência de coisas independentemente da consciência do sujeito cognoscente.

Ainda de acordo com a poética explícita de Unamuno, Paz en la guerra constituiria um exemplo ilustrativo de obra escrita segundo o modo "ovíparo", pois seu germe ou plano inicial seria "Solitaña", conto publicado em 1888, no Diario de Bilbao, tendo por tema "o existir cotidiano", uma das formas que assume o conceito de "intra-história", tão grato a Unamuno, em particular, e aos homens da "Generación del 98", em geral.

Mais explícito quanto à filiação "ovípara" ou realista de Paz en la guerra, discorre Unamuno em 1935:

Antes de haberme puesto a soñar a Augusto Pérez y su novela había resñado la guerra carlista de que

fui, en parte, testigo en mi niñez y escribí mi Paz en la guerra, una novela histórica, o mejor historia anovelada, conforme a los preceptos académicos del género. A lo que se le llama realismo. (4:88)

Deixando para mais adiante a discussão sobre implicações conceptuais subjacentes ao par antitético "soñar/resoñar", infere-se que com ele Unamuno insiste no óbvio, ou seja, na existência de dois modos possíveis de criação artística, sendo ambos tradicionais: o mimético ou "ovíparo" (= "resoñar") e o não-mimético ou "vivíparo" (= "soñar"). Sabe-se, perfeitamente, que ambos os modos de criação poética já tinham sido formulados por Aristóteles, como bem o mostra Luigi Pareyson (128:1-32) em sua interpretação do verossímil poético. De qualquer forma, Unamuno, para justificar o caráter experimental de Niebla, explicita enfaticamente a forma tradicional de Paz en la guerra que, enquanto romance ovíparo refletiria características próprias do Realismo literário:

- trata-se de um objeto autônomo que não se confunde com seu autor;

- sua criação se baseia no princípio da verossimilhança, a partir de modelos oferecidos pelo real;

- constitui, portanto, um produto de representação mimética.

Embora o experimentalismo estético de Niebla independa, a nosso ver, de sua filiação ou não a determinada escola literária, a verdade é que Paz en la guerra está ligado à tradição décimo-nônica, por sua técnica realista em geral,

apresentando um mundo fundamentalmente objetivo, a partir da predominância do ponto de vista onisciente. Nesse romance "ovíparo" ressalta a intra-história humana que subjaz à história do povo basco.

Quanto ao modo "vivíparo" de escrever romances, assim o define Unamuno em seu ensaio "A lo que salga":

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 repiensan, 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. (I,III:529-530)

Por mais que se esforce em conferir total espontaneidade ao modo de criação "vivípara", comparando-o com a gestação e parto de um ser biológico, o autor não pode ocultar a sua natureza intrinsecamente convencional. Essa nova convenção literária (nova?) supõe, como a "tradicional", um argumento, embora este se trate de um produto da livre imaginação poética, num momento determinado de inspiração. Daí que, ao referir-se, em 1935, à criação não-mimética de *Niebla*, Unamuno utiliza coerentemente o verbo "soñar", ou seja, dar forma literária a uma idéia cuja força obsessiva se assemelha a um sonho ou delírio da razão.

Vê-se, portanto, que nenhum artista, salvo o Autor Supremo, cria a partir do Nada, seja ele "ovíparo" ou "vivípa-

ro". Oferecido pelo real possível ou concebido idealmente, o argumento preside ao produto literário. No caso específico de **Niebla**, por exemplo, ao reconstituir a história do texto, a partir do manuscrito de 1907, Mario J. Valdés transcreve o que teria sido um plano de continuação e conclusão do romance. Por outro lado, esse crítico comenta, em notas de rodapé à sua edição da obra unamuniana, não só correções feitas por Unamuno desde a primeira edição de **Niebla** (1914) até a de 1935, mas também a inclusão posterior de fragmentos novos.

Consciente talvez de seu cochilo teórico em "A lo que salga", dom Miguel corrige, mais tarde em "Historia de Niebla", a definição de obra "vivípara", tornando assim mais aceitável a convenção literária ensaiada primeiro em **Amor y pedagogía** e depois sistematicamente aplicada a **Niebla**:

También de una novela, como de una epopeya o de un drama, se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los agonistas, sus supuestas criaturas. (4:88)

O que caracteriza o romance "vivíparo", em princípio, é a sua aparência de ser imprevisível como a própria vida, ao apresentar as personagens principais em seu devir, desenvolvendo-se de acordo com suas exigências individuais. Nesse sentido, **Amor y Pedagogía** (1902) seria um ensaio de obra "vivípara". Como se sabe, o segundo romance de Unamuno relata as tentativas de Avito Carrascal de fazer de seu filho Apolodoro o futuro gênio do mundo. Contudo, em seus experimentos científicos o pedagogo não conta com a interferência

do amor. Assim, a autonomia do ente de ficção para pôr em prática um projeto pedagógico, rigorosamente concebido, se mostra caricaturesca, na medida em que esquematiza a vida, ignorando o imprevisível dos impulsos instintivos. A cômica tentativa de racionalizar o processo vital é atropelada pela força irracional do amor. Consequência trágica disso é o único ato supostamente autônomo do ente de ficção: o suicídio que redime Apolodoro de sua ridícula condição de gênio frustrado.

Se a autonomia da personagem de ficção constitui o princípio básico que norteia o "novo" modo de escrever romances, pode-se afirmar que *Niebla* é a primeira obra realmente "vivípara" de dom Miguel. Tanto é assim que, no processo de resgatar parte do manuscrito de 1907, o escritor, reconhecendo o valor de sua personagem rebelde, retoca o capítulo XXXI, para conferir maior tensão dramática ao diálogo entre Augusto Pérez e o autor. Contudo, a poética experimental subjacente a *Niebla* supõe, segundo Unamuno, outros princípios norteadores. Além da autonomia da personagem para rebelar-se contra o autor e a autonomia deste para corrigir e alterar o texto original, esse romance "vivíparo" desenvolve outros aspectos formais já esboçados em *Amor y pedagogía*, como se verá mais adiante.

Resumindo o até aqui exposto, vê-se que, para Unamuno, o modo de criação "ovípara" corresponde, em particular, à tradição narrativa anterior à sua produção novelística propriamente dita. Ou seja, definiria os romances publicados ao longo da segunda metade do XIX espanhol, sob o signo do Rea-

lismo, cujo expoente máximo foi Benito Pérez Galdós. Em contrapartida, a criação "vivípara" daria como resultado obras, cuja aparência de processo espontâneo e, portanto, autônomo, surpreende e desconcerta os críticos. Enfim, na concepção unamuniana, "ovíparo" seria sinônimo de romance realista ("novela") enquanto que "vivíparo" significaria anti-romance ou "rimance" ("nivola").

Seja como for e receba a denominação que receber, para nós, o experimentalismo estético de Niebla consiste, antes de mais nada, em seu caráter polifônico, independentemente de seu "anti-realismo". Em oposição ao uso de técnicas de composição linear que caracteriza o romance em sua forma tradicional -- desenvolvimento lógico ou melódico de um assunto --, em Niebla o escritor basco, apesar de sua declarada resistência à música, utiliza técnicas de composição polifônica -- baseada no entrecruzamento tenso de várias histórias --, para converter o romance em instrumento de autoconhecimento do homem -- personagem, autor ou leitor -- atormentado pelo sentimento trágico da vida.

A utilização dessas novas técnicas configura uma estrutura peculiar, que substitui o caráter linear ou progressivo da narrativa tradicional pelo simultaneísmo na representação de todos os seus elementos constitutivos, pondo ainda em tensão permanente códigos culturais diversos.

Antes de passar à análise da estrutura de Niebla, convém que nos detenhamos na apreciação crítica dos princípios nivolescos que, segundo Unamuno, presidem à construção de sua obra revolucionária. Tal discussão tem como objetivo



principal ressaltar os elementos comuns àqueles princípios norteadores, os quais, salvo engano, ratificam nossa intuição inicial, ou seja, a de que o experimentalismo estético de Niebla consiste, antes de tudo, em sua natureza polifônica.

I.2. "Novela" ou "Nivola"

Os temas de que trata este tópico têm sido objeto de inúmeros estudos dentro e fora da Espanha. Assim, seu desenvolvimento no âmbito de nosso trabalho não pode prescindir, naturalmente, de alusões constantes a críticos que se ocuparam da obra unamuniana.

Embora os ensaios "Adentro" (1900) e "Escritor vivíparo" (1902) já prenunciem a evolução de Unamuno como romancista, é com o ensaio de 1904 que o mesmo nos oferece reflexões teóricas sobre sua nova praxis literária. Contudo, a explicitação das características da forma nivolesca ocorre mais tarde. Primeiro, com propósito experimental em *Niebla*, enquanto metarromance, ao publicar-se, em 1914, a primeira obra designada pelo autor como "nivola". Depois, com preocupação autocrítica, motivada pela indiferença da crítica espanhola contemporânea, em três textos unamunianos sobre *Niebla*: "Una entrevista con Augusto Pérez" (1915), "Pirandello y yo" (1923) e "Historia de *Niebla*" (1935).

Em princípio, *Niebla* compreende um prólogo, um pós-prólogo, trinta e três sequências narrativas e uma "Oración fúnebre por modo de epílogo". No prólogo e no corpo do texto, o autor se vale de Víctor Goti, prologuista e personagem-nivolista da obra, para desvendar os princípios mediante os quais a mesma pretende oferecer-se ao leitor como um processo inesperado, misterioso e inacabado, ou seja, como imagem da própria vida em seu devir.



Levando em conta que prólogo e pós-prólogo são redigidos, normalmente, depois de escrita a obra, infere-se que, no caso de *Niebla*, aqueles comentam de maneira sintética temas e recursos atualizados nesta. Efetivamente isso acontece, mas acrescido do fato de que, entre prólogo e pós-prólogo, se estabelece uma relação dialética, na medida em que o segundo questiona e até contradiz o primeiro.

Víctor Goti abre o prólogo, discutindo o princípio básico que, segundo o autor -- pós-prologuista, narrador e nivolistas-personagem -- subjaz à concepção e elaboração do texto propriamente dito: o princípio de autonomia do ente de ficção:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo. Sin haber yo llegado al extremo de escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez, que llegó hasta a dudar de su propia existencia, estoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Miguel de él. (I,II:675)

Além de aludir a um dos grandes temas de *Niebla*, "a dúvida existencial", e pelo fato mesmo de fazê-lo nesse contexto, o início do prólogo introduz algumas das ambiguidades fundamentais do "rimance". Uma delas remete à confusão intencional de planos de realidade representados: o do autor e o das personagens. Outra refere-se a possíveis versões distintas sobre o desfecho da obra -- "a morte misteriosa" do

seu agonista -- correspondentes a perspectivas distintas de dois nivolistas (Goti e Unamuno), ambiguidade que conota o caráter de obra aberta e supõe a participação do leitor no processo de criação artística. Ambas ambiguidades dependem em larga medida de uma terceira que aponta para a contradição autonomia do ente de ficção: o *status* da personagem nos romances naturalistas, ou seja, a total negação do livre arbítrio. Dada a preeminência de tal ambiguidade, por ela começamos nossa discussão.

Ao estudar **Amor y pedagogía** e **Niebla**, à luz da poética "nivologista", Geoffrey Ribbans, que vê o primeiro livro como um esboço dos traços essenciais da segunda, aborda entre outras coisas, o tratamento literário que recebe o postulado de autonomia existencial em ambos romances. Comentando uma carta de Unamuno a Pedro J. Ilundáin, na qual o autor anuncia a concepção revolucionária de **Amor y pedagogía**, Ribbans procura mostrar uma certa discrepância entre poética explícita e a praxis. Para tanto, o crítico parte do seguinte fragmento epistolar:

La concepción fundamental es que el mundo es un teatro, y que en él cada cual no piensa más que en la galería; que mientras cree obrar por su cuenta es que recita el papel que en la eternidad le enseñaron. (Tal es la interpretación que un filósofo que allí aparece da a la doctrina platónica de la reminiscencia). Cuando el joven héroe va a pegarse el tiro, sólo piensa en lo que dirán, y estudia largamente las líneas que dejará escritas. (53:88)

Segundo Ribbans, este fragmento epistolar confrontado com **Amor y pedagogía** nos permite verificar uma mudança de

enfoque no que concerne à concepção básica do mundo como um palco onde todos atuam com vistas a impressionar o público. Objeta o crítico que, terminado o romance, não fica evidente para o leitor o fato de as personagens atuarem visando exclusivamente ao público. Acrescenta que Apolodoro, por exemplo, leva a sério seu papel, e, quanto à idéia de escrever uma carta de adeus, desiste de fazê-lo após um momento de reflexão. Por outro lado, confrontado com *Niebla*, o mesmo fragmento expressaria, para Ribbans, o propósito fundamental do "rimance": o de assinalar que o livre arbítrio do homem é ilusório e que este apenas justifica, com seus atos, as decisões divinas com respeito a seu destino.

Descontada a natureza caricaturesca de quase todas as personagens de *Amor y pedagogía* -- não esqueçamos de que se trata de uma sátira de teorias pseudo-científicas -- parece-nos que, ao omitir a filiação barroca da concepção do mundo como um grande teatro, Ribbans não explorou, aqui, a totalidade significativa do fragmento em questão. Ora, a consciência metadramática, a consciência de que se está representando um papel caracteriza *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca e *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Essa consciência, que tanto atraía Unamuno ao ponto de fazê-lo escrever *El hermano Juan* ou *El mundo es teatro* (1934), é a mesma consciência que obriga Apolodoro a levar a sério o seu papel. Todavia, uma tal subordinação ao determinismo actancial, análogo à subordinação ao determinismo divino, não impede que o ente de ficção introduza sua "morcilla", no caso de Apolodoro, ou mesmo se rebele contra o criador, como Lú-

cifer e Satanás ou Adão e Eva, no caso de Augusto Pérez.

Seguindo com a comparação entre **Amor y pedagogía** e **Niebla**, Ribbans estabelece um paralelo entre dom Fulgencio e Víctor Goti, vistos ambos como portavozes das idéias unamunianas, nos respectivos livros. Sabe-se que a idéia da "morcilla", exposta pelo filósofo extravagante de **Amor y pedagogía** consiste naquilo que os atores metem por conta própria na obra do autor dramático. Para Ribbans é precisamente nessa tentativa de independência, por parte do ator ou da personagem, que está a origem do conflito entre autor e personagem em **Niebla**. De acordo. Contudo, o crítico relativiza o princípio de autonomia do ente de ficção, apoiando-se, para isso, em palavras do ambíguo dom Fulgencio: "no pasa de ser intento porque, como añade don Fulgencio, 'morcilla, ay! que también nos la sopla al oído el gran Apuntador'". Ora, em seguida, Ribbans é obrigado a reconhecer o notável grau de independência concedido a dom Fulgencio: dele se fala, no prólogo de **Niebla**, como realmente existente, e, é o autor do "Tratado de cocotología", apêndice de **Amor y pedagogía**. Nesse sentido, dom Fulgencio seria o precursor de Víctor Goti, prologuista de **Niebla** e inventor da "nivola".

Vê-se, portanto, que, ao relativizar o princípio de autonomia do ente de ficção nas duas nivelas unamunianas, baseando-se no determinismo actancial, no caso de **Amor y pedagogía**, ou no determinismo divino, no caso de **Niebla**, Ribbans deixou de explorar a contradição dialética entre determinismo e tentativa de independência, contradição inerente aos agonistas unamunianos.



Em seu estudo "El diálogo como modelo ontológico", Mario J. Valdés propõe *"La contradicción unamuniana nos ofrece la unidad concreta de opuestos que mutuamente se excluyen y es el modelo de la dialéctica. La contradicción dialéctica no niega la veracidad del opuesto, pero sí insiste en relacionarlo con su oposición que implícitamente contiene. Así es cómo la contradicción unamuniana nos obliga a ver más allá de la proposición misma y a considerar sus relaciones con su opuesto, tomando en cuenta la tensión que existe entre ambos. Es esta tensión la realidad de la comunicación"*. (58:12)

Nesse sentido, diferentemente do que ocorre na contradição de termos em lógica, onde se anula a proposição, na contradição dialética o enfoque privilegia o processo que mantém em tensão os opostos. Esse processo, enquanto metáfora da própria existência, nos é comunicado precisamente numa obra que pretende assumir a forma de um processo tão espontâneo como a própria vida. Note-se, pois, que a contradição dialética não afirma que "o determinismo é independência", o qual seria um absurdo. O que se pretende ressaltar é que o determinismo constitui a base da luta pela independência, e vice-versa. Para um escritor como Unamuno, sinceramente empenhado em causar dor intelectual num público ingênuo, o importante mesmo é destacar a tensão criativa que se instaura mediante a relação entre os opostos. Parece-nos que é nesse sentido dialético que devem ser entendidas as múltiplas contradições presentes nas duas "nivolas" unamunianas. Se não, vejamos.

Com relação a Amor y pedagogía que não constitui o objeto principal de nosso estudo, citemos apenas este exemplo:

Y en cuanto a cambiar el desenlace, no me era posible; no soy quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos que han prendido vida en mí, después de haber andado errantes por los limbos de la inexistencia. (I,II:470)

Nesse fragmento de epílogo da sua primeira "nivola" o autor insiste na impossibilidade de ressuscitar as personagens. Ao fazê-lo, motivado talvez por um suposto determinismo actancial, concede paradoxalmente vida autônoma às mesmas. Por isso, dom Avito pode fazer uma rápida reaparição em Niebla e contracenar com Augusto.

Com o propósito de reatar uns fios soltos, detenhamo-nos na análise de algumas contradições dialéticas que se configuram na segunda nivola unamuniana.

Páginas atrás sugerimos que duas ambiguidades introduzidas no início do prólogo de Niebla -- a confusão de planos de realidade representados e a possibilidade de desfechos distintos para a obra -- só podiam ser descritas a partir de sua relação com a terceira ambiguidade, a qual vimos tentando interpretar até aqui. Na realidade, as três, como todas as demais ambiguidades do livro, ocorrem, ou melhor vibram, de maneira tão coesa, que dão a impressão de se darem simultaneamente.

Vejamos a primeira: a contradição entre determinismo actancial e tentativa de independência do ente de ficção que possibilita o entrosamento de nova contradição dialética,

agora entre história e ficção. Quando Víctor Goti afirma estar convencido de que não dispõe de livre arbítrio e, em seguida, sugere algo parecido com respeito a don Miguel de Unamuno, o faz precisamente na qualidade de prologuista, escritor principiante no mundo das letras espanholas, amigo e até meio parente do autor histórico. Por outro lado, a leitura da obra nos permite verificar que tanto um como outro atuam simultaneamente como nivolista e personagem. Víctor, amigo de Augusto Pérez constitui-se, no texto, em objeto de narração e, ao mesmo tempo, é o suposto autor da "nivola" que estamos lendo. Unamuno, autor-narrador de *Niebla*, após algumas intromissões iniciáticas e propiciatórias se ficcionaliza, por fim, em personagem e contracenando com Augusto no livro. Trata-se, naturalmente, de um jogo de espelhos com o propósito de confundir os planos de realidade representados: o do autor e o das personagens, ou seja, o da história e o da ficção. Para além da intenção expressa de frustrar, no leitor ingênuo, a ilusão de realidade e gritar-lhe " Isto é literatura! (*)", Unamuno afirma com seu jogo especular que o sentido da ficção depende do sentido da história, e vice-versa, embora se trate, aqui, de história íntima da personalidade humana. De novo, o que importa não é relativizar o peso da história ou o da ficção, mas ressaltar a tensão criativa que se estabelece mediante a contradição dialética

(*) Apesar do empenho crítico do escritor basco, Geoffrey Ribbens afirma que, no fichário do British Museum "se encuentra, como única publicación del tal Víctor Goti, de quien no consta fecha de nacimiento ni de muerte, este prologuillo a *Niebla*" (53:109)

entre ambas. Afinal, como substância da história ou da ficção, "la vida es sueño".

A segunda ambiguidade implica, como suporte necessário para sua instauração, a ambígua autonomia do ente de ficção e a aparente confusão entre história e ficção. Enquanto autor ficcionalizado em personagem, Unamuno, com seu poder demiúrgico, proíbe que Augusto se suicide e decreta sua morte. Ao final do capítulo XXXII, tem-se a fugaz impressão de que tal decreto se cumpre realmente. Contudo, no último capítulo do "rimance", arrependido de ter exterminado sua criatura, Unamuno dorme pensando em ressuscitá-la. Em seu sonho final, ou melhor, quase no final da "nivola" enquanto sonho artístico, Augusto reaparece no texto. Além de ordenar ao autor que escreva sua história, nega-lhe, por ser simples pretexto para a criação do texto, o poder de ressuscitar ou ressonhar um ente de ficção. Isso num sonho. Sendo, porém, idéia, e como tal eterno, em "Entrevista com Augusto Pérez", o agonista de Niebla reaparece, em sonho, a Unamuno, para defendê-lo da ingênua intolerância do público espanhol, tratando-se amigavelmente por "tú". Por outro lado, enquanto co-autor de Niebla, Víctor Goti, no final do prólogo, afirma ser errônea a versão que Unamuno dá, no relato, à morte de Augusto. Acrescenta, ainda, dispor de provas de que este se suicidou realmente, cumprindo, assim, seu propósito comunicado na última entrevista entre os dois amigos. Embora Unamuno se enfureça e contradiga essa afirmação, chegando até a ameaçar de morte seu prologuista-personagem, já sabemos que o autor ressuscita duas vezes Augusto Pérez. Além disso, em "Histó²



ria de Niebla" nos diz Unamuno: "Ocurrióseme un momento hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo. Y dar a este relato dos conclusiones diferentes - acaso a dos columnas - para que el lector escojiese"(4:87). Tem-se, portanto, novo jogo especular que conta, implicitamente, com a participação do leitor na construção artística. O eixo da contradição dialética supõe, agora, autor e leitor, ou melhor, escritura e leitura de Niebla. O sentido da obra escrita depende da leitura de cada um. Para o leitor crítico ou re-criador, a obra configurará a tensão latente entre dois opostos: fechamento convencional e abertura revolucionária.

Tendo presente a natureza convencional de todas as ambiguidades do livro, especialmente a da autonomia do ente ficção que, nascida do "erostratismo" ou ânsia de imortalidade através da fama literária, gera as demais, interessamos marcar dois pontos fundamentais para a nossa posterior análise. Em primeiro lugar o princípio de autonomia da personagem é a base do caráter polifônico de Niebla. Em segundo lugar, a tensão dialética inerente a todas as ambiguidades que vibram simultaneamente com a ambígua autonomia do ente de ficção ratifica o conceito mesmo de polifonia.

Outro princípio norteador importante que subjaz à concepção e elaboração de Amor y Pedagogía e, sobretudo, de Niebla é exposto, em meio a uma diatribe contra a ingenuidade do público espanhol, pelo prologuista da segunda "nivola". Trata-se do humorismo como fusão e mesmo confusão do grotesco e do trágico, ou seja, o humorismo ou mal humorismo

confusionista, o qual estabelece uma rede de relações com a tradição européia, seja literária, seja crítica.

Mediante um jogo sutil de estilo direto e estilo indireto, Unamuno com a cumplicidade de Goti, discorre sobre o humorismo subjacente a *Niebla*, de uma tal forma que nos remete ao ensaio "El humorismo" (131:895-1077), de Luigi Pirandello. Essa associação nos parece pertinente, na medida em que o próprio escritor basco reconhece, em "Pirandello y yo", coincidências e afinidades estético-culturais entre sua obra e a do escritor italiano (3:82-83). Para tentar mostrar que o discurso unamuno-gotiano consiste ou parece consistir numa síntese do ensaio pirandelliano e, em seguida, extrair consequências compatíveis com nossa intuição inicial, abrimos um parêntese onde vamos proceder a uma comparação entre ambos textos.

"El humorismo" se divide em duas partes. Na primeira, Pirandello define "humorismo" por oposição a "ironia", entendida como maneira retórica, de um lado, e como maneira filosófica, de outro. O interessante no propósito definatório dessa parte é que começa assim: "El vulgo no puede comprender los secretos contrastes, las sutiles finuras del verdadero humorismo". Portanto, se por humoristas se entende os que se propõem fazer-nos rir com as palavras, os verdadeiros humoristas hão de preferir chamar-se "ironistas" (131:900-901). No sentido filosófico, claro. Isso porque para Pirandello, a ironia como figura retórica encerra em si uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se

pretende seja entendido. Em contrapartida, a contradição do humorismo nunca é fictícia, mas essencial e de outra natureza.

Compare-se, agora, o conteúdo do fragmento referido com o do prólogo de *Niebla*:

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... 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 a Cervantes... (I,II:677-678)

Embora Unamuno antecipe outros elementos de contraste que Pirandello abordará mais adiante, a sátira, por exemplo, o paralelo nos parece evidente. A intenção metacrítica é a mesma, conquanto na diatribe unamuno-gotiana compareça um tom satírico que lembra outro italiano: Dante Alighieri. Além disso, aproveita-se a oportunidade, para suscitar, no espírito do leitor, a hipótese de que considerar Galdós como um continuador do humor cervantino constituiria uma impropriedade crítica. O expoente máximo do Realismo espanhol do XIX seria, quando muito, um escritor irônico, talvez no sentido retórico do termo. Afinal, ainda no prólogo, don Miguel "no admite eso de la ironía sin hiel ni del humorismo discreto, pues dice que la discreción está reñida con el humorismo, o, como él se complace en llamarle: malhumorismo" (I, II:679).

Terminado o enfoque definitório, Pirandello aborda, ainda na primeira parte do seu ensaio, três questões preliminares. A primeira pergunta se o humorismo é um fenômeno literário exclusivamente moderno; a segunda, se é exótico para os italianos; a terceira, se é especialmente nórdico. Segundo o ensaísta italiano, essas três questões estão estreitamente ligadas ao problema da diferença entre a arte moderna e a arte antiga, amplamente discutido durante a luta entre o classicismo e o romantismo, por um lado, e, por outro, do romantismo considerado pelos povos anglo-germânicos como uma revanche contra o classicismo dos povos latinos. Nas diversas disputas sobre o humorismo, Pirandello destaca, dentro da crítica romântica, os argumentos de Schiller, considerado por Goethe como fundador de toda a estética moderna.

Seguindo com a análise do prólogo de *Niebla*, deparamos com este eco pirandelliano:

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico, y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir 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. Y como yo le hiciese observar que eso no es sino el más desenfrenado romanticismo, me contestó: 'No lo niego, pero con poner motes a las cosas no se resuelve nada. A pesar de mis más de veinte años de profesar la enseñanza de los clásicos, el clasicismo que se opone al romanticismo no me ha entrado. Dicen que lo helénico es distinguir, definir, separar; pues lo mío es indefinir, confundir'". (I,II:678-679)

O longo fragmento fala por si só, no que concerne à sua relação com a primeira parte do ensaio de Pirandello. Nie-

bla, ostentando um título que simboliza o indefinido, pretende ser, enquanto obra tragicômica com seus secretos contrastes, a expressão moderna do humorismo artístico na Espanha e se insere, portanto, no romantismo desromantizado do século XX. Nesse sentido, seu autor aspira a ser o verdadeiro continuador de Cervantes, cuja obra máxima não só é analisada por Pirandello como exemplo de obra de arte humorística, mas também é citada mais de uma vez, no texto unamuniano, como modelo para aspectos do estilo nivolesco. Reflexos, talvez, do erostratismo.

A segunda parte do ensaio de Pirandello é bastante longa, mas sua importância, no sentido de lançar luzes sobre reflexões teóricas de Unamuno, dentro e fora do prólogo de *Niebla*, justifica uma tentativa de síntese não simplificada. Nessa parte, o ensaísta italiano discorre sobre a essência, caracteres e matéria do humorismo.

Na concepção de toda obra humorística a reflexão não permanece quase uma forma do sentimento, mas atua como um juiz que analisa o sentimento, desapaixionando-se; decompõe sua imagem. Porém, dessa análise emana outro sentimento: o sentimento do contrário.

Diante de uma anormalidade qualquer, configura-se o cômico como um dar-se conta do contrário, o qual provoca o riso. Mas, se, em seguida, intervém a reflexão que, atuando em nós, nos faz penetrar nas razões íntimas da primeira impressão ridícula, daquela primeira verificação do contrário, nos faz passar ao sentimento do contrário. Para Pirandello, nisso reside toda a diferença entre o cômico e o humorístico.

Do ponto de vista estético, o sentimento do contrário se determinará por si mesmo, segundo a personalidade do poeta ou o objeto da representação. Antes de mais nada, é preciso saber o estado de ânimo que uma representação artística deseja suscitar: o saberemos pela impressão que nos produza. Esse estado de ânimo, no caso de uma representação realmente humorística, é de perplexidade. Gostaríamos de rir, rimos. Mas algo que emana da própria representação nos perturba e amarga o riso. Esse sentimento do contrário nasce de uma atividade especial que a reflexão assume na concepção das obras humorísticas.

A declarada intenção de Unamuno de escrever, conforme o modelo cervantino, uma obra tragicômica ou humorística, nos faz supor que, na concepção de *Niebla*, intervenha a reflexão ativa, a qual analisa desapassionadamente o sentimento do poeta, decompondo sua imagem. Trata-se, no caso, do sentimento da vida que, a partir da crise religiosa de 1897, se converte no eixo em torno do qual se organiza toda a produção literária do autor: a ânsia de imortalidade. Unamuno quisera continuar acreditando, como os ingênuos católicos da Idade Média, na imortalidade da alma. Mas, enquanto filho espiritual do XIX, se dá conta de sua condição anacrônica e, para ele, ridícula. Por isso, nos dirá Goti no prólogo de *Niebla*:

Y de aquí la doctrina del tedio de Leopardi después que pereció su engaño extremo,
ch'io eterno mi credea,
de creerse eterno". (I,II:679)

Desse cômico dar-se conta do contrário surge, mediante a atividade analítica da reflexão, o sentimento do contrário. Ou seja, dessa cômica ânsia de vida eterna, nasce o sentimento trágico da vida ou o sentimento de que a vida contém em si, desde o nascimento, o germen amargo da morte.

Quanto ao estado de ânimo que Niebla, no caso de ser uma obra verdadeiramente humorística, deseja suscitar, vai depender da impressão que cause no leitor: a perplexidade diante da "rechifla amarga" sobrevirá, se o autor despertar, no leitor re-criador, o sentimento trágico da vida. Pelo menos essa parece ser a intenção de Unamuno, tal como se lê em "Entrevista con Augusto Pérez":

Allí, en mi novela, cuento cómo el pobre y puro personaje se enteró al cabo de que no era más que un ente de ficción, una invención de mi fantasía, y el sentimiento trágico que con ello se despertó y toda la tragedia que de ello se siguió. Y cuando él lloraba me daba ganas de llorar, y yo, para que no me vieran llorando, me reía de él y hasta me reía de mí mismo y de mi risa. (2:74)

Seja como for, o sentimento do contrário engendra nova forma de contradição dialética que, ao estar na essência do pretendido humorismo, deve estar, simultaneamente, na base da natureza polifônica de Niebla.

Segundo Pirandello, a reflexão, ao assumir sua especial atividade analítica, perturba, interrompe o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens numa forma harmônica. Por isso, as obras humorísticas dão a impressão de estar decompostas, interrompidas, entremeadas de contínuas digressões. Esse aparente defeito de composição; a frequente

interrupção da apresentação, seja por meio de chamadas ao leitor, seja pela intromissão do próprio autor, tudo isso constitui a característica mais evidente dos livros humorísticos.

Tal característica, continua Pirandello, é a necessária consequência da perturbação e das interrupções do movimento organizador das imagens que realiza a reflexão ativa, a qual provoca uma associação por contrários. As imagens, em vez de estarem associadas por semelhança, se apresentam em contraste. Cada imagem, cada grupo de imagens desperta e chama as contrárias. Estas, naturalmente, dividem o espírito, o qual, inquieto, se obstina em encontrar ou estabelecer entre elas as relações mais impensadas.

Todo humorista verdadeiro não é apenas poeta, mas também crítico -- um crítico *sui generis*, um crítico fantástico.

A reflexão de que se trata não é uma oposição do consciente ao espontâneo, mas uma feliz projeção da própria atividade fantástica: nasce do fantasma, como a sombra do corpo. Tem todas as características da "ingenuidade" espontânea. Acha-se no próprio germen da criação e, com efeito, desta emana o sentimento do contrário. Por isso, o humorismo é um fenômeno de desdobramento no ato da concepção.

Nenhum leitor de Unamuno pode negar que, apesar da rigorosa construção de *Niebla*, a obra ostenta a característica mais evidente dos livros humorísticos, enunciada por Pirandello.

As digressões -- desde o episódio da entrevista de Augusto Pérez com Antolín Sánchez Paparrigópulos até as histórias intercaladas no livro -- são frequentes e seguem o modelo cervantino, conforme se lê no capítulo XVII, onde a personagem-nivolista Goti comenta a teoria da "nivola". Por outro lado, a representação da ação se interrompe com frequência, tanto por chamadas ao leitor como, e principalmente, pelas intromissões do próprio autor, as quais preparam sua ficcionalização em personagem.

Ninguém pode duvidar também que, além de poeta, Unamuno é um crítico fantástico. Nesse sentido, o aparente defeito de composição de *Niebla* parece originar-se da intrínseca análise da reflexão ativa, a qual engendra as múltiplas contradições dialéticas ao longo de todo o texto, sobretudo os paradoxos da dúvida existencial. Tal reflexão, enquanto projeção da fantasia, está latente na criação de um ente marcado pelo sentimento trágico da vida.

Segundo Pirandello, todas as ficções da alma, todas as criações do pensamento são matéria do humorismo. A reflexão, convertida numa espécie de "duendecillo", se insinua, aguda e sutil, por todas partes e decompõe tudo: tudo se desdobra em seu contrário.

Um poeta ético ou dramático pode representar um herói seu, no qual se mostram em luta elementos opostos e repugnantes. Mas com esses elementos comporá um caráter, e desejará tomá-lo coerentemente em cada ato seu. Já o humorista faz completamente o contrário: decompõe o caráter em seus elementos; e enquanto que o poeta dramático se preocupa com

tomá-lo coerentemente em todos os seus atos, o humorista se diverte representando-o em suas incongruências.

O humorista não reconhece heróis. Sabe, por conta própria, o que é a lenda e como se forma; o que é a história e como se forma: todas elas, composições mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretendem ser reais. Essas mesmas composições que o humorista se diverte em decompor. E não se trata de uma diversão agradável.

O humorista vê o mundo em mangas de camisa. "O homem é um animal vestido" -- diz Carlyle em seu **Sartor Resartus**, a sociedade tem como base o vestuário. E o vestuário compõe também, compõe e esconde: duas coisas que o humorismo não pode suportar.

A vida nua, a natureza sem ordem, pelo menos aparente, cheia de contradições, parece, para o humorista, muito longe do encadeamento ideal das composições artísticas convencionais, nas quais todos os elementos se sustentam e cooperam mutuamente.

Na realidade verdadeira, as ações que configuram um caráter se destacam sobre um fundo de vicissitudes ordinárias, de particulares comuns. Os escritores, em geral, não se valem disso. Ao invés, o humorista os atesoura. O humorista sabe que as vicissitudes ordinárias, os particulares corriqueiros, em suma, a materialidade da vida tão vária e complexa, contradizem asperamente aquelas simplificações ideais. Obrigam a atos, inspiram pensamentos e sentimentos opostos àquela lógica harmoniosa toda dos fatos e dos caracteres concebidos pelos escritores convencionais. E o elemen-

to imprevisto que existe na vida? E o abismo que há nas almas? Não sentimos, frequentemente, que ziguezagueiam pelo interior pensamentos estranhos, quase relâmpagos de loucura, pensamentos inconsequentes, inconfessáveis, inclusive para nós mesmos, como que surgidos de uma alma distinta daquela que normalmente reconhecemos em nós? Daqui provém toda aquela busca de detalhes mais íntimos e minuciosos que podem, inclusive, parecer triviais e vulgares, se comparados com a síntese idealizadora da arte em geral, e aquela busca dos contrastes e das contradições que há no humorismo, sobre os quais se funda sua obra, em oposição à coerência buscada pelos demais. Daqui provém aquele aspecto decomposto, desligado, caprichoso, todas aquelas digressões que se observam na obra humorística, em oposição ao encadeamento ordenado, peculiar à composição da obra de arte em geral.

No capítulo XVII de *Niebla*, além de narrar uma história intercalada, Víctor Goti, para a perplexidade de Augusto Pérez, expõe-lhe a teoria da nivola que subjaz à história nivolesca da vida do próprio Augusto. Referindo-se ao modo de concepção e desenvolvimento das personagens, Goti, nos diz: "Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo". (I,II:776)

Com esse discurso, Unamuno, através de Goti, enuncia princípios programáticos que não parecem, pelo menos em parte, tão revolucionários em si mesmos. Revolucionário, sim, é o fato de serem enunciados ao longo do processo de criação da obra, em meio ao *in fieri* de *Niebla*. Ora, a possibilidade

de que a descrição psicológica se dê por meio de atos e/ou da palavra, ou seja, mediante um desnudamento direto da alma da personagem, não era uma possibilidade desconhecida para os escritores realistas. Galdós, por exemplo, nos deu *Realidad* (1889), romance dialogado, no qual a tensão dramática vai tecendo a realidade moral autêntica que se projeta no interior da consciência individual. Por outro lado, a idéia de que o caráter da personagem se vai formando pouco a pouco guarda uma relação de coerência interna com o pressuposto teórico de que Niebla não tem argumento, "o mejor dicho, será el que vaya saliendo", segundo Goti, no mesmo capítulo XVII do livro unamuniano. Quanto à afirmação de que o caráter da personagem consistirá, às vezes, em não tê-lo, sempre resta a possibilidade de que um caráter seja coerentemente incoerente.

Como se vê, o discurso unamuniano, apesar da explícita intenção metaliterária, permanece ambíguo quanto ao projeto de inovação estética do escritor basco. Se este se propõe realizar, com *Niebla*, uma obra de arte não-mimética e até certo ponto fantástica, como se hão de entender as relações dialéticas, que se instauram no texto, com a doutrina aristotélica, especialmente com o conceito de verossímil?

Em *O verossímil na Poética de Aristóteles*, Pareyson mostra que o estagirita, partindo de quatro distinções, define quatro conceitos de verossímil. Da distinção entre acontecido e acontecível, Aristóteles deriva o conceito de verossímil como símil à verdade histórica; da distinção en-

tre a dispersão da história e a concentração da poesia, o conceito de verossímil como coerente; da distinção entre o particular e o universal, o conceito de verossímil como caráter; da distinção entre verdadeiro e falso, o conceito de verossímil como crível.

Já sabemos que Unamuno, em sua fase "pré-neoromântica", faz consciente concessão à arte mimética, atualizando com *Paz en la guerra*, o conceito de verossímil como símil à verdade histórica. Embora o autor dê expressão literária ao conceito filosófico de "intra-história", superando assim, talvez, os *Episodios nacionales* de Galdós, a verdade é que, em seu primeiro romance, Unamuno se atém à verossimilhança externa, na qual o verossímil se define, enquanto tal, por uma relação empírica, por uma referência extrínseca à verdade histórica:

Allá en mi mocedad, cuando tenía treinta y tres años, publiqué una novela histórica, *Paz en la guerra*, que va a reeditarse, y cuyo fondo es la guerra carlista de 1872 a 1876. Aquella novela está cargada de menudos detalles de lugar y tiempo, todos ellos compulsados cuidadosamente, y el relato del bombardeo de Bilbao en 1874 puede pasar por una fidelísima narración de cronista. *Pero creo, sin embargo, que no hay allí más verdad que en mi citada novela Niebla.* (2:85)

(O grifo é nosso)

Tenha-se presente esse grifo. A ele voltaremos mais adiante.

Bom, a partir de *Amor y pedagogía* e, de forma explícita, em *Niebla*, o escritor basco parece repudiar, como o faz o próprio Aristóteles, um tal conceito de verossímil que não

libera o mundo da arte de uma extrínseca referência e relação com a realidade histórica: "¡Cuán otros que esos presos de apabullante ramplonería que andan preocupados de lo que llaman la verosimilitud!" (4:91)

Sabe-se que, ao definir o verossímil como coerente, Aristóteles estabelece a verossimilhança própria da arte, ou seja, a lei de coerência. Segundo essa lei, a poesia, ao representar o possível, elimina o casual, o espontâneo, o irracional que não possam ser reduzidos a nexos de coerência, e expõe os fatos, acontecidos ou imaginários, conforme a coerência, ligando-os e concatenando-os entre si. A verossimilhança entendida como coerência é, portanto, a verossimilhança interna à arte.

Embora Aristóteles, por seus gostos pessoais, vise à estética realista que, aparentemente, se opõe à arte humorística, no sentido pirandelliano do termo, a leitura de *Niebla* nos permite detectar uma camuflada, mas rigorosa coerência interna, em todos os níveis de construção do livro.

Com efeito, a existência prévia de um plano contradiz, bem unanimanamente, o predomínio "del azar" na concepção e elaboração de *Niebla*. Na realidade, o casual, o espontâneo e o imprevisto se constituem, antes de tudo, em matéria do livro. Remetem, por um lado, à visão humorística da vida, no dizer de Pirandello: a vida é captada em sua materialidade, aparentemente sem ordem, cheia de contradições. Por outro, refletem a autonomia do ente de ficção: apesar do autor, Augusto é um adepto, pelo menos teoricamente, de algumas idéias do autor de "Un coup de dés", além de amante confesso



da arte musical. Mas, quando Aristóteles fala de coerência interna, se refere à organicidade da obra de arte, afirmando, assim, sua autonomia. Ora, nenhuma parte de *Niebla*, desde o prólogo ao epílogo, está desprovida de funcionalidade dentro da economia do livro. Ao contrário do que ocorre no *Quijote*, por exemplo, até mesmo as histórias intercaladas no "rimance" unamuniano, conquanto pretendam dar a impressão de meras "morcillas", não são na verdade casuais, nem espontâneas. Ao serem introduzidas em passagens do entrecho, nas quais parece configurar-se a possibilidade de que Augusto empreenda o salto kierkegaardiano do homem estético ao homem ético, essas histórias intercaladas guardam uma relação funcional de exemplaridade com a história do agonista. Por outro lado, ao serem narradas por personagens distintas, conotam, também coerentemente, a autonomia do ente de ficção para se converter em narrador independente, numa obra tão autônoma que Unamuno quisera pudesse ela escrever-se a si mesma. Por fim, recorde-se que nada há de mais coerente do que o fato de argumento e caráter darem a impressão, em *Niebla*, de se tratar de um único e mesmo processo.

Para chegar ao conceito de verossímil como universal, sabe-se que Aristóteles parte de uma terceira e última diferença entre história e poesia. A poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado do que a história, porque expressa o quase universal, enquanto a história exprime o particular ou individual. O universal da poesia consiste em atribuir a um indivíduo de uma determinada natureza aquilo que, de acordo com aquela natureza, lhe cabe dizer ou pensar, segundo a ve-

verossimilhança e a necessidade. O quase universal da arte é, portanto, o caráter: o universal individualizado. O caráter é, para Aristóteles, o fundamento da coerência. A conformidade e a coerência das ações com relação ao caráter são o próprio desenvolvimento do caráter. Enquanto universal individualizado, o caráter é uma permanente possibilidade da natureza humana encarnada numa situação histórica concreta.

A coerência é experiência concreta de humanidade. O poeta representa visões concordantes com a história da alma humana, tirando-as de si mesmo, de sua própria experiência, da experiência de contatos humanos com outras pessoas. Trata-se da representação do mundo humano, que pressupõe o conhecimento vivido da natureza humana. Do verossímil como universal chega-se, naturalmente, à verdade histórica: é símil à verdade histórica, enquanto verossímil, ou seja, universal.

Segundo Pareyson, desse terceiro conceito aristotélico, deriva-se uma estética metafísica. Transcendido, com o repúdio do conceito de verossímil como símil à verdade histórica, o mundo da experiência e da comprovação estatística, purificado com o conceito de coerente e tornado essencial o mundo da história, contemplada a humanidade na sua natureza universal, está aberta a via para uma interpretação platônica: o universal é a idéia eterna.

A intersecção entre Aristóteles, Unamuno e Pirandello que estamos propondo nos parece inevitável, não só porque nos é sugerida pela leitura de *Niebla*, mas também porque estamos abordando o tema "modernidade". Ainda bem que Piran-



dello, ao referir-se "àquela lógica harmoniosa toda dos fatos e dos caracteres", tem em mente composições artísticas convencionais. Convencionais, note-se bem; embora seja quase impensável um objeto artístico livre de convenções. Seja como for, Aristóteles não pretendia que, com o passar do tempo, seus princípios estéticos fossem convertidos em rígidos preceitos poéticos. Afinal, se harmonia se troca em dissonância, porque não haver uma lógica dissonante dos fatos e dos caracteres, hoje?

Bom, retomemos, agora, aquele fio, ou melhor, aquele nosso grifo solto de páginas atrás: "Pero creo, sin embargo, que no hay allí más verdad que en mi novela *Niebla*". Parece haver aqui, salvo engano, um eco aristotélico, transcendido talvez. Se Aristóteles afirmava que "a poesia é mais filosófica do que a história", por expressar o universal, Unamuno pretende ir além. Baseado, quiçá na idéia de que as criações filosóficas e as artísticas emanam da fantasia^(*) como potência mais fecunda do homem, o pensador-poeta dá um salto

(*) Para Unamuno, a fantasia é a potência mais fecunda e criadora do homem: é a frágua dos ideais, dos sonhos, das grandes revelações interiores. Através da fantasia o homem tem acesso ao mundo da arte, da poesia e da filosofia. Num estágio superior, da fantasia brota a razão ou potência superior do conhecimento. O conhecimento racional brota das criações da fantasia. A razão faz do sentimento e da fantasia conceitos e sistematiza a experiência, tendo suas raízes no instinto vital. Dentro dessa concepção vitalista do conhecimento se situa a finalidade que Unamuno atribui à filosofia. Esta é o produto da reflexão do sujeito sobre o conjunto de dados e materiais que a experiência sensível e o pensamento lhe fornecem, em busca sempre do por-quê e, mais ainda, do para-quê da concreta existência humana.

qualitativo, em sua existência concreta de sonho, e sugere que não há diferença, de grau nem de natureza, entre a verdade filosófica e a poética. Esse seria, a nosso ver, o pressuposto unanuniano para, a partir de Niebla, tentar converter a forma do romance em instrumento de auto-conhecimento da personalidade humana.

Por outro lado, a idéia aristotélica de que o universal da poesia é o universal individualizado, ou seja, o caráter -- verdadeiro fundamento da coerência -- não parece ter perdido sua atualidade em nossos dias, tão envoltos em "niebla". Mais ainda quando o estagirita acrescenta que "o poeta representa visões concordantes com a história da alma humana". Ora, o esteta não podia prever que o tempo e o cristianismo ensinassem ao homem moderno a contemplar o infinito, a compará-lo com a dolorosa finitude de sua existência concreta. Também não podia prever que o desenvolvimento material, fruto do império da razão, pudesse converter o homem moderno naquilo que ele é: um ser fragmentado num mundo fragmentado. Contudo, fica aberta, na *Poética*, a possibilidade de que o poeta sentimental, ao representar sua alma múltipla e contraditória, esteja criando, por isso mesmo, um objeto historicamente coerente. Afinal, a arte, como tudo que é humano, não pode escapar às determinações históricas. Se Freud e, sobretudo Jung, se empenharam em mostrar que a personalidade do homem moderno é uma multiplicidade de personalidades opostas entre si, a literatura que lhes serviu de objeto de estudo, tantas vezes, não poderia representar visões discordantes com a história atual da alma humana. Assim, ao figu-

rar nossa dissonância anímica, um caráter contraditório será
símil à verdade histórica, enquanto verossímil ou universal.

Nesse sentido é que se deveria entender mais uma das
coincidências espirituais entre Pirandello e Unamuno, neste
fragmento de "Pirandello y yo":

Otra de las concepciones que ese yo incógnito sembró en Pirandello y en mí fue el modo de ver y desarrollar las personalidades históricas - o sea de ficción - en flujo vivo de contradicciones, como una serie de yos, como un río espiritual. Todo lo contrario de lo que en la dramaturgia tradicional se llama un carácter. (3:83)

Como se vê, Unamuno sintetiza em poucas palavras todo o
discurso de Pirandello sobre a matéria e a elaboração artística
de um caráter numa obra humorística, sem faltar aquela
alfinetada na dramaturgia tradicional, de inspiração supos-
tamente aristotélica. Contudo, têm-se a impressão de que, ao
identificar personalidades históricas e personalidades de
ficção, Unamuno, para além do conhecido jogo dialético,
aponta, como o próprio Pirandello, para a intra-historicida-
de da alma humana, para a sua intimidade contraditória. Daí
sua inserção numa realidade tecida com as vicissitudes ordi-
nárias da vida cotidiana, cheia de imprevistos e irreconciliáveis
contrastes. E nada mais cotidiano e vulgar do que o
mundo que serve de pano de fundo para a história íntima do
contraditório Augusto Pérez, contraditório desde sua caracte-
rização onomástica. E aqui, como em Pirandello, tem senti-
do a alusão a Carlyle, a quem, segundo Carlos Clavería
(33:7-62), Unamuno muito deve sua formulação do conceito de

"intra-história", especialmente no que concerne à idéia de "heróis e heroísmo". Em analogia com o escritor inglês, o espanhol pretende "desnudar" a história e a lenda, ideologicamente forjadas, de sua clara aura mítica, para tentar penetrar em sua silenciosa e eterna verdade. Por isso, ao final do ensaio "Historia de Niebla", nos dirá Unamuno:

Y por esto os digo, lectores de mi *Niebla*, soñadores de mi Augusto Pérez y de su mundo, que esto es la niebla, esto es la nivola, esto es la leyenda, esto es la historia, la vida eterna. (4:93)

Resta saber, agora, se o caráter nebuloso de Augusto, apesar de coerentemente incoerente e, portanto, aspirante a símbolo da dissonante alma moderna, representa, na suposta obra malhumorística de Unamuno, um universal individualizado. Ou melhor, a questão que se apresenta é a de se saber se a ânsia unamuniana que Augusto encarna e lhe desperta o sentimento trágico da vida é realmente universal.

Em consonância com o jogo de ambiguidades que caracteriza *Niebla* há, pelo menos, três maneiras simultâneas de responder a essa pergunta.

A primeira delas, a qual vimos tentando sugerir, está contida na própria pergunta recém formulada. Trata-se de considerar o livro unamuniano como uma superação do Realismo espanhol do XIX. *Niebla*, colocando-se na vanguarda das teorias psicanalíticas (Freud e Jung), introduz, no romance, o mistério da personalidade humana, ao representar uma interioridade tão contraditória e enigmática que se oferece como imagem mesma da atual indefinição ou "niebla" humana. Por-

tanto, embora Augusto, enquanto caráter, seja um universal individualizado, chega a dar a impressão de não-verossímil, para aqueles que se negam a um mergulho nas regiões abismais de sua própria alma. Assim, a tragicomédia de Unamuno, além de instaurar a contradição dialética entre harmonia de superfície e dissonância de profundidade, seria produto de uma mimese invertida, pois, nela, o caráter nebuloso, enquanto universal, se mostraria como uma pintura coerentemente incoerente, segundo a verossimilhança e a necessidade.

A segunda maneira de responder à questão proposta supõe um salto qualitativo e se enquadra dentro daquela interpretação da doutrina aristotélica que aponta para uma estética metafísica. Como se sabe, essa estética metafísica, produto de uma interpretação platônica, propugna que o universal é a idéia eterna. No caso da obra tragicômica de Unamuno, a ânsia de imortalidade, que desencadeia o sentimento trágico da vida, tem por fundamento filosófico a imortalidade da alma, enquanto reminiscência do mundo das Idéias eternas, segundo o mito platônico. Dessa maneira, estaria garantida, via Platão, a universalidade do sentimento do contrário, imanente à concepção e elaboração de Niebla. Consequentemente, instaurar-se, dentro dessa possível interpretação platônica do universal, uma nova contradição dialética, altamente frequente no livro de Unamuno. Trata-se do processo dialético que põe em tensão criativa dois novos opostos: idealidade e realidade. E é o próprio Platão quem a institui, ao afirmar categoricamente que o Mundo das Idéias é o verdadeiro mundo real, o qual transcende a consciência do sujeito cognoscente. As-

sim, após vagar pelo limbo da preexistência, enquanto idéia, a personagem autônoma, num momento de possessão diabólica, pressiona dentro do espírito do autor para que lhe dê vida e existência. Por isso, quase ao final da obra, Augusto, consciente já de sua realidade ideal e eterna, exclama, pouco antes de sua morte biológica: "Los inmortales no vivimos, y yo no vivo, sobrevivo; yo soy idea! yo soy idea!" (I, II:856).

A terceira maneira de se responder à pergunta inicialmente formulada nos remete a uma possível vinculação de *Niebla* com a concepção da arte como construção ou jogo e supõe, necessariamente, a participação do leitor como re-criador. Mas para que este se disponha a re-criar *Niebla*, ou melhor, a sonhar a ânsia unamuniana de imortalidade e o consequente sentimento trágico da vida, é absolutamente necessário que o autor desperte, naquele, uma disposição anímica idêntica ou análoga a que preside o ato de criação artística, ou seja, o sentimento do contrário. Ora, sabe-se perfeitamente que um tal sentimento é fruto de uma personalíssima crise religiosa. Assim, o caráter lúdico de *Niebla* vai depender da capacidade de persuasão do poeta, para convencer o leitor de que, ao dar expressão sincera à sua íntima experiência individual, está, por isso mesmo, expressando o universal. Claro que na esfera religiosa da vida, domínio do puramente irracional, está implícita a possibilidade de atitudes diferentes e até opostas à unamuniana. Por um lado, é possível que um leitor, embora reconheça o valor artístico de *Niebla*, não se deixe contagiar pelo sentimento trágico da vida, simples-

mente porque não acredite, como no fundo não parece acreditar Unamuno, que a alma humana é imortal, nem mesmo no sentido retrospectivo que Platão dá à imortalidade. Por outro lado, também há a possibilidade de que um leitor também resista ao sentimento trágico da vida, porque professe a fé cristã de que a imortalidade da alma, agora prospectiva, adquire sua consistência na fé em Deus. Talvez por sentir-se inseguro quanto à sua capacidade de persuasão poética em *Niebla*, Unamuno insista, em seu ensaio "Una entrevista con Augusto Pérez", em convencer o leitor de que o seu sentimento individual expressa o universal, oculto no inconsciente coletivo:

Porque yo pretendo, oh mis lectores, ser yo y ser vosotros y ser algo y en algún momento cada uno de vosotros. Como si yo no fuese a la vez que yo, Miguel de Unamuno, cada uno de vosotros los que me leéis no me leeríais. Si yo no os dijese algo que sin vosotros saberlo esté escrito en el fondo de vuestras almas, no me leeríais. (2:73)

Seja como for, o que realmente é fundamental para a nossa análise é a nova contradição imanente a *Niebla*, a qual não só põe em tensão criativa antigos e eternos opostos, como também engendra outra contradição dialética. Ou seja, o processo dialético que relaciona o individual e o universal evoca a contradição dialética entre o consciente e o inconsciente, no caso, coletivo. Com tal contradição assim dobrada sobre si mesma, configura-se, em seu sentido contrário, a imagem do Ouroborus que traz implícita a contradição máxima do "rimance" unamuniano: de Pirandello e Unamuno se volta a

Aristóteles. O sonho artístico que é *Niebla* sugere que o sentido da modernidade depende, em larga medida, do sentido da tradição. Analogamente, do *Quijote* a *Niebla*, entre a loucura e o sonho, configura-se o humorismo confusionista de Unamuno, que bem pode fazer eco à personagem cervantina e exclamar "¡Todo puede ser!", num romance polifônico.

A tripla intersecção estética que vimos propondo deve abstrair, agora, de Pirandello, pois através do verossímil como crível, segundo Aristóteles, talvez seja possível justificar artisticamente o irracional em *Niebla*. Trata-se da atuação especial do cão Orfeo, amigo e confidente de Augusto, no epílogo da obra.

Se considerarmos com Ricardo Gullón que *El amigo Manso* é o antecedente mais próximo da forma *nivolesca* (112:73-85), não podemos deixar de perceber o vínculo que se estabelece entre o início do epílogo de *Niebla* e o conteúdo do epílogo da obra galdosiana:

Suele ser costumbre al final de las novelas, y luego que muere o se casa el héroe o protagonista, dar noticia de la suerte que corrieron los demás personajes. No la vamos a seguir aquí Sólo haremos una excepción y es en favor del que más honda y sinceramente sintió la muerte de Augusto, que fue su perro, Orfeo. (1,II:865)

Uma vez estabelecida tal relação dialética, a qual não se esgota no mero modo de terminar o romance, instaura-se outra, agora, com o romance tipicamente naturalista que costuma animalizar o homem. Baseado na idéia platônica de que tudo possui alma, tanto seres como coisas, o epílogo de *Nie-*

bla humaniza e unamuniza a tal ponto Orfeo que o converte em sujeito de um extenso monólogo, sob a forma de "Oración fúnebre". Nele, condensam-se as principais concepções de Unamuno desenvolvidas ao longo do romance, sobretudo o sentimento trágico da vida, o qual parece resolver-se mediante a solução platônica de imortalidade da alma como retorno ao Mundo das Idéias:

Pobre amo mío. Qué será ahora de él? Dónde estará aquello que en él hablaba y soñaba? Tal vez allá arriba, en el mundo puro, en la alta meseta de la tierra, en la tierra pura toda ella de colores puros, como la vio Platón, al que los hombres llaman divino; (I, II:868)

Bom, a idéia de que um animal possa ficcionalizar-se em personagem como projeção do autor constitui, apenas, uma explicação psicológica, e, portanto, extra-literária, para a humanização de um ser irracional num romance. Por outro lado, a solução platônica para a ânsia de imortalidade projetada em Orfeo, unamunizado, como último portavoz do sentimento do contrário que percorre a fantasia humorística de Niebla, parece simbolizar, no epílogo da obra, a adesão do inconsciente coletivo à verdade veiculada pelo mito da remissão. Ora, nenhuma das duas explicações, embora aceitáveis, transcendem o meramente psicológico. Para tentar uma justificação artística do irracional em Niebla é preciso ouvir o que Aristóteles tem a dizer a esse respeito.

Segundo Pareyson, há em Aristóteles o reconhecimento de um duplice caráter da poesia: a poesia de verdade humana e

realista e a poesia fantástica e maravilhosa. Na primeira, o "verdadeiro" deriva do fato de que a poesia representa as possibilidades permanentes e os aspectos universais da natureza humana. Para justificar o falso (o impossível, o irracional e o absurdo) contado pela poesia fantástica, Aristóteles desenvolve o conceito retórico de verossímil.

O verossímil retórico é o crível, o persuasivo. Assim, o irracional, enquanto falso, pode ser aceito, contanto que venha a ser crível. Trata-se, portanto, de persuadir, de atrair o ânimo do leitor: é a arte psicagógica da retórica. O falso, através do poder psicagógico da retórica, é tornado crível, faz-se coerente e, por isso, torna-se poético e artístico.

Segundo Pareyson, o que mais conta no verossímil retórico é o valor de persuasão que ele possui e a potência psicagógica que ele põe em ação. A credibilidade do irracional depende da força psicagógica da intenção retórica que foi aplicada para torná-lo crível. Para persuadir, para produzir o crível, é preciso ser psicagógico, é preciso pôr em ação aquela secreta magia que, desde os tempos de Górgias, é característica da arte dos discursos. A introdução do verossímil retórico para justificar qualquer modalidade do falso na poesia significa, na estética de Aristóteles, a introdução de um elemento sentimental: o discurso é psicagógico porque "imita", exprime a alma.

Rostagni esclareceu o nexó que liga a concepção gorgiana do discurso com a concepção pitagórica da música. Conforme a escola pitagórica há congeneridade entre a alma e a mú-

sica, porque ambas são harmonia. Assim, é possível uma passagem da música para a alma e vice-versa. A passagem da música para a alma alude à concepção do caráter psicagógico da música: a música influi potencialmente na alma, gerando ordem e simetria. A passagem da alma para a música alude à concepção da música como mimese: a música exprime os impulsos da alma. Os movimentos musicais são representações das paixões anímicas. O caráter psicagógico da música deriva de seu caráter mimético: o poder que a música tem para modificar a índole da alma humana está alicerçado na natureza imitativa das harmonias e dos ritmos. Mas, tanto a mimese quanto a psicagogia estão alicerçadas na congeneridade originária da música e da alma.

Ora, para Górgias, também a palavra tem efeitos psicagógicos. Que essa psicagogia se una com o caráter imitativo da palavra pode ser comprovado por três fatos fundamentais. Primeiro, pela evidente analogia da doutrina do caráter psicagógico da música, segundo os pitagóricos, com os quais Górgias teve contatos. Segundo, para Górgias, o conceito de psicagogia está relacionado com a idéia de sedução, magia, encantamento. Terceiro, o próprio Aristóteles, fala na *Retórica*, da natureza imitativa da palavra, ao acolher e teorizar os princípios de Górgias.

Assim, o poeta consegue tornar crível o falso enquanto seu discurso é psicagógico, mas o seu discurso é psicagógico enquanto, nele, o poeta exprime os impulsos da própria alma. O poeta convence porque exprime a si mesmo. Para Aristóteles, são mais persuasivos aqueles poetas que, partindo de

uma disposição natural, igual àquela de suas personagens, vivem os sentimentos delas.

Como se vê, com o conceito de verossímil como crível, Aristóteles aponta para os princípios básicos que estruturam o modo de expressão sentimental, ou seja, o estilo lírico, tal como o concebemos modernamente, ao traduzirmos o conceito de psicagogia por poder mágico da linguagem poética. Por outro lado, antes de expor tal conceituação, o estagirita deixa claro que visa ao falso na epopéia, excluindo-o do drama (tragédia). Baseia-se, para isso, na diferença técnica existente entre ambos: na narrativa o falso não é notado, enquanto que no palco sim, em virtude da representação direta da ação. Ora, ao admitir a inserção do lírico no épico, Aristóteles deixa aberta a possibilidade para uma alquimia poética nova, cujo germe estava latente em Homero. Trata-se da mistura dos gêneros que, desde os românticos, caracteriza a arte moderna ou sentimental. Por fim, Aristóteles considera que o irracional torna-se crível e, portanto, verdade estética, quando usado para atingir o fim da poesia épica, ou seja, seu prazer característico: o maravilhoso ou fantástico. Este deriva do irracional, enquanto absolutamente necessário para que o fim seja alcançado.

Unamuno, do mesmo modo que Víctor Goti e, mais tarde, o próprio Augusto Pérez já persuadido, condiciona, como Aristóteles, o fim ou função catártica da narrativa ao irracional, quando o uso do mesmo se mostra absolutamente necessário, isto é, quando o prazer característico da poesia épica

-- o maravilhoso ou fantástico -- não possa ser alcançado de outra maneira. Assim, através de suas duas máscaras principais, Goti e Augusto, o escritor tragicômico-lírico, intimamente compenetrado com a disposição natural de suas criaturas, propõe em "Entrevista con Augusto Pérez":

A aquel mi pobre Augusto Pérez cuando decía que lo más liberador del arte es que le hace a uno olvidar de que exista y que hay quien se hunde en la lectura de novelas para distraerse de sí mismo, y para olvidar sus penas, le contestaba su amigo Víctor - que es el prologuista de mi *Niebla* - que lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que exista. Y pienso que tenía razón. Y que el hombre que nunca haya dudado de su propia existencia sustancial, de que sea algo más que una ficción, una sombra, un sueño, o el sueño de una sombra, que dijo Píndaro, no está liberado. Y el pobre Augusto Pérez acaso tenía razón de sobra al exclamar, cuando le participé mi decisión de hacerle morir, que todos los que leyeron su historia no son más que entes ficticios también. Porque es cosa terrible un hombre muy convencido de su propia realidad de bulto. (2:74-75)

Note-se, antes de mais nada, que a compenetração animica do poeta com suas personagens adquire consistência estrutural na distribuição triádica de papéis actanciais, segundo uma analogia quase perfeita, dentro da obra. Em *Niebla*, Unamuno é nivolista-pós-prologuista, narrador e agonista; Goti, nivolista-prologuista, narrador e agonista; Augusto, poeta lírico, narrador e agonista. Ora, para essa paganíssima trindade unamuniana, o fim, ou seja, o mais liberador da arte do romance é despertar no leitor a dúvida existencial: a auto-consciência do ser e não-ser. Essa mesma dúvida que induziria o poeta lírico grego a recorrer à idéia platônica de que este mundo nosso, apesar de sua aparente concretude, não

passa de mera sombra do verdadeiro mundo real: o mundo das Idéias puras. E, daí, a sugestão poética de que todo o existente é mero sonho de uma sombra, isto é, a relação cognitiva sujeito-objeto não transcende os limites de uma relação onírica, visto que o próprio sujeito cognoscente é um fantasma, uma aparência, uma sombra da Idéia real que lhe corresponde no verdadeiro mundo platônico, para nós tragicamente mítico.

Essa visão onírica ou fantasmagórica do mundo da experiência humana, análoga ao sentimento que Unamuno tem de si mesmo enquanto ser existente, se filia a uma larga tradição científico-filosófica.

Segundo Abbagnano, desde Platão e Aristóteles até Freud e os psicanalistas, define-se o sonho como a ação da imaginação durante o sono, tendo cabido a Freud desenvolver uma interpretação funcionalista do fenômeno onírico. Mas Abbagnano acentua a análise empreendida por filósofos (Platão, Descartes, Leibniz, Voltaire e Schopenhauer) para mostrar a incerteza da discriminação entre o sonho e a vigília, dividindo-se o sonho como elemento de dúvida teórica.

Com efeito, o problema da distinção entre realidade e sonho sempre esteve presente na consciência humana. Para muitos antropólogos, foi a experiência onírica que determinou a descoberta da alma. Essa experiência, ligada à esfera do inconsciente, teria suscitado na mente primitiva a idéia de uma alma independente do corpo e capaz, por isso, de vagar enquanto o corpo dorme, de sobreviver-lhe, depois da morte.

Sabe-se, por outro lado, que esse tema foi amplamente tratado na literatura, sobretudo nos séculos XVII e XVIII. Shakespeare, que é objeto de profunda admiração por parte de Unamuno e cuja concepção onírica da existência é explicitamente intertextualizada em *Niebla*, afirma: "Nós somos feitos da mesma substância de que os sonhos e a nossa breve vida está fechada num sonho" (*Tempest*, ato IV, cena I). Calderón de la Barca, em cuja "imaginería" Unamuno muito se inspirou, diz através de Segismundo, em seu famoso monólogo, que a vida "es una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son" (*La vida es sueño*, jornada III). Quevedo, -- cujo propósito nihilista de corroer a realidade até aniquilá-la ressoa no "humor corrosivo" de Unamuno --, introduz em seus poemas um novo par de contrários ("vida-muerte" em vez de "vida-sueño"), segundo o qual o sonho, como imagem espantosa da morte, passa a identificar-se com aquilo que preludia e antecipa: "morir, dormir, quizá soñar". E no século XIX, Galdós dirá, por intermédio de Máximo Manso: "Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad". (*El amigo manso*, cap.I).

Todos esses filósofos, antropólogos e poetas que precederam Unamuno fornecem, ao longo da história do pensamento ocidental, a consistência espiritual para a concepção unamuniana do mundo da experiência humana. Por isso, todos eles estão na base do sentimento intra-histórico da vida que se tematiza em *Niebla*. E se "a vida e os sonhos são páginas de um mesmo livro", como propugna Schopenhauer (141:887), tal-



vez o último pensador a apresentar o tema na sua forma clássica, por que a nivola unamuniana não há de pretender oferecer-se, enquanto livro, como uma materialização daquela metáfora? Se a imaginação que produz o sonho durante o sono é a mesma que, durante a vigília, não pode distinguir ficção de realidade, por que não há de produzir, em meio a um delírio da razão, uma obra toda ela impregnada de sensações oníricas? Afinal, a reflexão analítica, que origina o sentimento do contrário numa obra de arte humorística, também dá origem à consciência de si mesmo na esfera do pensamento especulativo. Visto que essa reflexão, enquanto faculdade da razão humana é inconsistente porque opera com contraposição, essencial à consciência, gera uma autoconsciência inconsistente, problemática. O problema da consciência em Unamuno é o problema do ser ou não-ser, da consciência plena ou inconsciência e aniquilação. Este problema parece constituir-se na raiz mesma do sentimento trágico da vida que, enquanto sentimento, participa da esfera do irracional. E a nova contradição dialética, assim instaurada, entre o racional e o irracional engendra, em *Niebla*, outras contradições análogas: entre pensamento e sentimento; entre objetividade e subjetividade; entre épico e lírico, etc. Toda essa cadeia de tensão criativa, que constitui a realidade da comunicação no "rimance" unamuniano, está alicerçada na concepção da arte como criação onírica, através do poder mágico da palavra poética, a serviço da expressão íntima da alma dissonante do poeta. Nesse sentido, o irracional torna-se crível e se converte em verdade estética?



Quando dizemos que, em *Niebla*, subjaz, ou melhor, vibra simultaneamente a concepção da arte como criação onírica com as concepções da poesia como mimese do físico ou do metafísico e como jogo, estamos pensando em outra figuração da imagem do "Ouroborus" imanente à obra. Ou seja, do ponto de vista estrutural também, em *Niebla*, coincidem princípio e fim. Essa imagem de circularidade é conotada mediante a possibilidade de que o processo de criação tenha sua origem e "término" na esfera humana do inconsciente. Quanto à primeira, assim a descreve Unamuno em "Una entrevista con Augusto Pérez":

La cosa fue que un día surgió dentro de mí un pobre ente de ficción, un puro personaje de novela, un homúnculo que pedía vida. El pobrecito quería ser y existir. Y yo no sabía cómo satisfacer sus ansias. Me acordaba de aquello de Schopenhauer de que es un hombre posible, un hombre futuro, el que hace que dos amantes se entreguen uno a otro. Es el genio de la especie el que produce el amor, y así también es el genio de la ficción el que nos mueve a escribir. Fue don Quijote el que movió la pluma a Cervantes. Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez - así lo cristiané o bauticé - el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción. Y se empeñó una lucha. (2:74)

Antes de escrever *Niebla*, Unamuno já tinha apontado para uma "tenebrosa preexistência" da personagem de ficção. Dom Fulgencio Entrambosmares, em *Amor y pedagogía*, alude, numa conversa com seu amigo Carrascal, "a las tinieblas de la inconciencia", onde homens e entes nivolecos preexistem antes de ingressarem na vida. Trata-se, portanto, de uma clara antecipação daquilo que será a gestação do ente nivo-

lesco: "Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez -- [...] -- el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción". Ora, esse homúnculo é o ser nomenado que, investido de autonomia, luta com o espírito do escritor para que o gere e lhe dê forma através da palavra. Mas ao referir-se a essa autonomia agônica da personagem que, nas profundezas inconscientes do autor lhe pede vida e existência, Unamuno acentua o caráter inconsciente da criação. É como se o autor, à semelhança do criador romântico, estivesse possuído por uma obsessiva inquietude, sendo pressionado pela personagem, para fazê-la nascer.

Quanto ao ambíguo término de *Niebla*, já vimos, antes, que a última sequência narrativa da obra narra o último sonho do autor, no qual Augusto lhe revela a impossibilidade de se sonhar duas vezes o mesmo sonho, ou seja, a impossibilidade de ressurreição humana, tanto na arte, como na vida.

Essa imagem de circularidade configurada no plano estrutural da obra, apesar de refletir uma rigorosa coerência interna, contrapõe à liberdade limitada da consciência a liberdade ilimitada do inconsciente, ao converter o livro num sonho imortalizador. Nesse sentido, é profundamente revelador o discurso do portavoz lírico de Unamuno, antes de sucumbir à sentença de morte decretada pelo autor:

- Sí, durmiendo se me pasará... Pero di, es que no lo hecho más que dormir, más que soñar? Todo eso ha sido más que una niebla?

- Bueno, bueno; déjese de esas cosas. Todo eso no son sino cosas de libros, como dice mi Liduvina.

- Cosas de libros..., cosas de libros... Y qué no es cosa de libros, Domingo? Es que antes de haber libros en una u otra forma, antes de haber rela-

tos, de haber palabra, de haber pensamiento, había algo? Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo? Cosas de libros! Y quién no es cosa de libros?... (I,II:859)

Nesse discurso derradeiro, todo ele eivado de indagações estético-metafísicas, o agonista Augusto Pérez, suposto fruto de um sonho artístico -- por ser ele mesmo um adepto da concepção lúdica da arte -- sugere a possibilidade de que, se o fim da poesia é despertar, no leitor, a dúvida existencial, paradoxalmente é, através da palavra criadora, que a existência humana adquire, efêmera, porém mágica consistência onírica. Aliás, essa sugestão, ligada à concepção nominalista da criação do universo, se reitera em *Niebla*, mediante explícitos paralelos com textos bíblicos, tomados em sua dimensão mítica, como por exemplo, a seguinte citação: "En el principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo" (I,II:843). Afirma Goti no capítulo XXX da obra. E em "Historia de Niebla", comentando uma radiosa visão de Leopardi (O Cântico do galo silvestre), Unamuno, inconformado com o pessimismo desse "trágico soñador del hastío", propõe: "Pero no, que ha de quedar el Cántico del gallo silvestre y el susurro de Jehová con él; ha de quedar el Verbo que fue el principio y será el último, el Soplo y son espiritual que recoge las nieblas y las cuaja" (4:92-93). Mas, Goti e Unamuno são nivolistas nivelescos e, como supostos autores do romance, delegam a Augusto a máscara de poeta lírico que irrompe inadvertidamente em breves, porém frequentes passagens de *Niebla*.



Assim, entre paradoxos, indagações, exclamações, reticências, repetições ternárias de estruturas vocabulares e frases, quase sempre em forma de monólogos ou fluxos de consciência que se cristalizam, por fim, num poema, pouco ou quase nada musical, Augusto canta seu drama lírico, ou seja, exprime sua alma torturada pela ânsia unamuniana de imortalidade. Seu canto, ao expressar íntimas sensações suscitadas pela perplexa contemplação de um mundo exterior fragmentado, é todo feito de dissonâncias com ressonâncias pagãs: " Oh, la asociación lírica de ideas, el desorden pindárico! El mundo es un caleidoscopio. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar", (I,II:711). Trata-se de uma música dura, composta de acordes discordantes, mas música moderna, enfim, como sugere o devaneio metaliterário. Com essa música que conota um arranjo polifônico, Augusto unamunizado, à semelhança de um Orfeu moderno, símbolo da dilaceração humana, busca persuadir-nos, ou seja, deseja encantar-nos magicamente, enquanto exprime sua própria alma dilacerada por contrários em tensa vibração simultânea.

E por falar de orfismo...

Em "El personaje de ficción", Robert L. Nicholas, aludindo a um nível metafísico em *Niebla*, com base no explícito paralelismo entre criador-criatura (Unamuno e Augusto) e Deus-ser humano, e aproximando a Bíblia e o romance unamuniano, sugere:

Puesto que Augusto debe toda su existencia a las palabras, puede considerarse, hasta cierto punto,



como un Cristo. La vida de Cristo duró treinta y tres años; la existencia literaria de Augusto se limita a treinta y tres capítulos. La vida de Cristo se transmite en la Biblia, la de Augusto en la literatura. La muerte de Cristo dio lugar a distintas interpretaciones: se dejó morir por los deseos de Dios-Padre, o fue un suicidio? Tampoco está claro si muere Augusto a manos de Unamuno o a las sugas propias. El Padre de Cristo lo abandona y el de Augusto murió siendo él muy joven. Uno y otro logran resucitar sólo a través de los lectores - 'co-autores ...[o] co-creadores' - que les sueñan. (50:34-35)

Apesar da confusão final entre os três planos da existência humana que se enredam em *Niebla*, -- Nicholas desliza dos níveis estético e metafísico para o empírico, ao comparar o abandono do Pai Divino com a morte do pai natural --, o crítico percebe e descreve alusões ao sagrado, que efetivamente ocorrem em *Niebla* e até se materializam, não apenas no número de capítulos da obra, mas também na reiterada organização ternária, seja de elementos estruturais, seja de meios retóricos. Mas, do mesmo modo que Ribbans, Nicholas deixa de explorar o rendimento significativo dessas alusões.

Para nós, o movimento vertical ou espiritual que percorre o "rimance" unamuniano relaciona dramaticamente dois novos opostos, Dionísio e Cristo, sendo que, no epílogo, tem-se a impressão de que a obra se decide pela solução pagã dos conflitos: o orfismo.

Considerando que a ânsia unamuniana de imortalidade, vivida pelo tragicômico e lírico Augusto Pérez, é fruto da crise religiosa de 1897, a tese cristã sem a antítese dionisiaca e, por fim, a síntese através de Orfeu, parece incom-

pleta. Ora, a perda da fé cristã, pouco antes da concepção e elaboração de *Niebla*, determina uma orientação basicamente pagã (mítica) na antropologia filosófica de Unamuno. Apesar das constantes referências a Deus e eternidade, observa-se um apego à existência natural, ao homem de carne e osso, embora torturado pela fome de imortalidade. Esse apego retrospectivo à Mãe Terra, peculiar à religião de Dionísio, se opõe à prospectiva segurança espiritual no Pai Celeste, característica do cristinianismo. A contradição dialética entre esses opostos se configura no rimance unamuniano de modo bastante complexo. Por um lado, as alusões a Cristo ocorrem, basicamente, no plano formal da obra, como sugere Nicholas, dando a impressão de que a promessa de futura vida eterna no Céu se converte em reminiscências formais, que não excluem, porém, o ímpeto espiritual. Por outro lado, a insegurança existencial, oriunda da perda da fé cristã, determina, no plano temático da obra, constantes alusões à cíclica religião do mundo subterrâneo, sem faltar o símbolo fálico. Contudo, o mais importante nessa contradição dialética é que o ímpeto espiritual, comum ao cristianismo e ao orfismo que sucede à religião de Dionísio, está latente em Augusto lírico, enquanto parece evocar a figura de Orfeu, servindo, assim, de mediador entre Cristo e Dionísio, sem deixar de ser pagão.

Com vistas a uma possível justificação estética do irracional, sobretudo no epílogo de *Niebla*, nossas considerações subsequentes se baseiam, por sua extrema pertinência, na exposição de Joseph L. Handerson sobre o tema "Orfeu e o



Filho do Homem, (84:104-157).

A um leitor dotado de sensibilidade crítica não pode passar despercebido o valor sugestivo de alusões órficas relacionadas com Augusto Pérez, as quais vão sendo magicamente tecidas, ao longo do texto. Analisemos apenas algumas delas.

Do ponto de vista estrutural, o agonista unamuniano, no seu afã quase satânico de autonomia existencial, evoca a figura de Orfeu, enquanto este cristaliza aquela ânsia de libertação do puramente natural, representado pela religião de Dionísio.

Analogamente a Orfeu, a personagem autônoma de Niebla se apresenta, do ponto de vista onomástico, como um homem-deus. Se, por um lado, "Augusto" significa "o divino", por outro, "Pérez" conota a natureza mortal da personagem, segundo o jogo linguístico, de sabor popular: "Eres Pérez y Pérez serás", no qual, "Pérez serás", por razões de contiguidade fonética e sintática, equivale semanticamente a "perrecerás".

O caráter andrógino de Augusto vem sugerido pela ambígua impotência sexual que parece marcar sua frustrada vida erótica, ao relacionar-se com as personagens femininas do livro.

A íntima compenetração com o mundo natural, que não exclui o ímpeto do espírito, é sugerida, antes de mais nada, pelas reminiscências infantis da personagem, cujo núcleo central é a figura da mãe, em detrimento da figura paterna. Não esqueçamos, a propósito, que, em oposição ao caráter matriarcal da religião cíclica do mundo subterrâneo, a reli-

gião celeste é eminentemente patriarcal. Assim, a mãe natural de Augusto parece evocar, inconscientemente, o arquétipo da Magna Mater ou Mãe Terra. Em meio a esses "ruiseñores recuerdos alados de la infancia", é bastante sugestiva a comparação da mãe natural com "pajarillo". Essa metáfora zoológica se reitera no texto sob a forma de "paloma", ao referir-se Augusto a Eugenia, enquanto possível objeto erótico, substitutivo da mãe.

Por outro lado, a fusão lírica de Augusto com o mundo natural se observa em distintas passagens do livro. A sequência narrativa V por exemplo, começa com um sonho da personagem metamorfoseada em "águila". Já na sequência VIII, "clavado a su asiento y como si fuese una planta natural", Augusto se sente fisicamente confundido com o mundo vegetal. A contemplação da natureza, na sequência narrativa XIX, dá origem a uma longa descrição lírica da paisagem urbana, como metáfora do estado de espírito do agonista.

Por fim, tão importante como as reminiscências infantis, a adoção do filhote de cão recém-nascido e abandonado a seu destino, supõe um ritual de iniciação do animal nos segredos eróticos da personagem agônica por excelência de Niebla: "Luego hizo Augusto que se le trajera un biberón para el cachorrillo, para Orfeo, que así le bautizó, no se sabe ni sabía él tampoco por qué" (I,II:717). O caráter inconsciente desse ritual de batismo se associa, não apenas com a natureza instintiva do aspecto amoroso da vida, mas também com o jogo especular que se instaura a partir desse ponto da narrativa. Convertido inconscientemente em confidente e ami-



go de um Augusto ainda inconsciente de si mesmo, o animal vai-se tornando, pouco a pouco, uma projeção necessária da personagem órfica do "rimance". Nesse sentido, o cão adquire características também órficas, enquanto encarnação de muda devoção e piedade por seu amo, o que vai permitir e justificar sua atuação racional no epílogo da obra. O animal que, ao longo do texto, assiste impotente ao martírio existencial de Augusto, é objeto de um comentário do narrador que, por sua conta, afirma: "pero a su amo le creía inmortal. Porque su amo era para él como un dios" (I,II:865). Essa suposta crença na natureza divina de Augusto entra em contradição com o que pensa-sente o cão unamunizado que, com total autonomia do ente de ficção, afirma a humanidade do agonista morto: " Fue un hombre, sí, no fue más que un hombre, fue sólo un hombre!" (I,II:868). Mas, mediante essa contradição entre divino e humano, se reitera a alusão à natureza mítica do amo, ratificada pela repetição ternária de elementos linguísticos que estruturam o pensamento-sentimento do monologista.

Se Augusto é um reflexo moderno de Orfeu, nada mais natural que, com seu drama lírico, vá encantando e iluminando, pouco a pouco, a alma de seu confidente, a ponto de torná-lo capaz de expressar-se com lampejos líricos. Talvez também por isso, a morte do agonista simbolize uma preparação dionisiaca para a morte de seu fiel companheiro: "Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo" (I,II:869). Talvez, ainda, porque os mistérios órficos acrescentam à morte uma promessa de imor-

talidade ou reencarnação, se observem, em *Niebla*, três fenômenos inconscientes simultâneos. De acordo com o primeiro, o animal, humanizado e unamunizado, crê ou parece crer na promessa pagã de futura reencarnação: "Allí, en el mundo puro platónico, en el de las ideas encarnadas, está el perro puro, el perro de veras cínico. Y allí está mi amo!" Nesse sentido, o animal é verdadeiramente Orfeu, pois com essa solução pagã para a ânsia de imortalidade, resolve religiosamente todos os conflitos descritos pela obra. Conforme o segundo fenômeno, a possibilidade de reencarnação intuída por Orfeo sugere a "tenebrosa preexistencia" do ente de ficção, reiterando-se, assim, a imagem de circularidade da obra, antes aludida. Ora, logo no início do primeiro capítulo, narra-se a primeira saída ao mundo exterior do fruto de uma suposta possessão diabólica ou inconsciente. Assim, a casa, enquanto espaço fechado, ao mesmo tempo que pode representar o útero materno, além de remota alusão ao nascimento de Dionísio, simbolizaria o inconsciente do criador, parindo sua criatura onírica. Pelo terceiro fenômeno, essa imagem de circularidade reiterada, que sugere o fechamento da obra sobre si mesma, aponta, simultaneamente, para possíveis reencarnações literárias de Augusto Pérez. Como se sabe, estas ocorrem efetivamente três vezes: através de Orfeo, em que esta personagem, estando acordada, imagina uma real, embora mítica imortalidade de seu amo; e mediante os dois sonhos, um dentro e outro fora do onírico *Niebla*, nos quais Unamuno, dormindo, imagina estar conversando com Augusto reencarnado de verdade, ainda que em carne e osso de sonho.



E se o poder mágico da palavra poética não fosse, em parte, dessacralizado, em virtude da desmitificação da linguagem humana, no monólogo de Orfeo: "La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse" (I,II:866), acabaríamos persuadidos da verdade estética do irracional, através do verossímil retórico. Contudo, terminado o sonho re-criador de cada leitura, resta-nos "el susurro de Jehová" ou, se se quiser, a efêmera magia do canto de Orfeu, reen-carnado em Niebla...

O último princípio estruturador da forma nivolesca é explicitado pelo nivolista Víctor Goti em diálogo metaliterário com Augusto, na sequência XVII da obra:

- ... Y mucho diálogo!
- Y cuándo un personaje se queda solo?
- Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige. (I,II:777)

Embora as coisas estejam bastante misturadas em Niebla, o estilo direto parece predominar na estruturação de sua linguagem, a qual assim se distribui: monólogo interior (20%), narrativa descritiva em terceira pessoa (20%) e diálogo (60%).

Em seu estudo já citado, "El diálogo como modelo ontológico", Mário J. Valdés explora essa preeminência, talvez ilusória, da forma essencialmente dramática da linguagem no texto unamuniano, posto em relação com o leitor, de acordo com uma estética da recepção imanente à obra.

Refletindo rigor científico, o crítico estabelece os pressupostos teóricos, antes de passar à análise propriamente dita do texto. Para nós, a parte preliminar do estudo é a mais interessante, não apenas por servir a nosso propósito analítico, mas também porque se observa, na segunda parte, uma rígida postura crítica que induz à formulação de uma hipótese de trabalho, no mínimo, simplificadora. Nesse segmento de seu estudo, Valdés parte da idéia de que a realidade suposta da obra unamuniana é a de um caso patológico -- "o tipo introvertido descrito por Jung" -- em busca de seu ser através do diálogo (58:14). Ora, é verdade que Carl Jung descreveu os dois tipos mais comuns de personalidade, o extrovertido e o introvertido; porém, foi Freud, e não Jung, quem rotulou o segundo tipo como caso patológico. A propósito, ouçamos o que tem a dizer-nos este rebelde discípulo do pai da psicanálise moderna:

O extrovertido, por exemplo, vai adotar sempre o ponto de vista da maioria; o introvertido há de rejeitá-lo justamente por ser "o que está na moda"..... Freud, por exemplo, considerava o tipo introvertido como o de um indivíduo morbidamente preocupado consigo mesmo. No entanto, a introspecção e o auto-conhecimento podem também ser fatores da maior importância. (84:60)

Como toda tipologia, essa descrita por Jung incorre no risco de excessivas generalizações. Sabe-se que, nem sempre, o extrovertido se comporta de maneira tão conciliadora e in-característica. Unamuno, por exemplo, apesar de muito loquaz em sua vida pública, era um defensor ferrenho da originalidade de pensamento, chegando a aconselhar: "Sé siempre tú mismo". Assim, cairia dentro da suposta atitude peculiar ao introvertido, pois abomina o apego ingênuo aos estereótipos. Talvez, por ser um na forma e outro no conteúdo incons-

ciente, ou melhor, quicá por ter como "sombra"(*), reconhecida e assimilada, uma personalidade introvertida, Unamuno explore a introspecção de Augusto, enquanto fator importante de auto-conhecimento e forma de expressão lírica.

Seja como for, a descrição do tipo introvertido apresentada por Jung não coincide totalmente com a idéia de mero caso patológico proposta por Valdés em sua hipótese de trabalho. Sendo esta, portanto, demasiado unilateral, pode-se deduzir que o trabalho em si não focaliza, ou melhor, não tenta dar conta da extrema ambiguidade de *Niebla*.

Contudo, vale a pena examinar alguns dos pressupostos teóricos estabelecidos pelo crítico (58:11-17).

Segundo Valdés, a obra literária de Unamuno, além da reflexão sobre o tema do homem em sua existência real, objetiva integrar o leitor, estruturando-se sobre uma tensão dialética que se realiza através do diálogo numa série cumulativa.

Visto que a forma direta do diálogo interior ou monodialogo facilita o uso filosófico do paradoxo e da contradição em obras como *Niebla*, o diálogo como modelo do entendimento e a contradição como sua expressão mais radical caracterizará a obra unamuniana a partir de então.

Depois de definir a contradição unamuniana, Valdés propõe que a realidade fundamental do diálogo como forma indica o encontro que tomará direção ignorada. O entendimento através do diálogo é um processo no qual se participa, mas não se dirige. Assim, a linguagem em diálogo se converte num meio de tensão criativa.

(*) A sombra, segundo Jung, é o conteúdo arquetípico mais próximo do ego. Seu estrato mais superficial é o inconsciente pessoal. Representa, aí, nosso lado esquecido, reprimido e desvalorizado. Mas pode enriquecer a personalidade, humanizando-a, se for reconhecida e assimilada pelo ego. O interessante é que a sombra costuma manifestar-se nos sonhos, tentando sobrepor-se ao ego, como personalidade autônoma, através de personagens de sexo idêntico ao do sonhador. (89:60-61)

Sendo que, para Unamuno, a reflexão filosófica representa o movimento do sensível ao inteligível, essa hipótese coloca o problema da expressão. Dado que a linguagem descritiva trai o escritor com termos de permanência, como é possível expressar o movimento entre o não-ser e o ser? Sendo insuficiente a forma tradicional do romance, o escritor tende a expressar esse movimento no diálogo, estendido com alegoria, mito e símbolos.

O texto unamuniano se caracteriza por uma série de tensões na linguagem literária que criam situações altamente conflitivas. Assim, o diálogo de **Niebla** manifestaria a tensão fundamental no intercâmbio de personalidades falantes. Embora a tensão da linguagem se concentre nos primeiros monólogos de Augusto, estes se convertem, depois, em monodialogos e diálogos, a princípio no nível da discordância e falta de comunicação, por fim, no combate de personalidades. A própria linguagem está em movimento sem resolver, revelando um sistema de tensões em série.

A nosso ver, ao converter o romance em método de autoconhecimento da personagem, do autor e do leitor, Unamuno estrutura **Niebla** mediante uma rede de tensões dialéticas, utilizando, para isso, entre outros meios, o diálogo. Contudo, convém fazer algumas observações a respeito de tal utilização na obra unamuniana.

Antes de mais nada é preciso relacionar o uso dessa forma dramática de linguagem com a pretensão do autor basco de oferecer-nos uma obra de arte humorística. Ora, a preeminência do estilo direto, por sua tensão imanente, se coaduna



perfeitamente com a tensão dramática própria do tragicômico, refletindo, assim, uma calculada coerência interna dentro da organicidade de **Niebla**.

Quanto ao combate de personalidades, que Valdés parece indicar como finalidade principal do uso da linguagem dialogada, ocorre, realmente, em alguns diálogos de Augusto com Víctor, enquanto antecipações do verdadeiro torneio retórico que se trava entre o autor e a personagem agônica.

Numa obra, cujo caráter de metarromance é evidente, não pode passar despercebida a relação dialética que se estabelece internamente com a tradição literária, inclusive no âmbito da linguagem. Ora, sabe-se que o primeiro antecedente do relato dialogado, na Espanha, é **La Celestina**(*) (1501), de Fernando de Rojas. Aliás, além de atualizar uma forma de tão longa tradição, Unamuno reitera a relação de intertextualidade com **La Celestina**, em outros aspectos de **Niebla**. Dentre eles, destacamos o papel actancial de alcoviteira que Margarita, a porteira da casa de Eugenia, desempenha no livro unamuniano.

Se nossa interpretação de **Niebla** como obra humorística estiver correta, o epílogo não é apenas o desfecho do livro, mas também, e sobretudo, a última cena da "peça teatral". Nesse sentido, o monologuista Orfeo, em sua função de personagem central e solitária, tece as últimas reflexões unamunianas. Dentre elas, destaca-se a desmitificação da linguagem em todas as suas formas, inclusive o diálogo, como mo-

(*) Essa obra teria sido publicada inicialmente como anônima em 1499.



delo de entendimento. Dentro dessa expressão de angústia criadora, preserva-se, apenas, a faculdade humana de pensar-sentir, pois Orfeo unamunizado não chega a adquirir o vício de falar, pelo simples prazer de falar, caracterizando-se, assim, como uma personalidade absolutamente introvertida.

Segundo a interpretação de Valdés, a qual focaliza apenas o auto-conhecimento de Augusto através do diálogo, o substancial do livro começaria com o primeiro monólogo do agonista e terminaria com o diálogo entre autor e personagem. Mas cabe outra possibilidade. Se o protagonista do episódio se converte, realmente, numa espécie de projeção órfica do agonista morto, a parte essencial da obra tragicômica começa e termina em monólogo, reiterando-se, assim, a importância artística da introspecção. Com isso, também no plano da linguagem, configura-se a imagem de circularidade antes observada no âmbito de concepções estéticas e no processo de criação artística.

Contudo, quando define a realidade fundamental do diálogo como forma, Valdés aponta para novo fator de coerência interna em **Niebla**. Tal definição, ao ressaltar o caráter de processo imprevisível e, portanto, incontrollável por parte dos interlocutores, supõe uma implícita concordância com o caráter supostamente espontâneo da forma nivolesca.

Por fim, nos interessa destacar que a tensão criativa imanente a diálogos, monólogos e monodialogos entra em contradição com a distensão serena, mas não menos criativa, da linguagem narrativo-descritiva.



CAPÍTULO II

A ESTRUTURA POLIFÔNICA

Sabe-se que, ao conceber e pôr em prática a forma nivolesca, sobretudo com **Niebla**, Unamuno, como todo criador revolucionário, visava à praxis literária em voga, à época de seu aparecimento no cenário das letras espanholas. Portanto, o paradigma novelesco a ser superado pelo nivolista era precisamente aquele a que tinha feito concessão consciente com **Paz en la guerra**.

A evidência dessa particular intertextualidade ensejou a que Ricardo Gullón, ao analisar a obra galdosiana, ressaltasse sua importância, não como uma referência a ser transcendida, mas como primeira e mais notável realização da forma nivolesca. Para o crítico, Unamuno detém apenas o título de inventor da denominação que, a partir de **Niebla**, recebem os romances de ação interior. Note-se, porém, que tanto para o escritor basco como para nós, essa é uma questão irrelevante.



Efetivamente, Galdós, o representante máximo do moderno realismo espanhol, tinha nítida consciência do caráter paradoxal de sua arte. Em obras anteriores a 1882, configura-se uma tensão entre a vontade do escritor de se afirmar como um observador rigoroso da realidade e a impossibilidade de ignorar a função transfiguradora que a imaginação exerce no ato de criação artística. Daí que os problemas inerentes à arte do romance vão-se convertendo, pouco a pouco, em substância do universo literário de Galdós, até alcançar o limite estético que Unamuno denominaria, mais tarde, "nivola".

A preocupação do escritor realista por descobrir a essência da arte do romance, na dupla vertente de realidade e ficção, configura-se de maneira sistemática e explícita em **El amigo Manso**.

Do ponto de vista estrutural, o caráter precursor do texto galdosiano em relação com a obra unamuniana se reflete, antes de tudo, no entrecruzamento de duas histórias distintas, correspondentes a dois dos três planos de existência que se enredam em **Niebla**. Em vista disso, somos levados a propor, ao longo de nossa análise, um paralelo constante entre ambos romances. No que concerne a **El amigo Manso**, isoladamente, nos valeremos do estudo crítico de Ricardo Gullón, não apenas por considerá-lo excelente, mas também porque a partir de seu confronto com nossa abordagem pessoal, talvez se possa apreender a singularidade artística de **Niebla**.

II.1. A POLIFONIA TEMÁTICA

Duas vertentes e duas histórias

De acordo com o crítico citado, pode-se depreender, na vertente da realidade, uma história cujo eixo temático assume a forma de uma dualidade: vida-razão, com o triunfo do primeiro termo sobre o segundo.

Enquanto encarnação do típico professor krausista(*), a personagem central, Máximo Manso, vive dedicada à especulação filosófica e acredita nas virtudes da educação para mudar o mundo e os homens.

Por suas características especificamente racionais, Manso erige esquemas abstratos para explicar o mundo e fixar normas para a conduta humana. O ideal supremo para ele é, assim, o do homem-razão e, no plano feminino, o da mulher-razão. Obcecado pelo problema da educação do homem, tenta aplicar seus ideais e ensinamentos filosóficos na pessoa de Manolo Peña, que lhe foi confiado desde criança. À medida que este cresce, Manso vai experimentando decepções em sua tarefa pedagógica e formativa. Com efeito, Manolo se mostra resistente aos ideais do mestre. Desde a juventude, desponta como brilhante orador e se revela primordialmente como homem de ação, o oposto ao homem especulativo ou homem-razão.

(*) Krausismo não significa, aqui, doutrina filosófica, mas forma de vida e de conduta, tal como se reflete em *El ideal de la humanidad* (1860), de Sanz del Río.



Também Irene que Manso conhecera menina e reencontrara, mais tarde, como preceptora de seus sobrinhos, surge como a mulher ideal, a mulher-razão de seus sonhos ou ilusões metafísicas. Manso se apaixona por Irene como a encarnação da mulher perfeita. Mas a moça começa a se revelar uma mulher simples e comum, dominada pela vida do sentimento e da irracionalidade. Não obstante, é assim que Irene se torna mais sedutora para o mestre. Com efeito, Manolo Peña, seu discípulo, será o vencedor. Os jovens se casam e Manso contempla à distância a crescente imperfeição que fora objeto de sua paixão idolátrica. Mas, apesar de suas imperfeições, Irene é elevada a maior grau de divinização. Manso contempla sua própria personalidade desfeita pelo golpe fatal e, com isso, se precipita a desintegração de seu ser, desaparecendo da terra, do mesmo modo como surgira para a existência. Vida e natureza reafirmam seu império sobre a razão. Esta é a história realista de Manso.

Mas a história mais interessante é a vivida intimamente por Máximo na vertente da ficção. Seus temas principais: o ser emergindo do nada; o sonhador a quem escapa a realidade, enquanto sonha; a invenção da mulher amada; a força transformadora do amor.

A intuição fundamental consiste em apresentar o narrador-protagonista como ente fictício. Manso é declaradamente ser de papel. Pertence à espécie de personagens fantasmais que sonham e são sonhados como homem, embora careçam de existência concreta.

Segundo Máximo, a personagem de ficção é uma "condenação artística, diabólica hechura del pensamiento humano (Ximia Dei)" (25:7), operada graças ao estilo. Ao dar forma à matéria, o romancista, à imitação de Deus, cria algo do nada: "Yo no existo [...] yo sin carne ni huesos [...] no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie" (25:7). Esse algo, porém, tem consistência no seu próprio âmbito e mais permanência que o autor no seu. O paradoxo da imaginação, capaz de fecundar o nada, criando um mundo compacto e autônomo, parece convincente nos termos em que Galdós o formula. O nada equivale ao tudo, isto é, ao tudo em potencial, ainda não expresso pela imaginação.

Desse nada saem também as figuras do sonho, espectros que, sendo sombras do nada, nos perseguem constantemente. O romancista tira suas personagens do nada, do mesmo âmbito que o sonhador tira as suas. Máximo foi sombra de sombra, como as sombras criadas pelos sonhos, até que a palavra lhe deu forma e consistência.

Através de sua personagem, Galdós concebe o artista como uma espécie de Doutor Fausto, entregue, em seu laboratório, a estranhas operações de alquimia transmutadora. Do imenso nada, onde flutua a mera possibilidade do ser, colhe umas partículas de matéria e lhes infunde vida, mediante a imersão no tinteiro, convertendo-as em substância e, ao mesmo tempo, "en carne mortal".

Para Galdós, a realidade da personagem consiste numa criação mental que vai sendo forjada na página escrita, mediante descrição e narração de vivências da própria person-

gem. O romancista declara expressamente a condição fictícia da personagem, para indicar que a criação, como a vida, não se realiza de uma vez. Por isso, o ente de sombra ou de "niebla" vai-se formando, pouco a pouco, à nossa vista. E, em geral, contrariando todas as previsões logicamente coerentes.

Máximo nasce para a vida, quando nasce para o amor, e o provisório "desmorir" o condena à vida breve e frustrada. Será vencido pelo "outro" que se converterá no "único" para a mulher amada. Manuel Peña será o vencedor.

A amada, Irene, é inventada pelo sonhador idealista. Máximo comprovará, em seu próprio prejuízo, a grande distância que existe entre a figura ideal e a mulher real, capaz de dissimulação e engano. Mas o tom da comprovação é compreensivo e resignado.

O fracasso do sonhador não é causado pela invenção da amada, mas pela incapacidade de entender que essa invenção não afeta o ser a que se refere. Assim na vida, como na arte. A autonomia do que existe e é...

Embora criação mental, o amor não é menos operante, menos capaz de transformar as impressões produzidas pela realidade circundante. Para Máximo Manso, amar é viver e descobrir que o mundo é diferente e mais belo.

De divagação em divagação, o iluso Manso vai ideando seu próprio romance, à margem do romance-vida. Do romancear íntimo, desconectado do mundo que o rodeia, deriva o desengano do protagonista. Dono de si, mas negando-se à realidade que demora para descobrir, não é só o amor que o aliena, mas

também o sentimento de frustração.

Essa concentração no que ocorre ou parece ocorrer dentro de si dá, às demais personagens, a impressão de que Manso é menos "real" do que elas. E talvez o seja.

Por fim, o protagonista se converte em sombra da sombra que foi em sua vida fictícia e descansa, num âmbito indefinido, uma espécie de Limbo. Procede da sombra, sombra que o amor anima por um instante, e à sombra retorna:

repitiendo el conjuro de marras y las hechicerías
diablicas de la redoma, la gota de tinta y el pa-
pel quemado. (25:300)

o criador de Manso o devolve ou pensa devolvê-lo a seu estado primitivo, o "desnace", como faria Unamuno.

Para Máximo Manso, a felicidade consistirá em não viver, em instalar-se no Limbo, e em não-ser, ou ser contemplador sereno de outras vidas.

Em última instância, **El amigo Manso** conta a história da evolução do herói, para refletir um mundo *in fieri*, considerado em sua dupla articulação: o plano do real e o plano ficcional.

Do ponto de vista temático, portanto, a obra galdosiana representa, efetivamente, uma tentativa de auto-superação, ao manter em tensão criativa duas histórias simultâneas, correspondentes a dois planos distintos da realidade: o histórico e o literário.

Atendo-se, apenas, à realização da forma nivolesca, que privilegia o plano estético de representação, Ricardo Gullón

afirma, em seu estudo, especialmente na parte comparativa, que, com **Niebla**, Unamuno não inova nada, limitando-se a criar a designação "nivola":

Quien inventa la palabra pasa por inventor de la cosa, y siendo Unamuno quien primero llamó "nivola" a las novelas de acción interior de que es clásico ejemplo **Niebla** (1914), hasta hace poco no se ponía en duda que él había sido el primero en escribir esta clase de ficciones. (112:73)

Contudo, a inovação unamuniana consiste, para nós, na complexidade inegável que alcança em **Niebla** a utilização de técnicas polifônicas, em todos os níveis de estrutura da obra, privilegiando não a organização binária, como **El amigo Manso**, mas a organização ternária, com consciente intenção de introduzir o "mistério" no romance.

Três mundos e três planos de existência

Ao converter, com **Niebla**, a forma do romance em instrumento polifônico de auto-conhecimento do homem -- personagem, autor ou leitor -- Unamuno procura mostrar que, para se chegar à consciência de si mesmo, é preciso mergulhar na "niebla" -- o indeterminado como princípio e fim da existência concreta -- a qual projeta o indivíduo em três planos de existência, distintos e simultâneos, correspondentes a três mundos diferentes, obrigando-o a uma tripla experiência da Outridade.

Segundo Unamuno há, efetivamente, três mundos distintos com os quais o ser existente, "el hombre de carne y hueso", está ligado por vínculos de referencialidade: o histórico ou empírico, o intra-histórico ou metafísico e o estético ou literário. Em "Historia de Niebla", lê-se:

Todo este mi mundo de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, de don Avito Carrascal y Marina, de Augusto Pérez, Eugenia, Domingo y Rosarito, de Alejandro Gómez, "nada menos que todo un hombre", y Julio, de Joaquín Monegro, Abel Sánchez y Elena, Ángela Carballino - una ángela -, y de don Sandalio, y de Emeterio Alfonso y Celedonio Ibañez, y de Ricardo y Liduvina, todo este mundo me es más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez y Pelayo y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y a algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro.

Y bajo esos dos mundos, sosteniéndolos, está otro mundo, un mundo sustancial y eterno, en que me sueño a mí mismo y a los que han sido - muchos lo son todavía - carne de mi espíritu y espíritu de mi carne, mundo de la conciencia sin espacio ni tiempo, en la que vive, como ola en el mar, la



conciencia de mi cuerpo. (4:91)

Assim, no plano da existência histórica ou empírica, o homem, por suas concretas circunstâncias espaço-temporais, se relaciona com outros seres igualmente históricos; no plano da existência intra-histórica ou metafísica, se defronta, por sua espiritualidade imanente, com o mundo sem espaço nem tempo da consciência; por fim, se viver significa sonhar que se vive, no plano da existência literária, o ser humano, ficcionalizado, acha-se à mercê do autor, incumbido de registrar, oniricamente, para a posteridade (única forma de eternização possível) a nebulosa experiência do auto-conhecimento.

Mediante técnicas polifônicas, **Niebla** problematiza a misteriosa busca da personalidade humana nesses três planos simultâneos, de tal forma amalgamados, que a tentativa de analisar cada um deles separadamente supõe três cortes drásticos na trama. Seguindo percurso análogo ao supostamente observado pelo autor, começamos nossas incisões analíticas pela esfera de superfície do ser existente.

No plano da existência histórica ou empírica, parece plasmar-se a história tragicômica de um caso patológico, envolvendo freudianamente o desenvolvimento psicosssexual do agonista Augusto Pérez.

Para que seu único filho Augusto, com o qual vive um casto matrimônio desde a morte do marido, não fique só com Domingo e Liduvina, fiel casal de criados, dona Soledad, viúva rica, ordena-lhe que se case, logo que ela morra.

Transcorridos seis meses da morte da mãe, o rapaz, formado em Direito, mas dedicado apenas a passear a vida e a jogar xadrez com seu amigo Víctor Goti, sai um dia de casa, sem rumo, e se deixa arrastar por um par de fulgurantes olhos femininos, até onde vivem tais olhos. Através da porteira, Margarita, descobre que a dona dos olhos se chama Eugenia, é pianista e tem noivo. Disposto a pretender o casto amor da moça, Augusto evoca a imagem de seus olhos, finalidade atual de seu antigo vagabundear. Antes mesmo de conhecer Eugenia, cuja imagem total não pode recordar, Augusto parte do vislumbre de seus olhos para criar mentalmente uma Eugenia ideal, pois sugere que o amor precede o conhecimento de seu objeto e este mata aquele. Encontrando abandonado um filhote de cachorro, Orfeo, o adota e o converte em confidente de seus segredos eróticos. Determinado, por fim, a conhecer a matriz real de seu sonho de mulher, Augusto, em uma de suas rondas, é introduzido, casualmente, na casa dos tios, com os quais a moça vive, desde o suicídio do pai, que a deixa órfã e pobre, obrigando-a a dar detestáveis aulas de piano, para saldar a hipoteca de uma casa, única herança paterna. A tia, que não aprova o noivado de Eugenia com Maurício, homem pobre, desocupado e donjuanesco, escolhe o rico Augusto como seu candidato à mão da sobrinha. Já o tio, anarquista teórico, para o qual só existe o conhecimento penetrante da mulher, "post nuptias", em seu sentido bíblico, defende a liberdade feminina de escolha, mas estimula Augusto a lutar por sua sobrinha, cujo forte caráter admira. Esta o recebe friamente, mas lhe permite que a visite, para banhar-se na



luz espiritual de seus radiosos olhos. Contudo, a frieza e a firmeza de caráter de Eugenia aumentam, curiosamente, o sentimento amoroso e o interesse de Augusto.

Se antes de vislumbrar aqueles olhos, o rapaz só ama abstratamente a mulher, a repentina visão de uma parte da mulher concreta desperta seu interesse para a contemplação da mulher em geral. Nesse sentido, também começa a prestar atenção na jovem e "ingênua" Rosarito, encarnação da mulher-instinto, a qual costuma entregar-lhe a roupa lavada. Como as entrevistas com a mulher sonhada se reduzem à contemplação de seus olhos e a frios apertos de mão, Augusto se entretém, tocando a mulher-instinto que o atrai sexualmente e o atemoriza, ao mesmo tempo.

Ao saber que Eugenia não pode ser feliz com Maurício, por razões materiais, Augusto põe em prática um projeto heróico. Paga a hipoteca da casa e devolve à Eugenia seu único bem imóvel. A moça se rebela contra isso, porque supõe que Augusto pretende, por meio da gratidão, comprar seu corpo. O pobre rapaz, cujo corpo lhe sobra, se defende de tal acusação. Ciente de seu casto sentimento por Eugenia, Maurício sugere que sua noiva se case com Augusto e mantenha, com ele próprio, relações de adultério. Essa proposta imoral determina o rompimento do noivado e move a moça a procurar Augusto, para propor-lhe amizade e aceitação de sua generosa oferta. Mas, ao perceber a existência de Rosarito, Eugenia, de comum acordo com Maurício, admite um aparente projeto de casamento com Augusto. Embora perceba racionalmente o jogo feminino de falsa sedução, Augusto, decidido não a casar-se,

mas a fazer experimentos psicológicos com as mulheres, experimenta sem sucesso e depois abandona Rosarito, comprometendo-se formalmente com Eugenia. Em ambos casos, o experimentador se converte em experimentado.

Depois de conseguir um emprego bem longe para Maurício, com o propósito de afastá-lo de sua futura mulher, Augusto se descobre vítima de impiedosa burla. Através de dolorosa entrevista com Mauricio, Augusto vê que este conhece seu fracasso sexual com Rosarito e se desespera com a falsa notícia de que Mauricio vai levá-la consigo. Por outro lado, dois dias antes do casamento, Eugenia lhe comunica, por carta, que foge para morar com o antigo noivo, deixando-lhe, como consolo, a jovem Rosarito. Desesperado por ter sido objeto de infamante burla, Augusto decide suicidar-se, para escapar à grotesca névoa de sua existência histórica.

Como se pode depreender, no plano da existência empírica, conta-se a fracassada busca da personalidade no mundo nebuloso das relações eróticas.

A representação da ação começa *in medias res*, focalizando Augusto Pérez como sujeito potencial de escolha de objeto amoroso. Singularmente, não se trata de um adolescente, mas de um indivíduo adulto e inexperiente, cuja fase de latência da libido do eu pode equivaler tanto ao longo tempo que viveu, desde a infância, o papel do pai morto, junto da mãe; como ao tempo transcorrido desde a morte desta.

A hipotética iminência da pressão libidinosa é sugerida duas vezes no começo do livro. Primeiro, através de alusão mitológica à porteira Margarita, "Esta Cerbera", que, com

seus "ojillos maliciosos", evoca o monstro guardião da entrada às regiões infernais, de acordo com a mitologia clássica. Segundo, mediante relações de intertextualidade com *La Celestina*: a forma dialogada; a introdução casual de Augusto na casa de Eugenia por meio de um pássaro; e, sobretudo, o papel actancial de "alcoviteira", representado por Margarita, a porteira.

Sabe-se que a escolha ou o revestimento objetal da libido narcisista, antes de tornar-se consciente para o sujeito, pode ocorrer através de fantasias criadas pela imaginação. Por outro lado, a supervalorização normal do objeto erótico se estende, em geral, a partes isoladas do corpo feminino, principalmente na fase em que o objeto é ainda inacessível ou parece adiada a satisfação completa do fim sexual. Portanto, parece pertinente supor que a fixação inicial de Augusto nos sedutores olhos de Eugenia se enquadra num processo de evolução normal do desenvolvimento psicosssexual do sujeito:

Cómo es la dulce Eugenia? Sólo me acuerdo de unos ojos... Tengo la sensación del toque de unos ojos... (1,II:698)

Contudo, nota-se que Augusto retarda uma entrevista com a dona dos fulgurantes olhos, até criar mentalmente para seu apriorístico amor uma outra Eugenia só dele, independentemente da Eugenia real. Tem-se a impressão, portanto, de tratar-se não exatamente de escolha imaginária de objeto, mas de um mecanismo de substituição, em nível de inconsciente,

do objeto real por outro ideal, inspirado pela fugaz visão de parte daquele.

Poder-se-ia objetar que tudo não passa de uma rede de relações dialéticas com a tradição literária, instaurada por Niebla, dado que o texto unamuniano faz alarde de sua dimensão metaliterária. Com efeito, tais relações ocorrem e as mais evidentes remetem, simultaneamente, ao Quijote e a El amigo Manso. Assim, a idealização de Eugenia e de Irene guardaria um paralelo com a idealização de Dulcinea, na medida em que a criação de objetos do mundo ideal tem sua raiz no mundo aparentemente real. A propósito, recorde-se, ainda, o caráter quixotesco do projeto heróico de Augusto, em Niebla, e a intenção fracassada de reformar abstratamente o mundo, por parte de Manso, na obra galdosiana. Por outro lado, levando-se em conta as tendências simbolistas de Augusto, parece lícito pensar-se na desconcretização do objeto amoroso, característica da "poésie pure" de Mallarmé.

Não obstante, as primeiras sugestões pagãs de um possível quadro patológico, configurado pelo desenvolvimento psicosssexual de Augusto, com raízes inconscientes na infância, parecem ter como suporte a expressão metafórica de hipotético revestimento objetal da libido narcisista:

Y se retiró. Fuese a la Alameda a refrescar sus emociones en la visión de verdura, a oír cantar a los pájaros sus amores. Su corazón verdecía, y dentro de él cantábanle también como ruiseñores recuerdos alados de la infancia.

Era, sobre todo, el cielo de recuerdos de su madre derramando una lumbre derretida sobre todas sus demás memorias.

De su padre apenas se acordaba; era una sombra mítica que se le perdía en lo más lejano; era

una nube sangrienta de ocaso. (I,II:713-714)

Páginas atrás, ao analisar alusões órficas relacionadas com Augusto, propusemos que a compenetração com o mundo natural, peculiar ao orfismo, é sugerida, sobretudo, pelas reminiscências infantis da personagem, tendo por centro a figura da mãe, em detrimento da figura paterna. É chegado o momento de tentar aprofundar nossa interpretação inicial.

O parágrafo final do fragmento citado, além de aludir ao patriarcalismo característico da religião cristã, como sugerimos, poderia aludir, simultaneamente, à "sombra mítica" de Dionísio, latente, enquanto sombra, no caráter cíclico da religião do mundo subterrâneo que, através de Orfeu, recebe o ímpeto espiritual. Daí, a contradição dialética, cujo eixo, superior-inferior, põe em tensão criativa permanentemente elementos que participam, ao mesmo tempo, de ambos polos opostos. Assim, na medida em que a mãe natural de Augusto parece evocar, inconscientemente, o arquétipo da Mãe Terra ou o inconsciente coletivo, suscita também o sentimento de nostalgia do espírito pela matéria.

Nesse sentido, intensifica-se semanticamente o orfismo de Augusto e, através dele, o poeta exprime sua alma. Nesse intimismo, a chave da intimidade está na paisagem da Alameda. A natureza existe e, nela, falam vozes em que o poeta lírico se reconhece. Afinal, "Sentir que as forças da natureza, longe de serem inanimadas, têm alma, evoca um culto que não cessa. Escutando os segredos do mundo, o eu lírico se ouve a si mesmo. As vozes interiores são, ao mesmo tempo,



autônomas e expressão de quem as escuta e as reconhece". (113:22)

Contudo, o mesmo fragmento que estamos analisando nos permite outra interpretação possível, sem sair do âmbito de associações inconscientes com o universo pagão. Analogamente ao que ocorre no texto freudiano sobre teoria sexual (80), o revestimento hipotético da libido narcisista, algo tardio e bastante nebuloso para o sujeito Augusto, se expressa em **Niebla**, mediante alusão metafórica à segunda primavera erótica ("su corazón verdecía"), como uma associação inconsciente com o primitivo florescimento da libido, tendo por objeto amoroso a mãe. Essa primordial relação erótica, recordada na fase adulta da vida do sujeito, sugere, sob a forma mitigada de ternura(*), seu componente essencialmente sexual: "lumbre derretida y dulce". Ora, "lumbre", como "fuego", representa o germe que se reproduz nas vidas sucessivas, associando-se, assim, à libido e à fecundidade. Aliás, essa possível alusão metafórica ao erótico se reitera, a seguir, numa passagem na qual ocorre um estranho batismo de Augusto menino. Estando o pai moribundo, a mãe grita, pelo filho, mas Augusto não pode decifrar o receptor de tal grito: "aquel hijo! que no sabía si dirigido al padre moribundo o a él, Augusto...". Imediatamente depois, se celebra um batismo de "fogo": "con una letanía de hijo mío!, hijo mío!, hijo mío! le bautizaba en lágrimas de

(*) Recorde-se que, para Freud, o revestimento objetal da libido supõe um complexo composto de duas correntes simultâneas: a de instinto sexual e a de sentimento de ternura.



fuego". Tem-se evidentemente, aqui, mediante a conjunção água-fogo, a atualização do eixo fogo-terra, cujo simbolismo se associa com o erótico e a energia física. Não bastando as imagens metafóricas do erótico, recorre-se à imagem metonímica: "Era una casa dulce y tibia", na qual ecoa "lumbre derretida y dulce".

Observe-se que, nesse entrecruzamento do metonímico e do metafórico, constante em *Niebla*, instaura-se um processo de tensão criativa entre procedimentos característicos do romance realista (imagens metonímicas) e procedimentos peculiares ao romance modernista (imagens metafóricas).

Com suas reminiscências infantis, portanto, o sujeito tentaria recuperar, através da memória, sensações de plenitude existencial, experimentadas durante a primeira primavera erótica, na qual se fundiam sujeito (menino) e objeto amoroso (mãe). Essas sensações perfeitamente coerentes com o hipotético caráter de Augusto órfico, teriam, como origem, a posse primordial da "anima" por parte do homem, se aceitarmos, com Jung, que a mãe é a primeira portadora da imagem da "anima".(*)

Em contrapartida, a memória do sujeito adulto reprime a nitidez da imagem paterna, dando a impressão, assim, de que, na infância, o pai talvez representasse um rival imaginário do menino. Nesse sentido, "sombra mítica" suscitaria, também, uma possível associação com o complexo de Édipo, apa-

(*)"Ao desenvolver o conceito de 'anima' e 'animus', Jung retorna à idéia primordial do ser bissexuado, o hermafrodita. Segundo o hermafrodita de *O banquete* de Platão, o ser humano seria, originariamente, masculino e femini-

rentemente não resolvido.

Ora, o primeiro objeto amoroso do menino Augusto foi a mãe. Aliás, um tipo de mãe possessiva e exageradamente ciosa de seus cuidados maternos e de sua fonte de ternura. Mesmo depois de morta, a mãe continua sendo o primeiro e único objeto amoroso do sujeito, até o momento em que há de ser substituído por outro, ou seja, outra mulher. Com relação ao complexo de Édipo, provavelmente Augusto teria experimentado, na infância, amor pela mãe e ódio pelo pai, enquanto rival imaginário:

no. Sua diferenciação em opostos resultaria da vingança dos deuses, que os separaram a fim de diminuir sua força. Entretanto, essas duas partes estariam sempre em busca da reunificação, através de Eros.

Muitos autores, desde a Antiguidade, conceberam o ser humano como uma essência trinitária: o corpo, a alma e o espírito. Se por um lado a alma ('anima') era vista como feminina, o espírito ('animus') seria masculino. Tanto o homem como a mulher trariam, desde a concepção, essas duas partes, além do corpo físico. Entretanto, à medida que elas iriam se desenvolvendo, haveria a tendência de o ego da mulher se identificar com a 'anima', reprimindo o 'animus', enquanto o ego do homem tenderia a se identificar com o 'animus', reprimindo sua 'anima'. Assim, a 'anima' no homem tenderia a ficar inconsciente e, como tal, seria projetada e vivida através da identificação com pessoas do sexo oposto. O mesmo se daria com o 'animus' na mulher. Tais projeções seriam retiradas, à medida que essas partes fossem se desenvolvendo no próprio indivíduo.

A 'anima' é definida por Jung como sendo o arquétipo do feminino no homem, enquanto o 'animus' é o arquétipo do masculino na mulher.

Na primeira metade da vida, 'anima' e 'animus' tendem a se manter inconscientes; mas, com o passar dos anos, haverá uma cobrança desse pólo esquecido. A 'anima' e o 'animus' se apresentam no seu duplo aspecto: a primeira pode ser vivenciada tanto como fonte de vida, como de ilusões, envolvendo o homem num mundo de fantasias que pode levá-lo à loucura. O segundo pode levar a mulher a uma virilização excessiva, como se, adequadamente desenvolvido, tornar-se seu 'logos' discriminador, o espírito" (89:58-60).

Era una casa dulce y tibia. La luz entraba por entre las blancas flores bordadas en los visillos. Las butacas abrían, con intimidad de abuelos, muchos niños por los años, sus brazos. Allí estaba siempre el cenicero con la ceniza del último puro que apuró mi padre. (I,II:714)

Como se pode ver, na descrição metonímica da figura materna, além da recorrência de fonemas sonoros ([b], [l], [n], [ñ]), entrecruzam-se símbolos de alto valor sugestivo. "Luz", por exemplo, parece atualizar todo seu potencial simbólico: identificação com o espírito, síntese de totalidade e, também, força criadora, energia cósmica. Penetradas por essa força e determinadas, mediante anteposição, por "blancas", "flores" representam a síntese de contrários: de um lado, a fugacidade das coisas; de outro, imagem de centro, imagem arquetípica da alma e símbolo da obra do sol. Tudo isso, apesar de "bordadas" que, no caso, sugerem a eternização do momentâneo. Por outro lado, "blancas", por si só, simbolizam a totalidade; assimilado ao andrógino, o branco representa o centro espiritual, o paraíso perdido. Na infância? Por fim, o sentido de proteção e aconchego materno é conotado, metonimicamente, pelas "butacas" humanizadas.

Em contrapartida, na descrição metonímica da figura paterna, tecida com imagens fônicas predominantemente surdas ([t] e [p]), ressaltam símbolos de sensações disfóricas. "Ceniza" se identifica com a "nigredo" alquímica, com a morte e a dissolução dos corpos. Simboliza o "instinto de morte" ou qualquer situação na qual o retorno ao inorgânico surge como ameaça.

Dada a recorrência de ambas em **Niebla**, podemos opor, agora, a primeira figuração da imagem materna à figuração da imagem paterna. Assim, o par antitético "lumbre" (mãe) "ceniza" (pai) sugere essa fatal conjunção simultânea de amor ou plenitude vital e de ódio ou aniquilação do ser. Coincidentemente, essa fatal conjunção caracteriza as relações edipianas, descritas por Freud. No caso de Augusto adulto, ao extinguir-se "La lumbre derretida" de sua vida afetiva, a casa materna deixa de ser um lar, para converter-se em cinzeiro:

Mi casa no es hogar. Hogar... Hogar... Cenicero
más bien! (I,II:699)

Talvez, o menino Augusto tenha desejado, inconscientemente, a morte do pai e até o tenha eliminado de forma simbólica. Mas, uma vez tornada realidade, essa morte traz consequências desastrosas para o desenvolvimento afetivo do sujeito.

Segundo Freud, o sentimento de ameaça de castração, suscitado pela visão, real ou imaginária, dos genitais femininos, constitui um fator importantíssimo para o desenvolvimento psicosexual normal do indivíduo. Primeiro, porque transforma e permite a superação do complexo de Édipo; segundo, porque cria o super-ego, mediante a internalização da instância paterna, iniciando os processos que convergem para a inclusão do sujeito na comunidade cultural. Mas, uma vez internalizada a instância paterna, formando-se o super-ego, resta ainda a tarefa de desprendê-lo daquelas pessoas cujo

representante psíquico fora primitivamente. Através desse curso evolutivo, o agente empregado para restringir a sexualidade infantil é o interesse narcisista que se concentra na preservação do próprio falo.

Se não estivermos equivocados, é possível rastrear, em *Niebla*, elementos que apontam para consequências patológicas, oriundas da fixação anormal do sujeito no complexo de castração.

A visão provavelmente imaginária dos genitais femininos, a qual teria suscitado o sentimento de ameaça de castração, parece estar sugerida, sinodoquicamente, pela alta recorrência do motivo "ojos", geralmente referido a personagens femininas: "los ojos escudriñadores" da mãe, "los refulgentes ojos" de Eugenia, "los ojillos maliciosos" da porteira-Cerbera, "ojos como... un espejo" de Rosarito.

No caso, tem-se a impressão de que, em Augusto, o sentimento de ameaça de castração não atua no sentido positivo, indicado por Freud. A morte prematura do pai parece inibir o processo de transformação e superação do complexo de Édipo. Por outro lado, ao faltar a internalização da instância paterna, tal morte priva o menino da formação do super-ego, bloqueando, assim, sua posterior integração no mundo cultural ao qual está referido. Por fim, em vez de desprender-se da mãe, primitivo representante de seu "possível" super-ego, Augusto é obrigado a substituir castamente o pai ao lado da mãe. Consequentemente, acha-se, na idade adulta, sob anormal influência do complexo de castração.

Nesse sentido, imediatamente após a descrição metonímica da figura paterna, encontramos um símbolo fálico ("lengueta de la bota") que parece constituir-se em suporte para dupla conotação: remeter ao complexo de castração e, ao mesmo tempo, sugerir que o pai se associa, inconscientemente, com esse complexo, talvez como seu agente imaginário:

Y allí, en la pared, el retrato de ambos, del padre y de la madre, la viuda ya, hecho el día mismo en que se casaron. El que era alto, sentado con una pierna cruzada sobre la otra, enseñando la lengueta de la bota... (I,II:714)

Se no homem normal subsiste, como resíduo da influência exercida pelo complexo de castração, certo desprezo pela mulher que considera castrada, e castrada imaginativamente pelo pai, no caso patológico conhecido como "fetichismo", ocorre, entre outras coisas, uma anormal substituição no processo de escolha objetal.

Inclinamo-nos a supor que este seja o caso do agonista de Niebla.

Logo no início do primeiro capítulo, em meio a um comentário irônico do narrador sobre a atitude "estatuaria y augusta" de Augusto, atualiza-se o primeiro símbolo fálico no texto ("paraguas"):

Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto. (I,II:695)

O jogo antitético "paraguas cerrado" -- "paraguas abierto", além de sugerir que a oposição ou divisão sexual no ser humano é precedida por um hermafroditismo originário -- daí, talvez, a associação com o mito do andrógino -- conota, mediante a contradição dialética entre fechamento (masculino) e abertura (feminina), as duas distintas morfologias sexuais. Por outro lado, ao receber as qualificações "elegante", "esbelto" e "plegado", acrescidas de admiração irônica, "paraguas cerrado" aponta, sugestivamente, para um apego narcisista ao próprio falo. Em contrapartida, a comparação subsequente, a qual destaca a verticalidade elegante do falo ("paraguas cerrado") em detrimento da horizontalidade implícita na ausência de falo ("paraguas abierto"), conota repulsa pelos genitais femininos. Com tal comparação, sugere-se, em última instância, uma típica característica dos fetichistas.

Em decorrência dessa característica, o fetichismo, como anomalia, manifesta-se mediante a substituição do objeto erótico normal, a mulher, por uma parte de seu corpo, a qual se separa dele e vem a ser, por isso mesmo, o único fim sexual. A condição prévia desse caso patológico é, consequentemente, a diminuição do impulso para o fim sexual normal, gerada por impotência sexual.

Ora, posto em relação empírica com três possíveis objetos eróticos, -- Eugenia, Liduvina e Rosarito --, Augusto parece manifestar traços patológicos semelhantes, seja no processo de escolha objetal, seja no fim sexual almejado.

No que concerne a Eugenia, a mulher sonhada e segundo objeto erótico do sujeito, como substitutivo da mãe, Augusto, mediante um processo metonímico, a reduz a "cabeza", transformando em fetiche parte da parte do todo, ou seja, "los refulgentes ojos" da moça. Essa substituição inadequada, no âmbito das relações eróticas, permite que o sujeito transfira, eventualmente, para outras mulheres ou hipotéticos objetos amorosos, a criação de outros fetiches relacionados com "cabeza": "cabellera" e "boca". No caso de Eugenia, o fim sexual normal, hipoteticamente motivado pela frieza e resistência da jovem em tornar-se objeto concreto de seu amor, reduz-se à contemplação passiva do adorado fetiche -- os olhos -- e ao toque: apertos de mão e um único abraçar e beijar. Ou seja, o potencial sujeito não ultrapassa, nem mesmo durante o breve noivado ou experimentação psicológica de Eugenia, o limiar dos jogos eróticos preliminares.

Com relação a Liduvina, a qual desperta momentaneamente o apetite sexual de Augusto, ele a substitui por estômago, estando o fetiche protegido de outro fim sexual que não seja a contemplação passiva, por ser supostamente inacessível como objeto erótico, porque a cozinheira é a mulher de seu fiel criado.

O caso mais flagrante de feticchismo se configura com respeito a Rosarito. A mulher-instinto, dissimuladamente ingênua e completamente acessível como objeto erótico, é substituída por "corazón". Após relações preliminares de toques, tais como ardentes beijos e apertados abraços, em meio à ou-

tra suposta experimentação psicológica, Augusto, para quem o homem verdadeiro, pelo menos teoricamente, é "el hombre fisiológico", chega ao limiar da satisfação da libido, ao atingir o auge da excitação sexual. Nesse preciso momento, a inesperada participação ativa de Rosarito que, até então, apenas "se dejaba hacer", atemoriza ou repugna o sujeito, determinando, assim, a repressão do fim sexual normal e o retorno à auto-contemplação narcisista no Outro:

Y él, teniéndola sujeta de los brazos con sus dos manos, se le quedó mirando a los ojos:

- No los cierres, Rosarito, nos los cierres, por Dios! Abrelos. Así, así, cada vez más. Déjame que me vea en ellos, tan chiquitito. (I,II:819)

O estar no mundo das relações amorosas representa, portanto, para o Augusto empírico - tão pouco empírico que transforma tais relações em experimentos psicológicos, embora perceba o jogo de falsa sedução feminina - a incapacidade para desempenhar o papel de sujeito ativo, posto em relação com possíveis objetos eróticos. Tal incapacidade sexual parece estar sugerida pela queima simbólica do falo ("el puro"): "las cenizas del último puro que apuré mi padre". Queimado o símbolo do princípio ativo, nega-se a possibilidade de relação sujeito (princípio ativo) - objeto erótico (princípio passivo). Consequentemente, inexiste, no caso, a possibilidade de procriação, isto é, a possibilidade de anular-se o sujeito no objeto, para ressurgir num Outro, no fruto da relação carnal. Nesse nível das relações interpessoais, a experiência da Outridade se reduz ao nada ou "nie-

bla" da existência, negando-se, assim, a perpetuação biológica do sujeito no plano da história.

Mas isso não equivale a dizer que falta em Augusto a energia libidinosa imanente a todos os seres vivos superiores. Resta-lhe a possibilidade de sublimá-la para fins não-sexuais.

Se no âmbito das relações humanas em geral, sua ação exterior é mínima, o agonista de *Niebla* luta, ao longo da obra, para afirmar-se como sujeito de discurso interior ou lírico. Assim, consciente do caráter fetichista da língua funcional, revela-se, num poema, como princípio ativo capaz de gerar, em sua solidão existencial, um ser poético que o redima de sua fracassada busca como personalidade histórica.

Essa sublimação da libido para fins artísticos, latente na tendência do sujeito para sublimar a contemplação erótica em contemplação estética, prenuncia-se desde o começo da obra. Contrapondo-se ao comentário irônico do narrador, segundo o qual o que incomoda Augusto é o fato de ter de abrir o guarda-chuva, segue-se o primeiro monólogo do agonista:

Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas - pensó Augusto -; tener que usarlas. El uso estropea y hasta destruye toda la belleza. La función más noble de los objetos es la de ser contemplados. Qué bella es una naranja antes de ser comida! Esto cambiará en el cielo cuando todo se reduzca, o más bien se ensanche, a contemplar a Dios y todas las cosas en Él. Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servirnos de Dios; pretendemos abrirlo, como a un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males. (I,II:695)



O conteúdo desse monólogo, além de coincidir, em parte pelos menos, com o conteúdo do monólogo de Orfeo no epílogo da obra -- se se leva em conta sua comum filiação platônica --, ainda aponta para possíveis relações dialéticas com o pensamento kierkegaardiano, na medida em que antecipa uma certa fixação de Augusto na primeira das esferas ou estágios da existência concreta, descritas pelo pensador dinamarquês, ou seja, a esfera da existência estética. A pertinência de uma tal intertextualidade, neste ponto de nossa análise da polifonia temática de **Niebla**, parece justificar-se por três razões principais. Primeira, porque, conforme Kierkegaard, a existência concreta não pode ser captada senão sob a forma de uma história: a história do próprio sujeito dessa existência concreta. Segunda, porque, para o mesmo pensador, o sexo é o motor da história do gênero humano, sendo a sexualidade a suprema potenciação da sensualidade, e esta, a característica primordial da existência estética. Terceira e mais importante razão, porque, ainda de acordo com Kierkegaard, o indivíduo concreto, enquanto síntese corpóreo-psíquica preordenada a ser em espírito, em busca de uma posse e realização de si mesmo, há de defrontar-se com uma escolha básica. Tal escolha apresenta três esferas ou possibilidades: a estética, a ética e a religiosa. A passagem de uma a outra esfera, na direção da perfeição humana, se dá através de saltos qualitativos. E dentro do tipicamente humano, a perfeição consistirá em possuir o máximo de energia sentimental: a paixão. Mas para que atue positivamente, a paixão exigirá reflexão que, dando-lhe unidade, lhe permitirá con-

duzir o homem à verdadeira plenitude.

Apesar das razões acima aduzidas, ainda pode parecer estranho, e talvez absurdo, indicar relações dialéticas de **Niebla** com o realismo kierkegaardiano^(*), quando se analisa um possível caso patológico envolvendo, freudianamente, o desenvolvimenjo psicosssexual do agonista. Contudo, é preciso lembrar que, embora se situem em perspectivas distintas, a psicoanalítica e a antropológico-filosófica, Freud e Kierkegaard têm, pelo menos, dois pontos em comum. Em primeiro lugar, ambos partem (um, em sua teoria sexual e o outro, na expressão de sua própria vida ou educação) da análise psicológica do indivíduo concreto que, na verdade, quiçá de forma menos clara no caso de Freud, é o próprio analista. Em segundo lugar, tanto um como outro visam, com seu esforço analítico, à plenitude vital do sujeito, embora esta, para Freud, corresponda, no plano erótico, à educação sexual do indivíduo; e para Kierkegaard, à total superação da sexualidade que, em seu último estágio, se subordinaria ao espírito.

O entrecruzamento dialético de pensamento científico e de reflexões "poéticas" se torna possível em **Niebla** enquanto obra de criação humorística. Assim, graças ao humorismo confusionista de Unamuno, a impotência sexual de Augusto e suas consequências engendram associações com o pensamento kierke-

(*) Na medida em que no sistema kierkegaardiano a personalidade concreta se define como realidade tensa entre a imanência do vital -- síntese corpóreo-psíquica (estética) -- e a transcendência do religioso -- vida espiritual (religiosidade) --, pode-se falar em realismo kierkegaardiano.

gaardiano, mas não mediante uma relação de semelhança, porque tais associações engendram, por sua vez, associações contrárias.

Retomando a história de Augusto Pérez, em sua relação com o plano da existência empírica, agora do ponto de vista kierkegaardiano, pode-se afirmar que a inicial análise psicológica do indivíduo concreto que ele é o projeta não como uma síntese corpóreo-psíquica, mas como uma contradição dialética entre posse de corpo e carência de alma. Essa situação existencial contraditória se mantém, pelo menos, até que, ao vislumbrar os radiosos olhos de Eugenia, Augusto desperta mentalmente para o amor, adquirindo, assim, a ilusão de constituir-se finalmente em síntese, talvez, preordenada a ser em espírito(*).

Em busca de sua própria personalidade, Augusto defronta-se, efetivamente, com uma escolha, a qual não poderia ser senão a de "si mesmo". Contudo, ao contrário do que sugere indiretamente o pensador dinamarquês, parece que a personalidade unamuniana realiza sua escolha "narcisista" apenas na esfera estética de sua existência, sem chegar a empreender o salto qualitativo à esfera ética, em direção de um pleno auto-conhecimento. Do mesmo modo como não lhe falta energia

(*) Note-se que para Unamuno, espírito significa alma espiritual e imortal. Na língua castelhana esta é a significação de ambas palavras, quando referidas ao homem, e não ao anjo. Entre os espanhóis diz-se que o homem consta de corpo (mortal) e alma (imortal). A alma é a substância espiritual dotada de entendimento e vontade como potências. Nos países do Norte europeu costuma dizer-se que o homem consta de corpo, alma e espírito (imortal). O espírito como imortal é o verdadeiro distintivo do homem.

libidinosa, não lhe falta paixão nem reflexão. O que ocorre é que esta parece não imprimir unidade àquela, instaurando-se, portanto, entre ambas uma desastrosa contradição dialética.

Segundo Kierkegaard, "a vida estética se caracteriza pelo império do sensual. Quem vive esteticamente, coloca-se no instante, pois o prazer, por ser fugaz, se dá no instante; o homem estético esfuma, assim, sua personalidade numa variedade infinita de vivências. Tal variedade faz com que o "indivíduo" esteja determinado por uma instância alheia a si mesmo. Nesse sentido não é livre. Por outra parte, como o esteta é um estado de ânimo, ou seja variedade, permite a manifestação de todas suas possibilidades e evita, assim, tomar uma decisão permanente que o comprometa. O prazer nas possibilidades conduz, por isso mesmo, a um prazer intelectualizado, reflexo.

O viver dissoluto e fugaz do esteta traz como consequência o fracasso de seu próprio modo de vida, fracasso que se manifesta na melancolia e na tristeza. Ora, o homem é síntese do temporal e do eterno e essa síntese se dá no instante. O esteta, no seu viver imediato, faz abstração do eterno do instante e se obstina no aspecto finito do mesmo: no sensível. Contudo, ninguém pode desfazer-se da condição essencial, despojar-se desse eu eterno. Chega, pois, um momento em que o espírito, concentrando-se sobre si mesmo, quer sair da dispersão e transfigurar-se em si mesmo. Se isso não ocorre, então aparece a melancolia.

A melancolia desemboca no desespero. Toda concepção estética da vida é desespero perante a consciência de sua própria nulidade: o indivíduo se desespera do finito e da perda do eu eterno.

Todavia, mediante o desesperar-se sinceramente, produz-se a tensão necessária ao salto para um nível mais alto de vida: a esfera ética". (87:173)

Como já dissemos anteriormente, o primeiro monólogo de Augusto antecipa aquilo que será, com efeito, a escolha de si mesmo na esfera estética de sua existência empírica: o diluir sua nebulosa personalidade, atraída pelo sensual, numa variedade infinita de vivências fugazes.

"Paseante de la vida", em vez de "caminante", inicialmente a personagem se mostra incapaz sequer de decidir a direção que há de tomar em seu vagabundear errante pelas ruas. Assim, enquanto espera, para tomar partido, ou melhor, para ser guiado ou determinado por um cachorro qualquer, deixa-se arrastar, inconscientemente, como em estado de hipnose, pela sensação do toque de um par de radiosos olhos, os de Eugenia. Mas, ao longo desse vagar quase mecânico até a casa da moça, Augusto ensaia um extenso monodialogo, suscitado pela contemplação fugaz de várias situações externas, cuja unidade consiste em servirem, imaginariamente, de pretexto para a reflexão da personagem acerca de sua própria inaptidão para outra atividade produtiva, que não seja a intelectual. Transcrevemos, a seguir, apenas a parte inicial desse ensaio de monodialogo:



Pero aquel chiquillo - iba diciéndose Augusto, que más bien que pensaba hablaba consigo mismo -, qué hará allí, tirado de bruces en el suelo? Contemplar a alguna hormiga, de seguro! La hormiga, bah!, uno de los animales más hipócritas! Apenas hace sino pasearse y hacernos creer que trabaja! (I,II:696)

Nesse fragmento ocorre um espessamento semântico que, sob distintas formas, se converte, ao longo da obra, em leitmotiv sugeridor da opção da personagem unamuniana por sua existência estética. Por um lado, reitera-se, pela terceira vez, só no capítulo inicial, a idéia de "contemplação passiva", mediante uma de suas formas de expressão linguística, o verbo "contemplar". Por outro lado, enquanto simboliza, ao mesmo tempo, a pequenez, a fragilidade e a impotência do vivente; mas também o aspecto da vida que vence a humana, a presença, embora imaginária, da formiga sugere a impotência imanente ao esteta Augusto, para afirmar-se como existente concreto, capaz de libertar-se de sua tendência a manifestar todas suas possibilidades. Com isso, a personagem unamuniana evita sistematicamente tomar uma decisão permanente que o comprometa, sobretudo, no âmbito das relações eróticas. Mesmo quando se configuram situações iniciáticas que parecem ter a função de preparar o indivíduo para uma possível escolha ética e, portanto, decisiva, aquele recorre, em virtude de seu peculiar estado de ânimo, a mecanismos psicológicos de defesa, como para eximir-se de um compromisso definitivo. Afinal de contas, compromisso encerra implicitamente uma espécie de contrato, e este significa empenhar-se pessoal e totalmente em assumir responsabilidades.

Tais mecanismos podem revestir distintas formas. Dentre elas, as mais evidentes poderiam receber as seguintes designações: delegação do poder de decisão ou escolha, idealização do real, crença no "azar", visão fatalista da escolha ética e experimentos psicológicos. Como as coisas estão bastante misturadas pelo humor confusionista do autor, naturalmente nem os mecanismos indicados esgotam uma possível diversidade, nem a ordenação proposta por nós corresponde à sua ordem de ocorrência no texto unamuniano, onde o inconsciente pugna com o consciente para exercer seu império. Assim, ao ilustrar ocorrências, nos limitaremos a seguir a aparente espontaneidade da narrativa.

Logo após ter-se deixado arrastar, magnetizado pelos olhos de Eugenia até a casa de seus tios, Augusto topa com a porteira-Cerbera:

La portera de la casa le miraba con ojillos maliciosos, y aquella mirada le sugirió a Augusto lo que entonces debía hacer. (I,II:696)

Seja por reminiscências literárias, seja por inexperiência no campo das estratégias usuais para aproximar-se do hipotético objeto erótico, a verdade é que Augusto se evade de uma decisão tão simples, deixando-se determinar por sugestão de iniciativa vinda de outra pessoa.

Sabe-se que Augusto, enquanto adia esteticamente uma entrevista com Eugenia, parte da lembrança fugidia do vislumbre de seus radiosos olhos, para criar-se, idealmente, um objeto amoroso só dele:

Mi Eugenia, sí, la mía -iba diciéndose-, ésta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera! Aparición fortuita? Y qué aparición no lo es? Cuál es la lógica de las apariciones? La de la sucesión de estas figuras que forman las nubes del humo del cigarro. El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía. Ah, mi azarosa Eugenia! (I,II:700)

Reminiscências literárias e tendências simbolistas à parte, combinam-se, aqui, dois mecanismos de defesa opostos em sua natureza intrínseca, mas cuja relação dialética será de grande utilidade para o contraditório esteta isentar-se de uma possível escolha ética, no âmbito do seu estar no mundo da experiência amorosa. Se de um lado, a idealização da mulher amada supõe uma lenta elaboração mental que exige um alto grau de abstração e seleção do real possível; por outro, a crença absoluta no casual como essência do universo cultural aponta para o irracionalismo patético, sem mediação da reflexão. Coisas do humorismo confusionista.

Seja como for, estando de posse de sua Eugenia ideal ou mulher abstrata, esta funcionará como uma espécie de escudo protetor, interpondo-se, sempre, entre Augusto esteta e a Eugenia real, ou mulher concreta, e, depois, entre o apaixonado contemplativo e as mulheres em geral, inclusive Rosarito, produzindo, sempre, o mesmo prazer intelectualizado ou reflexo. Consequentemente, evita-se, assim, uma escolha ética. Por outro lado, o mesmo acaso que, em vez de brindar-lhe com um guia animal, concede-lhe a oportunidade de vivenciar, instantaneamente, suas possibilidades, será o responsável

indireto, segundo Augusto, por sua escolha estética de objeto erótico: "Y quién es Eugenia? Ah!, caigo en la cuenta de que hace tiempo la andaba buscando. Y mientras yo la buscaba, ella me ha salido al paso". (I,II:700)

Assim determinado, simultaneamente, pelo irracionalismo próprio da crença no casual e por sua contraditória tendência intelectualizante, Augusto, imaginando-se apaixonado por Eugenia e ciente de que a bela jovem, por um feliz acaso, tem noivo, inclina-se a lutar para conquistar, não a mulher concreta, mas a mulher abstrata. Contudo, já no capítulo IV da obra, após reparar no vazio de seu dormir e sonhar solitário, insinua-se, no espírito do esteta, a possibilidade remota de um salto qualitativo que o projete na esfera ética de sua existência. E têm início, então, as pesquisas de opinião acerca daquilo que se poderia chamar a sombra de um projeto de casamento.

Antes de prosseguir com nossa análise, convém abrir um parêntese para considerações kierkegaardianas sobre o tema, pois parece-nos que as mesmas constituem objeto de paródia no âmbito do humorismo confusionista de Unamuno.

"Segundo Kierkegaard, quem vive eticamente determina-se a si mesmo, em virtude de uma decisão. Esta decisão, livre, porque auto-determinada e reveladora de si mesma -- enquanto implica reflexão que projeta o eu sobre o futuro -- outorga continuidade através do tempo, individualiza e produz a transfiguração do estético aportado. O si mesmo em que o indivíduo se converte possui uma grande concreção, uma grande quantidade de determinações e qualidades que são o ser esté-

tico que se elege eticamente.

Kierkegaard exemplifica tal conservação do elemento estético pelo elemento ético, no estado matrimonial. Todo matrimônio está constituído, para ele, por dois elementos: uma inclinação amorosa e uma decisão. O primeiro constitui um desejo espontâneo e passional que se dá no instante; corresponde a uma vivência tipicamente estética. A decisão, o ato de reflexão sobre o fato concreto, mas futuro, de casar-se, é a que permite a continuidade desejada ou perpetuação do estado amoroso. O matrimônio é uma decisão. Contudo, a inclinação amorosa deve ser recolhida pela decisão: querer casar-se quer dizer que aquilo que há de mais espontâneo deve ser, ao mesmo tempo, a decisão mais livre, em virtude da reflexão. Em suma, a contribuição ética ao material estético inicial é um propósito e um sentido de responsabilidade para persistir num estado determinado. É também a formação de uma vontade ética, que libera o homem da necessidade e lhe permite tomar um plano de ação definido.

A escolha ética se dá dentro do fluxo da vida psíquica. É preciso tomar um caminho; mas é necessário fazê-lo implicando-se absolutamente, com uma paixão tal que compromete a personalidade a manter-se em sua resolução inicial. Portanto, o ser concreto, que pensando-se se constitui a si mesmo no ato ético-criativo da decisão apresenta necessariamente unidade de pensamento e ação". (87:177-178)

Dizíamos que, apesar da tendência estetizante de Augusto, insinua-se, em seu espírito, um vago impulso de salto qualitativo para a existência ética, envolvendo a sombra de

um projeto de casamento com a bela pianista, mesmo antes de conhecê-la. O caráter fantástico de tal projeto, sugerido no capítulo IV do romance, é antecipado já no capítulo inicial, quando o agonista, após sua primeira entrevista com a porteira, se dirige à Alameda, para anotar o nome da moça cujos olhos apenas entrevira. Nessa oportunidade, Augusto divaga sobre o aspecto onomástico de uma futura união fecunda com Eugenia. Mas antes de anotar o nome da hipotética noiva, abaixo de um começo de "poesia lírica trascendental", assim conclui sua divagação: "dónde me llevas loca fantasía?"

Dando início às pesquisas de opinião sobre seu fantástico projeto de casamento -- aliás, pesquisas que, como se pode deduzir facilmente, atualizam o mecanismo de defesa "delegação do poder de escolha ou decisão" -- Augusto consulta o casal de fiéis criados. O sentido prático de Liduina, o qual a inclina a não aprovar uma possível união com Eugenia, suscita, no espírito de Augusto, a lembrança do conselho materno:

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

- Mi mujer tocará el piano - dijo Augusto sacudiendo sus recuerdos y añoranzas. (I,II:709)

Além de contrariar essencialmente aquilo que, segundo Kierkegaard, deveria constituir uma autêntica propensão para a existência ética, esse fragmento sugere ambiguidades latentes no fantástico projeto de casamento de Augusto.

Teoricamente, o agonista de **Niebla** estaria de posse do primeiro elemento requerido pelo pensador dinamarquês: o elemento estético. Embora intelectualizada ou reflexa, parece existir a inclinação amorosa pela bela Eugenia. Contudo, anteriormente, o próprio Augusto atribuíra sua escolha estética de objeto amoroso a um jogo de fatores determinantes. Não se trataria, portanto, de um desejo espontâneo e passionnal que se desse no instante, mas de obra conjunta do acaso e de uma busca inconsciente. A importância desta como fator determinante direto da escolha estética permite associação com o conselho materno contido no fragmento transcrito. Por um lado, o aflorar à consciência aquilo que, por meses, se mantivera reprimido no nível do inconsciente, "Quién es Eugenia? Ah!, caigo en la cuenta de que hace tiempo que la andaba buscando", associa-se à imagem da "anima" que, recebida através da mãe, Augusto deve projetar sobre um ser do sexo oposto, no caso, a mulher amada. Por outro lado, o conselho materno condiciona essa projeção a um fatal plano de casamento, o qual parece abstrair da inclinação amorosa, mas pré-determinar a decisão de casar-se o filho com uma mulher, imagem especular da própria mãe. Talvez, tal imagem se aproximasse mais de Rosarito ou mulher-instinto, do que de Eugenia, ou mulher idealizada. Em suma, o conselho materno exclui o único elemento ao alcance do sujeito estético, mas

imprime um selo fatalista à decisão ética. Nesse sentido, a imagem materna simboliza a "mãe terrível"(*), pois o significado do materno parece estar ligado à submissão do espírito a uma lei não-formulada, mas implacável: o destino.

Tratando-se de uma personagem dotada de ambígua autonomia, Augusto dá a impressão de rebelar-se, inconscientemente, contra o determinismo do conselho materno, ao afirmar: "Mi mujer tocará el piano". Todavia, o que o agonista (para o qual - "la esencia del mundo es musical" e "la expresión sensible del amor es la música" -) afirma, na verdade, é a escolha de si mesmo na esfera estética de sua existência concreta, onde a música e a poesia desempenham um papel preeminente. Nesse sentido, parece-nos pertinente lembrar que, segundo Kierkegaard, o espírito, como imanente, retém o homem ligado ao temporal. Esse mesmo espírito informa toda a vida estética e inclusive a ética. Uma obra típica do espírito imanente é a música, como sublimação do sentimento, do sensual ou sensível, e, em geral, todas as obras de arte.

Seja como for, Augusto, que veio padecendo um tédio mortal desde a morte da mãe, imagina-se apaixonado por Eugenia a quem ele evoca, não por acaso, como "flor de mi aburrimiento vital e inconsciente". Com esse amor ima-

(*) De acordo com sua notável ambivalência, a figura da mãe aparece como imagem da natureza e inversamente como "mãe terrível", enquanto sentido e figura da morte. Por isto, segundo o hermetismo, regressar à mãe significa morrer. Note-se que, neste caso, como em todas as demais interpretações do plano simbólico de significação de signos linguísticos, baseamo-nos no **Diccionario de símbolos**, de Juan-Eduardo Cirlot.

ginário, vem-lhe a alegria de viver, misturada, porém, com o sentimento de melancolia:

Augusto se lavó, peinó, vistió y avió como quien tiene ya un objetivo en la vida, rebosando íntimo arregosto de vivir. Aunque melancólico. (I,II:712)

Tal sentimento de melancolia, ligado aparentemente à indiferença de Eugenia que, através da porteira desencoraja qualquer tentativa de salto qualitativo por parte de Augusto, aponta, sobretudo, para o fracasso de seu modo de vida estético. No seu viver imediato, o agonista de **Niebla** parece abstrair do eterno do instante e obstinar-se no aspecto finito do mesmo: no sensível. Assim, em vez de concentrar-se em si mesmo para sair da dispersão, o espírito de Augusto opta por converter Orfeo em confidente de uma inclinação amorosa, destinada a transfigurar-se liricamente. Daí o espessamento do sentimento de melancolia:

Fue melancólico el almuerzo de aquel día, melancólico el paseo, la partida de ajedrez melancólica y melancólico el sueño de aquella noche. (I,II:717)

Com esse fragmento fecha-se o capítulo V do romance. O espessar-se do sentimento de melancolia nele contido prenuncia o desespero que, segundo Kierkegaard, caracteriza toda concepção estética da vida. Tratar-se-ia, então, do desespero do esteta Augusto perante a consciência de sua própria nulidade. Desespero, em suma, do finito e da perda do eu eterno. Espera-se, portanto, no caso de tratar-se de um desespero sincero, que se produza aquela tensão necessária ao

salto para a esfera ética da existência. Não obstante, o capítulo seguinte começa assim:

Tengo que tomar alguna determinación - se decía Augusto paseándose frente a la casa número 58 de la avenida de la Alameda -; esto no puede seguir así. En aquel momento se abrió uno de los balcones del piso segundo, en que vivía Eugenia, y apareció una señora enjuta y cana con una jaula en la mano. Iba a poner el canario al sol. Pero al ir a ponerlo falló el clavo y la jaula se vino abajo. La señora lanzó un grito de desesperación: " Ay, mi Pichín!" Augusto se precipitó a recoger la jaula. El pobre canario revoloteaba dentro de ella despavorido. Subió Augusto a la casa, con el canario agitando en la jaula y el corazón en el pecho. La señora le esperaba. (I,II:718)

Como se pode depreender, facilmente, em vez de salto qualitativo, configura-se, aqui, o que Pirandello denomina o dar-se conta do contrário característico do cômico. Embora se insinue no espírito do esteta a reflexão, não sobre o ato concreto e futuro de casar-se, mas pelo menos sobre o ato de conhecer a pianista, cuja mão pretende imaginariamente, a decisão pessoal de um confronto do mundo ideal do esteta com o mundo real circundante é substituída pela feliz intervenção do acaso - a queda da gaiola com o canário da tia de Eugenia -, ou mecanismo de defesa contra uma possível perpetuação do estado amoroso, implícita na decisão ética. Por outro lado, o desesperar-se absolutamente, necessário ao salto qualitativo para tal decisão, se desloca do indivíduo estético para a desesperada dona do canário. E ainda: a agitação do pássaro na gaiola, provocada pela queda involuntária, iguala-se à agitação do coração de Augusto em seu peito, provocada pela involuntária subida até a casa da pianis-

ta. Como última nota cômica da situação existencial vivenciada pelo esteta, no referido capítulo, dá-se o fato de que o senso prático de dona Ermelinda a induz a escolher o rico Augusto como seu candidato à mão da sobrinha. Assim, de sujeito hipotético de escolha ética, a personagem agônica passa a objeto de escolha pragmática. Resta-lhe, apenas, conceber o projeto quixotesco de saldar a hipoteca da casa deixada pelo pai de Eugenia, tentando livrá-la, com isso, do peso que representam, para ela, as detestáveis aulas de piano.

Vê-se, contudo, que ao delegar, à tia da bela pianista, o poder de escolha nada ética, a partir do capítulo VIII da obra, Augusto, como seu candidato à mão da moça, não apenas fica isento, implicitamente, de renunciar à sua existência estética, como também é acolhido com simpatia no "santuário" ou ambiente onde melhor poderá dedicar-se à contemplação sublimada do objeto erótico, para banhar-se na "misteriosa luz espiritual, que de aquellos ojos irradiaba". Por outro lado, a frieza, a determinação e firmeza de caráter da Eugenia real, que Augusto acaba de conhecer, reforçam-lhe o escudo protetor contra a iminência de hipotético salto qualitativo. Contudo, na medida em que os traços da personalidade da moça manifestam ou parecem manifestar a imagem do "animus", imanente e adequadamente desenvolvido na mulher, isto é, o "logus" discriminador ou espírito, o objeto erótico, escolhido via estética, dá a impressão de superar o tipo feminino sugerido pelo conselho materno: " Si esta recia independencia de carácter, a mí, que no le tengo, es lo que más me entusiasma! Si es ésta, ésta, ésta, y no otra la mujer que ne-

cesito!" (I,II:729). A partir de então, Augusto, possuidor apenas de corpo desde a morte da mãe, projeta, com a intermediação de um Eros imaginário, a imagem da "anima" na bela Eugenia, esperando, talvez, receber dela também, o "animus" que, contraditoriamente, lhe falta. Daí que, ao sair da casa da moça, a sensação de ressurreição ou plenitude vital se lhe associe, inconscientemente, com o fatalismo da decisão ética: "Era como si respirase por vez primera. En lo más íntimo de sus oídos cantaba aquella palabra de su madre: cá-sate!" (I,II:730-731).

Os capítulos subsequentes até aquele que contém o desfecho da história vivenciada pelo agonista de **Niebla**, no plano da existência empírica, configuram um tenso entrecruzamento dialético entre teoria psicanalítica (Freud e Jung), pensamento antropológico-filosófico (Kierkegaard) e reflexões críticas (Pirandello), convergindo para o final tragicômico, característico do humorismo confusionista de Unamuno.

Ora, a entrevista entre Eugenia e seu noivo Mauricio, livremente escolhido, se reveste, no capítulo IX, da importância funcional de signo de antecipação. Por um lado, prenuncia e impiedosa burla de que será objeto Augusto, visto por ambos como "pobre panoli". Essa caracterização disfórica, que se converterá em leitmotif[✓] ao longo de toda obra, sugere a impossibilidade de formação, em Augusto, daquela vontade ética que, segundo Kierkegaard, permite ao homem tomar um plano de ação definido. Em última instância, conota a inexistência de unidade de pensamento e ação, imprescindível

ao ser concreto para pensar-se e constituir-se a si mesmo no ato ético-criativo da decisão. Por outro lado, a referida entrevista sugere que, apesar de mulher, a apaixonada Eugenia, e não Mauricio nem Augusto, empreenderá, mediante reflexão, o salto qualitativo da esfera estética para um nível mais elevado de vida: "o ético" estado matrimonial com o noivo.

Ao mesmo tempo que seu destino histórico-erótico está sendo traçado no "cuchitril" de uma portaria, Augusto, necessitado como sempre de confiança, se dirige ao Cassino, em busca de seu amigo Víctor. A caminho, imaginando-se já síntese corpóreo-psíquica, graças à revelação da mulher forte que há em Eugenia, Augusto reflete sobre a nebulosa relação de Outridade. Mas seu espírito é dispersado, intermitentemente, pela fugacidade do prazer reflexo que lhe produz ser arrastado, de forma quase inconsciente, por partes distintas, cada vez, do todo feminino, ou melhor, por eventuais fetiches: um belo corpo jovem, um par de olhos parecidos com os de Eugenia, uma linda cabeleira loira, um par de estonteantes lábios. Como, para Augusto, a glória de Deus consiste, não no eterno do instante, mas na finita beleza da mulher, desde que conheceu Eugenia, sente-se num verdadeiro paraíso de fruição estética.

Contudo, o agonista encontra-se casualmente com Víctor na rua e este discorre sobre o caráter intelectual, reflexo, da paixão daquele por Eugenia. Trata-se, no caso, de delegação do poder de reflexão sobre a autenticidade, ou seja, a espontaneidade daquela inclinação amorosa de que fala Kier-



kegaard; reflexão que apenas suscita dúvida no espírito do esteta. Dada a tendência racionalizante do mesmo, seguem-se, contraditoriamente, pesquisas de opinião sobre o tema, envolvendo Liduvina (capítulo X) e a própria Eugenia (capítulo XI).

A consulta com a primeira é bastante simples e direta na sua forma, mas a resposta encerra um sentido quase profético. Para Liduvina, quando um homem se apaixona de verdade, fica louco pela mulher, correndo o risco de tornar-se um brinquete em suas mãos. Em vez de decifrar racionalmente tal profecia, Augusto opta pelo estado contraditório de dúvida, preservando, assim, seu ambíguo sentimento amoroso.

A pesquisa de opinião com Eugenia é complexa e indireta. Precedida de um estado de êxtase estético diante do inacessível objeto erótico, é intercalada pela entronização da mulher concreta no altar de adoração fetichista da mulher idealizada:

-- Pero es, Eugenia, que yo no pretendo nada, que no busco nada, que nada pido; es, Eugenia, que yo me contento con que me deje venir de cuando en cuando a bañar mi espíritu en la mirada de esos ojos, a embriagarme en el vaho de su respiración... (I,II:742)

Percebendo a natureza literária e fantástica de uma tal entronização, cuja intransitividade fetichista se espessa, linguisticamente, mediante uma construção paralelística ternária, do tipo (Verbo transitivo + Complemento Direto), na qual o segundo elemento equivale ao "nada" ou vazio semântico, Eugenia concede ser adorada, mas declara sua natural

propensão para a existência ética: "...; pero yo tengo novio, del cual estoy muy enamorada y con el cual pienso casarme". A propósito de uma tal declaração bem "ao estilo kierkegaardiano", ocorre indiretamente a consulta. Augusto insiste em saber se a inclinação amorosa da moça é autêntica e como se define tal estado, pois, para um amigo, alguns apenas imaginam deter esse elemento estético. A resposta de Eugenia, como a de Liduvina, encerra uma revelação cujo sentido o esteta não consegue captar imediatamente: "... en el caso de usted, acaso sea verdad eso".

Consequentemente resta apenas ao amante fantástico o sacrifício heróico de sua própria felicidade pela da amada, o qual supõe pôr em prática aquele projeto quixotesco.

O capítulo XII da obra introduz a bela Rosarito - ou hipotética imagem do tipo de mulher descrito pela mãe - na vida erótica de Augusto. A disponibilidade instintiva da mulher-natureza, envolta, porém, em ambígua ingenuidade diante do rico "señorito", propicia-lhe a este, quiçá, a possibilidade de vivenciar uma inclinação amorosa autêntica que o levasse ao conhecimento, no sentido bíblico, da mulher, em contraposição à sua imaginária paixão por Eugenia. Diante do estado de excitação da moça, Augusto, em vez de entregar-se apenas ao apelo irracional de sua libido, evoca a imagem da mulher idealizada, para, ao mesmo tempo, discorrer racionalmente sobre a indiferença desse mecanismo de defesa criado por ele próprio. Contudo, tais reflexões pessoais parecem promissoras, pois Augusto chega à conclusão de que efetivamente Eugenia não o ama e que a retórica jura de amor mútuo

entre ele e Rosarito pode servir-lhe de hipotético escudo contra seu verdadeiro escudo. Instaure-se, portanto, no espírito do esteta a contradição dialética entre Eros real e Eros ideal.

De posse, agora, de dois hipotéticos objetos eróticos opostos, o que denominamos, a princípio, pesquisas de opinião sobre o fantástico, mas fatal projeto de casamento do fetichista Augusto, o qual desde a morte da mãe parece não resignar-se a dormir e sonhar só, converte-se, literariamente, em histórias intercaladas sobre o tema matrimonial, cuja exemplaridade incide sobre o salto qualitativo, necessário à decisão ética de casar-se Augusto com uma das mulheres desejadas, embora reflexamente.

Logo após a cena em que Eugenia se mostra indignada com o esteta, em virtude daquilo que ela considera tentativa infame de comprá-la com a liquidação da hipoteca de sua casa, intercala-se a primeira história exemplar (cap. XIII). Mediante a técnica especialmente galdosiana para conceder autonomia à personagem de ficção, dom Avito Carrascal, protagonista, ou melhor, agonista de *Amor y pedagogía*, reaparece em *Niebla*, para aconselhar Augusto. De posse, agora, do sentimento trágico da vida, Carrascal se consola rezando na igreja e desfrutando do carinho maternal de sua mulher. Enquanto Augusto também na igreja, não para rezar, mas para recordar sua falecida mãe, dom Avito o aconselha a casar-se para ter de novo o carinho materno. Mas deve casar-se intuitivamente, com o coração e não científica ou dedutivamente como pensara fazê-lo o próprio Carrascal: "Cásate con la mu-

jer que te quiera, aunque no la quieras tú... Busca una que te quiera" (I,II:754). A intervenção de Carrascal parece sugerir, enquanto eco do conselho materno, que o esteta deve esquecer suas intelectuais pretensões matrimoniais com Eugenia. E como imagina que Rosarito está apaixonada por ele, Augusto deduz apressadamente que deve definir-se pela mulher-instinto: "Por la mente de Augusto pasó una rapidísima visión de la chica planchadora" (I,II:754).

No capítulo seguinte, intercala-se a parte mais longa da segunda história exemplar. Trata-se da história conjugal de Elena e Víctor, a personagem-nivolista e hipotético criador da forma nivelesca. Sua importância no âmbito do tema que nos ocupa consiste, sobretudo, no fato de representar o oposto do estado matrimonial descrito por Kierkegaard. Sendo Víctor e Elena ainda dois adolescentes apaixonados e achando-se, portanto, na fase de reflorescimento da libido -- como o está Augusto agora -- cometem um deslize. O medo e a vergonha de que, disso, possa advir um fruto carnal, induzem os pais de ambos a obrigá-los a casar. Sem filhos durante vários anos, a princípio, culpam-se reciprocamente pela aparente esterilidade mútua. Mas depois passam a viver tranquilos e felizes. Estabelecem uma rotina doce e inalterável: o típico existir cotidiano. Ao saberem, porém, que inesperadamente vão ser pais, reagem contra essa terrível ameaça à sua tranquilidade.

Como se recorda, segundo o pensador dinamarquês, é a decisão, o ato de reflexão sobre o fato concreto, mas futuro, de casar-se, que permite a perpetuação do estado amoroso



inicial. Pois bem. Embora existisse, no caso de Víctor e Elena, a inclinação amorosa inicial necessária ao estado matrimonial, ou seja, o elemento estético, a decisão ética é substituída pela imposição paterna, no mínimo, moralista. Contrariando, contudo, uma previsão kierkegaardiana, dá-se a perpetuação do estado amoroso, pois, uma vez superada a sexualidade -- que parece passar de pura expressão corpórea à expressão corpóreo-psíquica -- chega a produzir fruto, não do desejo, mas do amor cotidiano ou intra-histórico.

Falta apenas a moral da história:

- Conque anda, Augusto, anda y cástate, para que acaso te suceda algo por el estilo; anda y cástate con la pianista!

.....

 - En fin, Augusto, que pienses mucho antes de casarte! (I,II:760)

A ambiguidade de tal conselho reside, primeiro, em que parece desaconselhar, aconselhando, uma união futura com Eugenia. Segundo, em que, embora o elemento ético não tenha sido decisivo no estado matrimonial de Elena e Víctor, este insiste, contraditoriamente, no imperativo do ato de reflexão, o qual pode equivaler a não casar-se Augusto com ninguém.

Com a cabeça cheia do que ouvira de dom Avito e Víctor, estando a sós com Orfeo, tem-se a impressão de que Augusto se decide liricamente por Rosario:

A mí me sobra el cuerpo, Orfeo, me sobra cuerpo porque me falta alma. O no es más bien que me falta alma porque me sobra cuerpo? Yo me toco el

cuerpo, Orfeo, me lo palpo, me lo veo; pero el alma? dónde está mi alma?, es que la tengo? Sólo la sentí resollar un poco cuando tuve aquí, abrazada, sobre mis rodillas, a Rosario, a la pobre Rosarito; cuando ella lloraba y lloraba yo. (I, II:761)

Após o aparente rompimento do noivado de Eugenia e Mauricio -- deixando aberta a possibilidade de nova pretensão por parte de Augusto -- Víctor lhe conta a história de dom Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro (cap. XVII). Estando este às portas da morte, sem ter quem dele cuide, casa com dona Sinfo, senhora idosa e duas vezes viúva. O que atrai a tal senhora é a idéia de contar, em breve, com as quinze ptas mensais de pensão por viuvez, pagas pelo Estado. Porém, o marido vive mais do que o tempo calculado e, não perdoando-o por isso, dona Sinfo o põe na rua. Tal história, que Víctor pretende intercalar na nivola que está escrevendo, ilustra o que pode acontecer com Augusto, se ele se casar com uma mulher pragmática como Eugenia. Após refletir, não sobre o sentido exemplar dessa história, mas acerca da teoria da nivola que a segue, Augusto exclama contraditoriamente: " Ay mi Eugenia!, mi Eugenia! Y mi Rosarito..." (I,II:778).

De todas as formas, Augusto vai se entretendo sensualmente com Rosarito, chegando mesmo a planejar uma viagem com ela. Neste ponto da narrativa, o esteta recebe a visita, primeiro de dona Ermelinda, depois de Eugenia, numa tentativa de reconciliação. Ao perceber a existência de Rosarito, Eugenia se dispõe aparentemente a conquistar Augusto. O "pobre panoli", percebendo racionalmente o jogo de sedução feminina, afirma, em longas divagações, sua incorrigível natureza estética: "Le debo a ella, a Eugenia, cómo negarlo?, el que haya despertado mi facultad amorosa; pero una vez que me la despertó y suscitó no necesito ya de ella; lo que sobran son mujeres" (I,II:787). Entretanto, estando de novo diante de Eugenia, Augusto se convence de que os une a fatalidade, aquela fatalidade simbolizada pela "mãe terrível".

Consultado sobre o angustiante dilema de escolha de objeto erótico, Domingo aconselha que Augusto se case com Eugenia e Rosario, ou com nenhuma, pois não deve expor-se à vontade de uma só mulher.

Em meio a este estado de indefinição, característico do nebuloso ser estético, Augusto ouve a história de dom Antonio (cap.XXI). Sua mulher legítima fugira com outro e o coitado, por sua vez, passou a viver com a mulher e uma filha do sedutor, tendo outros filhos com aquela. Sua própria mulher, estéril em sua companhia, dera filhos ao outro. O lar de dom Antonio, apesar da presença infantil, é um reduto de tristeza.

A exemplaridade dessa história não pode ser mais evidente: prenuncia com clareza o desfecho da história de Au-

gusto, se este optar por Eugenia. Contraditoriamente, porém, Augusto se abstém de refletir sobre o sentido quase profético, para ele, do que acaba de ouvir.

No capítulo seguinte (XXII), Augusto passa de destinatário de histórias exemplares a emissor. Após escutar a última parte da história de Víctor e Elena -- o nascimento do "intruso" e a reação inesperada dos pais, inclusive quanto à aparência física da mulher depois do parto -- Augusto narra a "leyenda del fogueteiro", por ele ouvida em Portugal. Trata-se ou parece tratar-se de uma inversão do argumento desenvolvido em *Marinela*, de Galdós, romance que representa a passagem do estado metafísico ao estado positivista. Um pirotécnico estava casado com uma mulher belíssima. Mais do que apaixonado por ela, orgulhava-se com arrogância de sua beleza, tendo-a por musa de sua arte pirotécnica. Um acidente com fogos de artifício deixa cego o marido e desfigurada a mulher, que se converte em "lazarilla" daquele, o qual continua a orgulhar-se de sua agora imaginária beleza.

Como se vê, embora a exemplaridade dessa hipotética lenda tenha por destinatário direto o amigo nivolista, se aplica indireta ou inconscientemente ao próprio Augusto que, como eterno fruidor do finito, abstrai o eterno do instante, para deter-se na efêmera beleza da musa de seu existir estético.

A consciência de sua fixação na esfera estética da existência concreta, fixação que o leva a interessar-se até por Liduvina, transtorna Augusto, a ponto de decidi-lo a fazer, contraditoriamente, aquilo que constituíra o engano

fundamental do protagonista de **Amor y pedagogía**:

Ven acá, Orfeo - prosiguió, cogiendo al perro -,
qué crees que debo hacer? Cómo voy a defenderme
de esto hasta que al fin me decida y me case? Ah,
Ya!, una idea, una idea luminosa, Orfeo! Convir-
tamos a la mujer, que así me persigue, en materia
de estudio. Qué te parece de que me dedique a la
psicología femenina? Sí, sí, y haré dos monogra-
fías, pues ahora se llevan mucho las monografías;
una se titulará **Eugenia**, y la otra **Rosario**, aña-
diendo: estudio de mujer. (I,II:806)

Determinação assim tão imediata sem acompanhar-se si-
multaneamente de reflexão não tem nada de ato ético-criativo
da decisão, constituindo-se, portanto, em mero mecanismo de
defesa contra a latência do salto qualitativo que projete o
agonista sobre o futuro. Contradição dialética entre tendên-
cia estética e destino ético, Augusto tenta evitar o salto
qualitativo através do racionalismo científico, que tanto
abominam Unamuno e Kierkegaard, dedicando-se a experimentos
psicológicos com Eugenia e Rosarito. Pretende, assim, apesar
de conhecer a tragicomédia de dom Avito Carrascal, concep-
tualizar e esquematizar o que é dialética viva: a existência
concreta. Para isso, vai aconselhar-se, não por acaso, com o
erudito dom Antolín S. Paparrigópolis. Mas antes da consulta
propriamente dita, o narrador-autor dedica a este um perfil
satírico, cuja funcionalidade dentro da economia do livro
parece consistir numa áspera crítica, implicitamente compa-
rativa, a seres eminentemente estéticos: "Y decidió ir a
consultarlo com Antolín S. -- o sea Sánchez -- Paparrigópo-
lus, que por entonces se dedicaba a estudios de mujeres,
aunque más en los libros que en la vida" (I,II:806).

Partindo da idéia de que as mulheres têm uma mesma alma coletiva repartida entre elas, sendo todas uma única e mesma mulher, Paparrigópolis considera que é indiferente estudar uma ou várias mulheres. Mas adverte, apesar de sua sugerida inexperiência no assunto, que a questão capital é aprofundar naquela mulher a cujo estudo se dedique Augusto. E pontifica reiteradamente: "Pero ahonde usted en una". Neste conselho, ressoam, simultaneamente, a idéia de que, segundo dom Fermín, o tio anarquista de Eugenia, só existe o conhecimento penetrante da mulher *post-nuptias*, e a de que o único verdadeiro experimento de psicologia feminina é o matrimônio, de acordo com Víctor.

Assim, embora raciocine com coerência a respeito de Eugenia, no cap. XXIV o esteta decide, contraditoriamente, submetê-la a um experimento psicológico. Pensa fingir que a pretende de novo como futuro marido, estando seguro de que a mulher idealizada o rechaçará. Mas com estas três palavras cheias de emoção "Rosarito le espera", Liduvina interrompe as reflexões de Augusto. Este decide, então, aproveitar a ocasião propícia para experimentar primeiro Rosarito. Tal experimento psicológico com a mulher-instinto, -- a qual, de acordo com Augusto, é um ser exclusivamente fisiológico e inútil, portanto, como cobaia para experimentos psicológicos -- desemboca num inesperado experimento psicofisiológico ou psicosexual. Como falta ao ser estético a necessária preparação técnica para um experimento e, sobretudo, por não dispor de "aparatos", "Y la psicofisiología exige aparatos", o experimento com Rosarito redundará em total fracasso.



Em sua natureza ambígua, esse fracasso teria duas origens distintas e simultâneas, as quais são sugeridas por experimentador e experimentada.

Sabe-se que Augusto, estando no auge da excitação sexual, opta, não pela penetração, mas pela contemplação narcisista no Outro:

Y al verse a sí mismo en aquellos ojos como en un espejo vivo, sintió que la primera exaltación se le iba templando:

- Déjame que me vea en ellos como en un espejo, que me vea tan chiquitito... Solo así llegaré a conocerme... Viéndome en ojos de mujer... (1, II:819)

Tem-se, portanto, aqui, a vivência estética da "anima", não em seu aspecto positivo, como fonte de vida; mas a "anima" vivenciada como fonte de ilusões, envolvendo Augusto num mundo de fantasias que pode levá-lo à loucura, no sentido junguiano. Aliás, tanto para Rosarito, como, principalmente, para o próprio Augusto, este se comporta, às vezes, como um perfeito louco: "Estaré, pues, loco?" (1, II:821).

Se o esteta sugere uma interpretação meramente psicológica para a origem de seu fracasso psicosssexual, Rosarito, com sua fina intuição de mulher-natureza, aponta para uma interpretação puramente fisiológica: "Y ella pensó: 'Lo que no sabe es lo que no se hace'" (1, II:819).

No capítulo XXVI, Augusto se dirige à casa de Eugenia, disposto a tentar a última e definitiva experiência psicoló-

gica com a mulher. Mas contra suas previsões lógicas, a moça aceita aparentemente tornar-se sua esposa. O pobre experimentador passa, assim, a experimentado. Começa, então, para ele, uma nova vida contemplativa: "Casi todo el día se lo pasaba en casa de su novia y estudiando no psicología, sino estética" (I,II:828). O feliz esteta chega, mesmo, a dedicar um poema aos belos olhos de sua musa, enquanto esta toca piano. Após conseguir um emprego bem longe para seu rival, confirma-se aparentemente, sem que Augusto se dê conta, a profecia contida na história de dom Antonio. Durante a entrevista com Mauricio, este além de mostrar-se conhecedor do fracasso psicosssexual de Augusto com Rosarito, anuncia que pretende levar a moça consigo.

No auge do desespero nada ou pouco sincero, o esteta se dá conta do fatalismo da decisão "ética" que ele próprio não fora capaz de tomar: "Y tengo que casarme, no tengo más remedio que casarme..., si no, jamás voy a salir del ensueño. Tengo que despertar" (I,II:834). Contudo, evocando o conselho materno e possuído de ciúmes pela mulher-instinto que, através de jogos eróticos preliminares, o fizera ter uma efêmera sensação de constituir-se realmente em síntese corpóreo-psíquica, o esteta parece manifestar a formação daquela apaixonada vontade ética para corrigir sua falsa escolha dedutiva de objeto erótico: "Entráronle ganas de salir, correr en busca de Rosario, ganarla y volver con ella a Eugenia para decir a ésta: Aquí la tienes, es mía y no de... tu Mauricio!" (I,II:836). Mas é demasiado tarde para arrepender-se, sobretudo eticamente. Afinal, para o pensador di-

namarquês, escolher-se como ser ético significa arrepender-se, mas arrepender-se de não se ter escolhido antes como tal. O ser concreto, que pensando-se se constitui a si mesmo no ato ético-criativo da decisão não é contemplação, mas unidade de pensamento e ação. O indivíduo ético descobre que o si mesmo que elegeu encerra uma riqueza infinita, na medida em que tem uma história, uma história na qual reconhece a identidade consigo mesmo. Mas o esteta Augusto não pode projetar-se sobre o futuro, porque, contradição dialética entre natureza estética e destino ético, não pode vislumbrar sua identidade consigo mesmo. Em suma, Augusto não tem passado, não tem história: "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!" (I, II:705). Sendo demasiado tarde para um arrependimento ético, chega a carta fatal e o esteta se dá conta da impiedosa burla de que fora objeto. Com isso, sente ter nascido de verdade, mas para sofrer e morrer. Induzido sutilmente pelo amigo nivolista, o nebuloso agonista, dotado de ambígua autonomia, parece tomar a única decisão ética que lhe resta, ao desesperar-se sinceramente e empreender o único salto qualitativo de sua existência: o suicídio. Com tal decisão pretende resgatar-se como indivíduo concreto ao final de sua ridícula existência erótica. Contudo, essa idéia de morte que aflora à consciência de Augusto já estava latente no seu constante retornar, inconscientemente, à mãe, não apenas como fonte de vida, mas também como figura e sentido de morte, simbolizados pela "mãe terrível".



Antes de encerrar esta análise, convém propor ainda algumas reflexões críticas.

Sabe-se que, para Kierkegaard, o sexo é o motor da história do gênero humano, sendo a sexualidade a suprema potenciação da sensualidade. Mas o pensador dinamarquês adverte que aquela deve ser superada pelo homem. No período de superação da sexualidade, esta não será já pura expressão corpórea, mas corpóreo-psíquica. E avançando o processo de superação, será corpóreo-psíquico-espiritual, com tendência a obter o espírito a supremacia.

Diante do problema da sexualidade, cabe adotar, segundo Kierkegaard, três atitudes distintas: a ascética, a estética e a religiosa. Das três nos interessa, como parece ter interessado também a Unamuno, a segunda, pois para o pensador dinamarquês, a solução do paganismo é a atitude estética. Como já sabemos que Niebla opta pela solução platônica dos conflitos representados na obra, ouçamos as considerações finais do filósofo, tais como as comenta Jesús-Antonio Collado.

Ao afirmar que a solução do paganismo é a atitude estética, Kierkegaard observa que: *esta "parte da consideração da sexualidade sob o ponto de vista do eros e do belo. Contudo, o próprio paganismo não se detém na consideração estética, e passa a superar a sexualidade sob o conceito do cômico. Com efeito, segundo O Banquete de Platão, a beleza é a essência do eros se se considera o homem como síntese corpóreo-psíquica exclusivamente, mas se a essência do homem é uma síntese corpóreo-psíquica informada e determinada pelo*

espírito" (imaneute), então o erótico não é apenas belo, mas é, ao mesmo tempo, cômico. Sob este aspecto o eros fica neutralizado na indiferença do espírito. Vencendo este, o sexual se torna o estranho e o cômico. A expressão do espírito no erótico consiste, portanto, em que o eros é o belo e o cômico simultaneamente (34:124-125).

Tudo indica, portanto, que diante do problema da sexualidade em *Niebla*, Unamuno parece ter optado, inicialmente, pela atitude estética peculiar ao paganismo, conforme a descreve Kierkegaard. Para tentar explicitá-lo, é preciso relacionar as duas interpretações possíveis da história afetiva de Augusto, no plano da existência empírica. Paralela, ou melhor, polifonicamente, impõe-se a intersecção crítica com Pirandello.

Ora, encontrando-se, com a morte da mãe ou primeiro e único objeto amoroso até a idade adulta, na fase de reflorescimento da libido, o rico Augusto redescobre o eros através da contemplação fugaz da beleza feminina. Sua tendência estetizante, com raízes inconscientes na infância, o conduz a múltiplas e efêmeras inclinações amorosas, de signo reflexo, que inibem, sistematicamente, a possibilidade de salto qualitativo para que, pelo menos, se cumpra seu destino ético, pré-determinado pelo conselho materno. Colocado diante de dois eventuais objetos eróticos, ambos belos, o esteta é incapaz, como tal, de definir-se por um deles, sem projetar, assim, sua energia libidinosa ou, se se quiser, a imagem da "anima" numa mulher espontaneamente amada: Eugenia ou Rosa-

rito. Daí, a sensação de nebulosa incompletude e de vazio existencial.

Contradição dialética entre posse de corpo e carência de alma, entre tendência estetizante e destino ético, entre crença patética no irracional e tendência racionalizante, a ambígua personagem autônoma de **Niebla** não apresenta, nem poderia apresentar, aquela unidade de pensamento e ação necessária, segundo Kierkegaard, à decisão ética que a projete sobre o futuro, através de um projeto definido de casamento. Afinal, embora seja capaz de reflexão lúcida sobre o mundo circundante, esta entra em contradição dialética com o fazer coerentemente incoerente da personagem, concebida como um "flujo de contradicciones".

Encerrado no labirinto fantástico de sua existência estética, submerso no mundo das sensações sublimadas através da arte e da contemplação do belo, Augusto se torna, facilmente, o centro de situações ridículas, no plano nebuloso das relações erótico-pragmáticas.

Atraído inicialmente pela inacessível beleza da pianista, através de um eros intelectualizado, Augusto concebe projetos quixotescos, inclusive o de um fantástico casamento com ela que já tomara um plano definido de casar-se com o donjuanesco Mauricio. Mas o "pobre panoli", em seu mundo onírico, imagina que esse conluio eros e belo, idealizado, lhe permitirá constituir-se, pela primeira vez, em síntese corpóreo-psíquica. Depois, já de posse de suas faculdades amorosas, desperta para a beleza acessível de Rosario, com a qual sente, pelo menos fugazmente, uma real possibilidade de

converter-se naquela síntese. Contudo, se defende de um hipotético projeto realista de casamento, dentro dos moldes do conselho materno, precisamente através da imagem da mulher idealizada. Estando no limiar do cumprimento de seu destino ético, sem ter-se definido como sujeito de escolha objetual, defende-se mais uma vez, através de experimentos psicológicos com as duas mulheres esteticamente desejadas, embora racionalmente perceba a ameaça implícita no jogo de falsa sedução feminina.

Em ambas experiências, se espessa no espírito do leitor o dar-se conta do contrário que, segundo Pirandello, caracteriza o cômico. Tanto na experiência com Rosarito como na definitiva com Eugenia, Augusto passa de hipotético sujeito a objeto ridicularizado. Com a mulher-instinto, a inesperada participação ativa do objeto erótico, nada ingênuo, inibe o experimentador e determina o fracasso do experimento científico. Na experiência com a mulher idealizada, certo de que estaria isento de qualquer compromisso, Augusto não percebe que a fatalidade de seu destino ético é pura aparência. Assim, acaba comprometido formalmente mediante uma decisão calculista da mulher. A burla final não é, portanto, mero resultado da infidelidade e do senso prático femininos, mas também de um apego fantástico da personagem agônica à esfera de sua existência estética.

Contudo, desse primeiro dar-se conta do contrário, surge, mediante a atividade da reflexão analítica, o sentimento do contrário que, segundo Pirandello, caracteriza as obras de arte humorísticas. Refletindo sobre as causas profundas



que obrigam Augusto a aferrar-se estética ou fetichistamente ao eros e ao belo, de maneira tão contraditória, não podemos rir apenas do seu fracasso existencial. Afinal, nem se pode dizer dele que chegou a realizar livremente sua escolha fundamental na esfera estética de sua existência. Fetichista ou esteta, por contingências externas, com raízes inconscientes na infância, a personagem manifesta, por mais de uma vez, a auto-consciência de seu caso patológico. Ele sabe muito bem que não lhe sobra corpo; por isso, depois de desculpar-se desajeitadamente com Rosario de um incipiente comportamento psicosssexual normal, mas estranho e inesperado para ele mesmo, segue-se a confidência com o fiel Orfeo: "La he estado mintiendo y he estado mintiéndome. Siempre es así! Todo es fantasía y no hay más que fantasía" (I,II:781). Assim, apesar de Kierkegaard e de Platão, o leitor já não pode rir diante dessa razão humana que está na raiz de todas as contradições dialéticas de Augusto diante do amor e da beleza: "Y por eso es todo eso del amor una mentira más. Y el fisiológico? Bah, eso fisiológico no es amor ni cosa que lo valga! Por eso es verdad!" (I,II:782).

Observe-se, porém, que a tragicomicidade inerente à história de Augusto Pérez, no plano de sua existência histórica, constitui-se num humorismo de superfície cujo fim é despertar o espírito crítico do leitor, para fazê-lo participar, simultaneamente, no drama íntimo e não menos tragicômico que se representa no plano intra-histórico ou metafísico desse polifônico romance. Num dos capítulos essencialmente metaliterários da obra, o XXV, no qual intervém aquela

paganíssima trindade: personagem-nivolista (Víctor Goti), personagem-poeta (Augusto) e nivolista-personagem (Unamuno), sendo que este o faz mediante humorística intromissão, assistimos à seguinte cena dialogada:

- Querrias leerme algo de ella? Sacó Víctor las cuartillas y empezó a leer por aquí y por allá a su amigo.
- Pero hombre, te me has cambiado! - exclamó Augusto.
- Por qué?
- Porque ahí hay cosas que rayan en lo pornográfico y hasta a veces pasan de ello...
- Pornográfico? De ninguna manera! Lo que hay aquí son crudezas, pero no pornografía. 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, esas crudezas son crudezas... pedagógicas. Lo dicho, pedagógicas! (I,II:822)

Temos, portanto, sintetizada em forma de poética explícita, a motivação interna ao texto que suscitara, em nossa sensibilidade crítica, as análises por nós propostas para o estar de Augusto Pérez no mundo das relações eróticas. Com efeito, o diálogo transcrito desvenda de forma clara e direta a intenção unamuniana de fazer consciente concessão não apenas à temática peculiar ao Realismo literário, mas também à função utilitária da arte mimética, para revertê-las, com a conseqüente massagem no intelecto do leitor, em benefício de um humorismo confusionista, apto para misturar, num mesmo cadinho, a representação do histórico ou empírico e a do in-

tra-histórico ou metafísico. Aliás, no que concerne particularmente à coexistência de erótica e metafísica em *Niebla*, o prólogo da obra já é bastante explícito. Na verdade, o prologuista desenvolve o tema central do diálogo em questão, chegando mesmo a apontar para as raízes míticas do consórcio entre erótico e metafísico:

... es el instinto metafísico, la curiosidad de saber lo que no nos importa, el pecado original, en fin, lo que le hace sensual al hombre, o bien es la sensualidad la que, como a Eva, le despierta el instinto metafísico, el ansia de conocer la ciencia del bien y del mal. (I,II:681)

Enfim, essa sugestão ao leitor para que penetre na intra-historicidade da tragicômica vida histórica de Augusto é reiterada na obra unamuniana através de diversos recursos literários. Um deles concerne à antitética caracterização onomástica da personagem, a qual, ao pôr em tensão criativa o sublime (Augusto) e o grotesco (Pérez), conota que o sentido verticalizante do primeiro termo depende do sentido horizontalizante do segundo, e vice-versa. Outro recurso se refere ao impulso espiritual imanente à personagem, enquanto suporte de traços órficos, ou seja, intersecção viva do divino e do humano. Sem pretender esgotar a variada gama de recursos utilizados por Unamuno humorista, conviria apontar, ainda, para uma possível função de signo de antecipação de que parece revestir-se a sugestiva imagem visual que abre o livro. Trata-se da relação antitética que se estabelece entre o primeiro gesto teatral de Augusto, "actitud estatuaría y augusta" e seu subsequente deixar-se arrastar "perezmente"

pelo acaso, relação que configura de forma icônica a intersecção dos planos vertical e horizontal, imanente à personagem unamuniana.

Se aceitarmos, com o autor espanhol, que a intra-história é a alma da história, o eterno do ser existente no tempo, ou seja, o inconsciente na história, podemos entender que o mais genericamente humano do homem, não é a razão, mas o componente intra-histórico de sua vida, o não consciente dela, sua dimensão divina e eterna, a qual para ser intuída, ou melhor, sentida, exige um mergulho nas profundezas do "eu", mediante momentos ou atos sucessivos de autoconscientização.

Isto posto, depreende-se que, no plano intra-histórico ou metafísico de **Niebla**, Augusto Pérez vivencia, no seu nebuloso interior, o problema tipicamente unamuniano de saber se existe ou não com alma imortal.

Tratando-se, como se trata, de um drama essencialmente íntimo, a análise da angustiosa busca que nele se representa terá como objeto principal o discurso interior de uma subjetividade, cuja tendência à introversão não parece constituir, como supõe Mario J. Valdés, um sintoma de caso patológico, mas a via por excelência de uma tentativa de autoconscientização humana. Aliás, em 1905, Unamuno, contradizendo um dos princípios nivelescos básicos, proclama, como o farão depois Augusto e Orfeo, o caráter fetichista do diálogo como forma de intercomunicação social:

No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes

entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo. (I,III:602)

Dada, porém, a ambígua autonomia da personagem unamuniana, cuja interioridade é objeto constante de incursões e comentários por parte do narrador onisciente, focalizaremos, também, fragmentos de discurso narrativo-descritivo, diretamente relacionados com a dimensão metafísica de **Niebla**.

A origem inconsciente do drama íntimo de Augusto parece remontar-se à sua infância e estar constituída pela primeira experiência absurda da morte do Outro, no caso, o pai: "empedernido de incomprensión ante el misterio de la muerte". Tal mistério, que paradoxalmente dá sentido à existência agônica dentro da dialética aberta de Unamuno, também fará delirar o perplexo Orfeo, no epílogo da obra: " Qué será de él? Dónde estará aquello que en él hablaba?". Perplexidade análoga ante o mistério insondável da morte também tortura o agônico autor de **Niebla**: " Qué eres tú? Qué es ahora de tu conciencia? Qué soy en ella yo ahora? Qué es de lo que ha sido?" (4:92).

A questão metafísica nuclear no "rimance" unamuniano é, portanto, a imortalidade da alma num mundo substancial e eterno: o mundo sem espaço nem tempo da consciência humana. Em torno desse núcleo, giram outros temas que integram a antropologia filosófica de Unamuno. Entre eles: tempo e eternidade, a consciência de existência, a dúvida existencial, a experiência da angústia, o auto-conhecimento, o conhecimento racional...

Descida aos infernos

Para tentar mostrar como se dá a transfiguração lírica dessa polifônica problemática, vamos acompanhar de perto a lenta e difícil descida de Augusto até as profundezas vitais de seu contraditório interior.

O surgimento do indivíduo "concreto" no cenário de **Niebla** é marcado por um gesto cuja teatralidade é objeto de comentário irônico por parte do narrador: "No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía". Trata-se, não de ironia retórica, mas essencial, pois parece sugerir a natureza eminentemente subjetivista da busca de si mesmo a ser empreendida por Augusto, no plano metafísico de sua existência. Ou seja, insinua-se que, para ser autêntico, seu auto-conhecimento ou intuição imediata do próprio "eu", na qual já vai incluída a experiência consciente do mundo externo, há de ser o princípio de todo outro conhecimento.

O primeiro monólogo de Augusto contrapõe, do ponto de vista espacial, o mundo sensível ou temporal ("en esta pobre vida") e o mundo celeste ou eterno ("el cielo"). Apesar da referência à futura contemplação de Deus e de todas as coisas nele, tem-se a impressão de que à imagem prospectiva de eternidade cristã se superpõe a imagem retrospectiva de eternidade pagã. A corroborar essa idéia, note-se que antes desse monólogo inicial aparece o primeiro símbolo fálico ("paraguas") evocando Dionísio e que o conteúdo do último monólogo da obra remete ao platônico mundo das Idéias eter-

nas, configurando, assim, uma imagem de circularidade pagã.

Seja como for, temos inicialmente uma moderna personagem órfica jogada num mundo desconhecido, experimentando liricamente a insegurança existencial que lhe produz a contradição dialética entre esperança de eternidade cristã e reminiscência de eternidade pagã.

O monólogo seguinte, já o sabemos, focaliza ou parece focalizar várias situações externas, cuja objetividade radical se apresenta ambígua, em virtude de sua possível natureza imaginária: "Mi imaginación no descansa". Já sabemos, também, que tais situações reais ou imaginárias servem de pretexto para que a personagem confesse sua exclusiva aptidão para a atividade intelectual: o pensamento que, como tentaremos mostrar, em ocasião oportuna, determinará o caráter tragicômico de seu drama íntimo.

No momento, nos interessa analisar elementos realmente novos que integram a parte final desse monólogo:

Dicen que todos somos hijos de Adán. Y este Joaquinito, es también hijo de Adán? Adiós Joaquín! Vaya, ya tenemos el inevitable automóvil, ruido y polvo! Y qué se adelanta con suprimir así las distancias? La manía de viajar viene de tofobia, no de filotopía, el que viaja mucho va huyendo de cada lugar que deja y no buscando cada lugar a que llega. Viajar... Viajar... Que chisme molesto es el paraguas... Calla, qué es esto? (I,II:696)

As divagações iniciais do monologuista sobre "trabalho" propiciam, mediante associação de idéias, a figuração instantânea de uma complexa imagem da civilização moderna como resultado da perda do paraíso terrestre, ocasionada pelo

primeiro pecado cometido pelo pai da humanidade cristã. Essa alusão ao pecado original, ligado ao despertar da razão e suas consequências, vem envolta numa névoa mítica, de acordo com o valor genérico e difusamente sentimental que lhe atribui o homem natural ou pagão de nossos dias: "Dícen que todos somos hijos de Adán". Além disso, quase ao final do monólogo retorna o símbolo fálico "paraguas" e, com ele, reitera-se a alusão a Dionísio. Mas, para além da repetida superposição órfica de paraíso cristão e paraíso pagão, paira a sombra de uma sensação nostálgica de perda: a perda de um estado de espírito em que não cabiam interrogações nem distinções e, menos ainda, o espectro da morte ("polvo"). Esse nebuloso sentimento de perda vai ligado a um vago sentimento universal e impessoal de culpa, mas se associa também a um não menos vago pressentimento de purificação, à idéia de morte e ressurreição, de peregrinação e viagem. Daí, as quatro atualizações do verbo "viajar" quase ao final do monólogo. Quatro atualizações: sutil alusão ao quaternário, símbolo do plano de realização da Idéia, do manifestado, da terra enfim. Contudo, tem-se a impressão de que se, por um lado, as duas primeiras não se desprendem totalmente de seu sentido denotativo, por outro, as duas últimas, "Viajar... Viajar...", assim infinitivas e solitárias, ecoando uma na outra, apontam na direção vertical do espírito. Ou seja, parece-nos que elas atualizam simultaneamente todo o potencial simbólico de "viagem": a tensão entre busca e mudança; evolução; imagem do anelo nunca saciado, que, em nenhuma parte, encontra o objeto perdido (a mãe).

Se não estivermos equivocados, esse discurso interior de Augusto sugere o começo de uma viagem simbólica, representando a busca que vai das trevas do mundo profano (o do inconsciente, mãe) à luz, cujas etapas seriam uma espécie de ritos de purificação. Enfim, o monólogo em análise parece prenunciar um processo de auto-conscientização sob a forma mítica de uma viagem ao inferno, análoga à empreendida por Orfeu, Enéias e, sobretudo, Dante. Nesse sentido, simbolizaria uma descida ao inconsciente, a tomada de consciência de todas as possibilidades do ser, no cósmico e no psicológico, necessária para poder chegar às alturas paradisíacas. E como o inferno refunde as idéias de crime e castigo, o símbolo fálico "paraguas", representando o paternal, evoca a sombra da primeira experiência absurda da morte do Outro, imediatamente depois da quarta atualização do verbo "viajar".

A última frase desse monólogo de Augusto, "Calla, qué es esto?", introduz o vislumbre do transcendente, representado pelo vislumbre dos olhos de uma bela donzela desconhecida, cujo nome, Eugenia Domingo del Arco, comunicado pela "portera Cerbera", o monologuista anota, depois, logo abaixo de um princípio de poesia lírica transcendental:

De la cuna nos viene la tristeza y también de la cuna la alegría. (I,II:698)

A rede de valores simbólicos que se tece, aqui, não pode passar inadvertida à sensibilidade do leitor. A donzela, desconhecida, que depois se converterá, para Augusto, na amada ideal, prenuncia, através de seus olhos, não apenas a

imagem da "anima" ou parte superior e mais pura do homem, mas também a luz espiritual necessária ao agonista unamunião para guiá-lo em sua simbólica viagem de auto-conscientização. Do ponto de vista onomástico, a bem nascida mulher (Eugenia) com sua força espiritual (Arco) e correspondendo ao centro, à origem divina e sagrada (Domingo) parece evocar a Beatriz de Dante.

Quanto ao princípio de poesia lírica transcendental, o mesmo é objeto de considerações por parte de Augusto no monólogo que fecha a primeira sequência narrativa:

Vaya-se dijo Augusto -, esta Eugenia, la profesora de piano, me ha cortado un excelente principio de poesía transcendental. Me queda interrumpida. Interrumpida?... Sí, el hombre no hace sino buscar en los sucesos, en las vicisitudes de la suerte, alimento para su tristeza o su alegría nativas. Un mismo caso es alegre o triste según nuestra disposición innata. Y Eugenia? Tengo que escribirle, pero no desde aquí, sino desde casa. Iré más bien al Casino? No, a casa, a casa. Estas cosas desde casa, desde el hogar. Hogar? Hogar... Hogar... Cenicero más bien! Ay, mi Eugenia! (I,II:699)

Como se pode inferir, pela sugestiva auto-correção contida na frase interrogativa "Interrumpida?", não se trata de um início de composição poética, mas de um poema com a brevidade e concentração peculiares ao estilo lírico. O comentário subsequente aponta, provavelmente, para a disposição anímica inata da personagem-poeta: a melancolia. Essa melancolia que, segundo Kierkegaard (34:75), caracteriza o homem natural obcecado pela reminiscência pagã de eternidade. Daí que, para comunicar-se, à distância, com a mulher cujos olhos acabam de proporcionar-lhe o vislumbre do

"transcendente", Augusto tenha que retornar à casa materna, onde já não tem um "hogar", mas um "cenicero". Esse primeiro retorno à casa parece antecipar, simbolicamente, a morte do agonista ao final da obra; sua morte, não como destruição de tudo, mas enquanto reintegração do espírito no espírito, quando a alma abandone a forma e ambas retornem à sua verdadeira essência. Nesse sentido, "cenicero", enquanto receptáculo de "cenizas" evoca Fénix e, com ela, a possibilidade de ressurreição. Por outro lado, essa melancolia também se associa à sensação de perda do sentimento de plenitude vital ("cenicero"), o qual Augusto experimentara durante o tempo em que o amor materno lhe proporcionava a ilusão de existir inconscientemente, em sua suposta androginia órfica. Assim se pode entender a reiterada negação dos valores simbólicos de "hogar": o "sol familiar", símbolo da casa, da conjunção dos princípios masculino (fogo) e feminino (recinto) e, conseqüentemente, do Amor.

Tudo indica, portanto, que a primeira sequência narrativa de *Niebla* se apresenta como um grande signo de antecipação daquilo que será a lenta e difícil viagem interior de Augusto. Esse processo de auto-conscientização parece articular-se em três etapas intimamente relacionadas entre si. As duas primeiras se diferenciam uma da outra, conforme predomine, antiteticamente, a razão ou o sentimento. A etapa inicial, que denominaríamos intelectualista, é bastante longa e se caracteriza pela preeminência do discurso racionalizante da personagem, produzindo, assim, a impressão de um auto-conhecimento marcado pela inautenticidade. A segunda

etapa, extremamente curta, parece configurar, mediante brevíssima, mas intensa, irrupção do irracional, a imagem do que seria, para Unamuno, o autêntico auto-conhecimento ou intuição imediata da personalidade humana, merecendo, portanto, a designação de fugaz etapa vital-existencialista. Por fim, a terceira etapa compreende a morte e ressurreição de Augusto ou rito final de purificação.

Embora descrita com a serena resignação peculiar aos seres intra-históricos, a experiência da morte da mãe, a cujo doce amparo Augusto vivera na paradisíaca ignorância de si mesmo, enquanto antítese de ser temporal e eterno, representa, para ele, a sensação de insegurança e vazio existenciais. Isso marca a passagem do estado de total inconsciência a um nebuloso estado pré-consciente, a partir do qual, com o vislumbre dos olhos de Eugenia, Augusto empreende, a duras penas, a etapa intelectualista de sua auto-conscientização.

Produto de reminiscências literárias e filosóficas, incluindo as de textos unamunianos, essa etapa se estende, mais ou menos, até a metade do capítulo XXIX, embora nela aflorem, de vez em quando, sinais da etapa seguinte, a qual contém em germe.

Apresentado como poeta órfico e dotado, portanto, de fantástica imaginação, Augusto, com sua ambígua autonomia, maneja livremente esquemas de criação literária e filosófica, camuflando, assim, a natureza inautêntica de sua busca inicial. Ao longo desta, o agonista de *Niebla* não chega a superar completamente o estado pré-consciente desencadeado

pelo vislumbre do transcendente, na medida em que encarna a contradição dialética de pólos opostos: nostalgia de inconsciência e atração de consciência, trevas e luz, sedução dionisiaca e ímpeto apolíneo.

O esquema filosófico principal que subjaz ao ensaio poético de auto-conscientização de Augusto procede, naturalmente, de Unamuno ou da teoria do conhecimento de Unamuno.

No capítulo XXX, todo ele constituído por um diálogo entre Víctor e Augusto, ouvimos algo bastante revelador:

- Y qué es existir?

- Ves? Ya te vas curando: ya empiezas a devorarte. Ser o no ser! ..., que dijo Hamlet, uno de los que inventaron a Shakespeare.

- Pues a mí, Víctor, eso de ser o no ser me ha parecido siempre una solemne vaciedad.

- Las frases, cuanto más profundas son, son más vacías. No hay profundidad mayor que la de un pozo sin fondo. Qué te parece lo más verdadero de todo?

- Pues..., pues... Lo de Descartes: "Pienso, luego soy". (I,II:844-845)

Vê-se que, embora suposto leitor privilegiado de Unamuno, "Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien" (I, II:846), ou Augusto não entendeu bem o que leu, ou não aceitou o que entendeu, ou encarna a história do pensamento unamuniano: processo que, partindo de um juvenil misticismo da natureza, religiosamente sentido e nunca abandonado, compreende um antitético intelectualismo de extração atéia, até desembocar num existencialismo vitalista em pugna com a ideologia anterior não de todo extinta. Ou, talvez, tudo isso junto, polifonicamente misturado pelo humorismo confusio-

nista de Unamuno.

A verdade é que a etapa inicial da simbólica viagem de Augusto reflete um intenso subjetivismo, tecido de apego inconsciente à Mãe Natureza, forte tendência a racionalizar a vida e lampejos intermitentes de forças irracionais ou vitais.

A vacilante resposta da personagem-poeta ao seu amigo nivolista sobre o verdadeiro, "— Pues..., pues... lo de Descartes: 'Pienso, luego soy'", revela não apenas a artificiosa importância de que se reveste a razão — a bem nascida do pecado original — na primeira fase de seu auto-conhecimento, mas também a inconsistência da cartesiana reflexão do pensamento como critério de certeza subjetiva.

Contudo, desde o início da obra, sabemos que o rico Augusto se dedica exclusivamente à atividade intelectual, inclusive como assíduo jogador de xadrez no Cassino da cidade onde mora. Por isso, quiçás, a faculdade de refletir com lógica, apesar da aparente incoerência discursiva, peculiar ao fluxo de consciência normal, seja marcada, do ponto de vista linguístico, pela alta frequência do verbo "pensar" ou expressões equivalentes, sobretudo nos monólogos da personagem. Por outro lado, se levarmos em conta possíveis tendências simbolistas de Augusto, a liberdade ditatorial de sua fantasia, por exemplo, há ainda dois aspectos importantes a considerar. Em primeiro lugar, é bem provável que o vislumbre do transcendente, proporcionado pela instantânea contemplação dos olhos de Eugenia, seja fruto da imaginação, talvez um ilusório delírio da razão abstrata. Em segundo lugar,

tudo faz supor que Augusto inverte, livremente, a ordem dos dois estágios do autêntico auto-conhecimento, estabelecida por Unamuno, antepondo, assim, a auto-verificação biológica e teórica na existência à primordial auto-percepção do eu ou auto-sentimento da auto-consciência.

Nesse sentido, antes de empreender a descida a seu inferno interior, a qual só se dará efetiva e fugazmente na etapa seguinte, a personagem-poeta, valendo-se de reminiscências literárias e filosóficas (*Quijote*, *La vida es sueño*, *El amigo Manso*, "La tradición eterna"), procede, da sequência narrativa II à V, à lenta criação de seu mundo ideal, começando pela mulher que, supostamente, há de conduzi-lo ao encontro de si mesmo: "Pensemos primero en ella". O monólogo que se segue, como tantos outros, apesar de incluir referências ao universo cristão, no caso, trechos de "El Padre-nuestro", -- talvez uma reminiscência infantil --, aponta para o contraditório existir cotidiano do intelectual Augusto, uma das formas que assume o unamuniano conceito de intra-história, de evidente raiz platônica, dada a relação analógica de ilusão entre os termos antitéticos: mundo sensível/mundo das essências eternas e história/intra-história. Dessa "niebla" cotidiana ou "dulce aburrimiento inconsciente" surge a Eugenia ideal, como sombra ou "aparición" necessária, não exatamente ao auto-conhecimento, mas à fantástica tentativa de recuperar a paradisíaca inconsciência perdida pelo pré-consciente Augusto. Parece tratar-se, portanto, de uma espécie de reconhecimento da Idéia de mulher contemplada no mítico mundo platônico: "... si yo la había visto, si yo

la conocía hace mucho tiempo; sí, su imagen me es casi innata!... (1,II:712)

Estabelecida a natureza ideal de sua Eugenia, segue-se, quixotesca, a alteração onomástica da mulher amada. Isso se dá em meio à alusão aos tempos homéricos e seus deuses; e, sobretudo, mediante um sutil paralelismo entre Deus (cristão?) e a personagem órfica de Niebla: "Cómo me llamará Dios?... Por qué no he de dar a Eugenia otro nombre distinto del que le dan...? Cómo la llamaré?" (1,II:701).

Essa nomeação ao estilo cavaleiresco é precedida de uma atribuição adjetiva, "dulce", referida, não apenas a reminiscências maternas, mas também a "Eugenia", nome real da mulher idealizada, desde a primeira evocação de sua imagem, permitindo, assim, associação com a raiz do onomástico "Dulcinea". A designação ideal propriamente dita ocorre, pela primeira vez, na carta dirigida à amada e parece proceder de *La vida es sueño*.

Sabe-se que Estrella e Rosaura são os nomes das duas personagens femininas que contracenam no drama calderoniano. A primeira, embora desempenhe o papel actancial de infanta, é uma personagem secundária. A segunda, apesar de atuar como dama de Estrella é uma das causas fundamentais da transformação de Segismundo. Como símbolo vivo do amor que conduz ao bem, a bela Rosaura(*) converte a fera em homem, pessoa. Curiosamente, ao nomear sua inacessível dama, Augusto opta

(*) Mediante associação fonética entre Rosaura e Rosario, nome dado por Unamuno à mulher-natureza de Niebla, o autor parece sugerir, onomasticamente, a possibilidade latente de um paralelismo actancial, embora invertido.

por uma reminiscência literária que incide sobre o nome da infanta. E faz muito bem; pois assim, manifesta total coerência com o seu sistema idealista de criação subjetiva do mundo exterior, antes da idéia cartesiana de si mesmo obtida pela reflexão do pensamento.

Nesse sentido, à carga simbólica imanente a "ojos", que funciona como metonímia da mulher amada, acrescenta-se o espessamento semântico representado por "refulgentes estrellas mellizas". Ora, o núcleo desse sintagma nominal (nomeador) "estrellas", ao ser determinado pelo epíteto "refulgentes", representa fulgor nas trevas, símbolo do espírito. Por outro lado, a atribuição adjetiva "mellizas" associa-se a "gêmeos", deidades benfeitoras, cujo sentido simbólico mais geral consiste em que uma significa a porção eterna do homem, herança do pai celeste, a alma; a outra, a parte mortal. Mas também simbolizam os princípios do bem e do mal, como advertirá, mais tarde, Rosarito.

A romântica carta, em que a personagem-poeta expressa seu ambíguo propósito de "conhecer" as "refulgentes estrellas mellizas", indica não apenas uma inversão na ordem dos estágios do autoconhecimento, ocorrendo primeiro a auto-verificação na existência, mas também que, dentre suas duas formas, o conhecimento sensitivo ou vital e o conhecimento da fantasia e da razão, Augusto se decide pela segunda. Ou seja, sua incorrigível tendência intelectualizante o inclina à esfera em que o homem, dotado de linguagem, se faz social: criador e portador de ideais, ilusões e grandes revelações interiores. Não obstante, essa opção não busca, naturalmen-

te, o para-quê da existência humana, a qual está ainda muito longe de ser intuída. O que ela objetiva é transformar imaginariamente aquelas "estrellas" na prosaica finalidade do vagabundear pelas ruas de um "señorito" intelectual.

O primeiro aparente obstáculo a uma tal autoverificação, a existência de um pretendente real, suscita em Augusto pré-consciente a reminiscência literária do espírito de luta e conquista amorosa: "Militia est vita hominis super terram". E como o agonista detém o quixotesco "secreto de la victoria", pois a mulher, cujo amor aspira para retornar à santa inconsciência do ser intra-histórico, é a idealizada, esta se transforma, por fim, na finalidade de seu nebuloso existir.

O passo seguinte, no sentido da imaginária autoverificação na existência é a absurda -- absurda do ponto de vista vital-existencialista -- idealização do sentimento amoroso:

Enamorado yo! Yo enamorado! Quién había de decirlo?... Pero tendrá razón Víctor? Seré un enamorado ab initio? Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación... Y qué es el amor? Quién definió el amor? Amor definido deja de serlo...

... Y cómo me he enamorado, si en rigor no puedo decir que la conozco? Bah!, el conocimiento vendrá después. El amor precede al conocimiento, y éste mata a aquél... Primero el amor, el conocimiento después. Y para amar algo, qué basta?

Vislumbrarlo! El vislumbre; he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla. Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo, o en nieve, o en piedra. La ciencia es una pedrea. No, no, niebla, niebla! (I,II:707)

Antes de mais nada, convém assinalar que uma tal idealização se dá, muito sugestivamente, mediante um fluxo de consciência normal, em que o discurso racionalizante sobre amor e conhecimento do objeto amoroso se combina com comentários sobre regras lógicas de uma partida de xadrez e o aspecto anti-estético de estabelecimentos comerciais. Em meio a esse contexto tão abstrato de criação fantástica, engendra-se uma autoverificação também abstrata, mas que, pela evocação mágica da palavra "niebla" se metamorfoseia em criação onírica.

Assim, refletindo inicialmente sobre seu imaginário estado afetivo, Augusto aventa a possibilidade de que este, como antes a mulher amada, constitui uma espécie de reminiscência do mundo platônico das Idéias eternas: " Seré un enamorado ab initio?" Com efeito, um tal amor tem que parecer-lhe apto para forjar um objeto análogo. Nessa mesma direção intelectualista, dá-se a clássica pergunta (aliás já antes formulada sobre a mulher) acerca da essência do sentimento amoroso: " Y qué es el amor?" A resposta, mera reminiscência, talvez literária, não deve levar-nos a engano, pois em monólogos subsequentes a personagem-poeta nos brindará com hipotéticas definições de amor: "... no es el jugo del aburrimiento?"; ou, sendo que "la esencia del mundo es musical", logo "el amor es el ritmo". Em seguida, como ignora que o amor humano é autêntica forma de auto-verificação na existência (e até mesmo possível operador ontológico) pois, através dele, o homem pode intuir o mistério da vida e da morte, Augusto separa amor de conhecimento, chegando mesmo a



condenar o segundo por seu latente poder letal. Essa é a forma racional que ele encontra para dissociar, dentro de seu sistema idealista de criação, aquilo que, no fundo, é indissociável, pois na esfera da fantasia e da razão, não se concebe, segundo Unamuno, conhecimento sem sentimento humano. Mas, ao converter, assim, valores humanos em categorias abstratas, Augusto vai protelando o conhecimento sensitivo de seu subjetivo objeto amoroso, posto que o conhecimento prático do mundo externo, ligado à necessidade de viver, de perpetuar-se no ambiente, não pode ocorrer antes da auto-percepção imediata do eu. Por outro lado, com isso também, a personagem quixotesca adia o fatal confronto de seu mundo ideal com seu mundo real, ambos subjetivos. Passando a indagar sobre a causa primeira da relação amor-objeto, Augusto retoma a imagem do vislumbre do transcendente, e uma tal relação converte-se, intelectualmente, em "intuición amorosa, el vislumbre en la niebla". A partir da evocação dessa mágica palavra, simbolizando o indeterminado, a fusão dos elementos ar e água, o escurecimento necessário entre cada aspecto delimitado e cada fase concreta de evolução, vai-se metamorfoseando, imaginariamente, a figura ideal. Ou em "água": símbolo do inconsciente (mãe), da parte informal, dinâmica, causante feminina do espírito; união universal de virtualidades, *fons et origo*, que se acham na precedência de toda forma ou criação, mas também elemento transitório, mediador entre a vida e a morte. Ou em "nieve", representando, por seu caráter numinoso, a luz do espírito, o intelecto. Ou em "piedra", primeira solidificação do ritmo criador, a mú-



sica petrificada da criação. Daí que, mais adiante, depois de vivenciar os efeitos psicagógicos da música, "el alma de Augusto repercutía música, no pensaba", se pergunta a personagem-poeta: "Y mi Eugenia, no es musical también?" (I, II:712). Portanto, essa metamorfose poética do objeto amoroso ideal o figura tão inapreensível em sua forma concreta, que seu respectivo conhecimento ("ciencia") há de ser tão difuso e mágico como a "niebla" de que procede.

O sistema quixotesco de criação do mundo ideal não estaria completo, se faltasse a idealização do viajante órfico que, em sua busca onírica de si mesmo, necessita armar-se devidamente para a luta e conquista da possibilidade de autoverificação prática na existência. Antes porém, urge metamorfosear-se liricamente, processo que ocorre graças à magia linguística da palavra-chave do livro: "No, no, niebla, niebla!" E daí, o devaneio lírico:

Quién fuera águila para pasearse por senos de las nubes! Y ver el sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también. Oh, el águila! Qué cosas se dirían el águila de Patmos, la que mira al sol cara a cara y no ve en la negrura de la noche, cuando escapándose de junto a San Juan se encontró con la lechuza de Minerva, la que ve en lo oscuro de la noche, pero no puede mirar al sol, y se había escapado del Olimpo. (I, II:707-708)

Mediante as duas frases iniciais do monólogo transcrito, a personagem-poeta, atraída por imagens predominantemente apolíneas e relacionadas, ao mesmo tempo, com o universo pagão e o cristão, desejaria metamorfosear-se em, nada me-

nos, que "águila" com todo o seu rico potencial simbólico. Suspira, assim, pelas alturas, ainda inacessíveis, pela luz do espírito, identificado com o sol. Através das "nubes" que, associadas a "niebla", simbolizam as formas como fenômenos e aparências, a esconder a identidade perene da verdade superior, Augusto, não quisera ver o sol, mas ver-se águila-sol e o que esta identificação representa: fonte de energia e de vida, atividade masculina fecundante (o pai); ritmo da nobreza heróica; o poder de voar e fulminar, de elevar-se para dominar e destruir o inferior, tempestade teriomórfica (como ave de Júpiter); mensageiro celestial; vitória da atividade de espiritualização e sublimação sobre as tendências materializantes e involutivas; a majestade divina; pássaro de Deus (Dante). Mas também, como "lumbre nebulosa", essa águila-sol, de um lado, evoca as trevas, a morte, por associação de "águila" com seu contrário "lechuza"; de outro, evoca a etapa escondida do sol, a "viagem noturna pelo mar", símbolo da imanência e, também, de culpa, ocultação e expiação; o inconsciente em seu estado não elaborado, profundidade da qual se ascende às alturas luminosas, com esforço e sofrimento.

Seja pela atualização das formas verbais "dirían", "mira" e "ve"; seja pela contradição dialética entre saber cristão -- conotado mediante associação de "águila", símbolo de São João, com o **Apocalipse**, escrito pelo santo apóstolo na ilha de Patmos (mar Egeu) -- e saber pagão -- representado pelo símbolo de Minerva --, o restante do monólogo, com esse jogo antitético de luz e trevas, parece remeter à natu-



reza essencialmente mítica e difusa do conhecimento do ambiente como auto-verificação de Augusto na existência. Por isso, "Al llegar a este punto cruzó Augusto con Eugenia y no reparó en ella". É natural, pois a personagem-poeta ainda não se armou, efetivamente, como viajante onírico. Assim, "El conocimiento viene después", embora a reminiscência da recente criação da mulher ideal provoque o reconhecimento platônico do apenas entrevisto: "Juraría que han cruzado por mi órbita dos refulgentes y místicas estrellas gemelas...". Note-se que o novo epíteto "místicas", referido a "estrelas", sugere uma escolha antecipada, entre os dois princípios opostos representados por "gemelas": o mal e o bem. Como o primeiro se assimila ao vital, o do bem tem que incidir sobre a espiritualização ascética; daí que para alcançar a imortalidade, seja preciso o "nega-te a ti mesmo", como aconselhava Nietzsche(*), cujo pensamento também parece entrar em relação dialética com **Niebla**, sobretudo mais adiante.

Por outro lado, o vislumbre das "refulgentes y místicas estrellas gemelas" permite, mediante imagem especular, a associação com o suposto caráter andrógino do poeta órfico, perdido hipoteticamente com a morte da mãe; morte que o priva do amor como conjunção, destruição do dualismo, da separação; a convergência para o centro místico ou estado de

(*) Segundo Cirlot, "Nietzsche interpretou com exatidão a mensagem mística dessa negação parcial, necessária para a salvação da essência espiritual humana quando diz ao homem: 'Lança ao abismo o que tens de mais pesado. Homem, esquece... Divina é a arte de esquecer. Se queres elevar-te, se queres ser tu nas alturas, lança ao mar o que tens de mais pesado', mas aqui, como ocidental, não se chega a desprender do eu". (143:215)

plenitude interior. Assim, nessas "estrellas gemelas", se refletiriam, como num espelho, os valores separados dos princípios e dos sexos que, existencialmente, se contrapõem. Ou seja, o reflexo fugaz da dualização integrada, a androginia divina, da qual Platão (**Banquete**) permitia, submetendo os aspectos reais aos simbólicos e ideativos, que os mortais, por sua primordial forma esférica, participassem. Uma tal androginia, assim refletida nas "refulgentes y místicas estrellas gemelas", parece remeter à expressão mítica da idéia de biunidade (*) ou totalidade divina, anterior à sua expressão metafísica (ser e não-ser), cuja versão shakespeariana representa uma "vaciedad" para Augusto. Não obstante, a androginia também constitui, para a personagem-poeta, a tensão energética espiritual determinante. Assim, sua felicidade não pode ser satisfeita se não for completada com o matrimônio (imagem imperfeita de androginia); íntima união e conciliação da parte inconsciente e feminina do homem e seu espírito (Jung). Isso, porque o espírito se manifesta, existencialmente, em forma cindida, origem de sofrimento e inquietude. Desse modo, o andrógino fica projetado no futuro, tanto como ancorado no remoto passado platônico. Por fim, o andrógino Augusto é ainda a encarnação do pensamento, alheio ao problema do sexo, pois está, como poeta órfico, associado

(*) "Psicologicamente, a idéia de androginia, como fórmula mítica de totalidade, traduz, em termos sexuais, a idéia essencial de integração de todos os pares de opostos na unidade. Trata-se, portanto, de uma forma arcaica de biunidade divina; o pensamento mágico-religioso, antes de expressar o conceito em termos metafísicos ("esse non esse") ou teológicos (manifestado, não manifestado), o expressou em termos biológicos". (143:67)

à humanidade primitiva que se sabia nascida do mental.

Com um fugaz vislumbre, portanto, vai-se fechando o sistema de criação ideal do universo subjetivo da personagem-poeta, a qual parece deter, inconscientemente, não apenas "el secreto de la victoria" de sua posterior auto-verificação prática na existência, mas também, e sobretudo, a chave de sua natureza e origem ideais. Augusto se apresenta como hipotética encarnação arquetípica do pensamento divino. Assim, o problema do sexo, referido à esfera biológica do existir temporal, há de ser em princípio, para ele, irrelevante. Por outro lado, como manifestação do espírito na existência, o pré-consciente Augusto vivencia, desde a morte da mãe, a tensão energética da cisão, a qual lhe produz, simultaneamente, nostalgia da sensação de totalidade perdida e o anelo de recuperação desse estado paradisiaco, no futuro, mediante uma união mística com as "estrellas mellizas", ao longo de sua viagem ao centro de si mesmo. Por isso, ao entrar em seu quarto, símbolo da individualidade, do pensamento pessoal, Augusto sofre e não se resigna a dormir e sonhar só, ou seja, a viajar sem sua Eugenia, a segunda portadora imaginária de sua "anima", necessária, do ponto de vista psicológico, para o sentimento de conjunção interior dos princípios opostos. Esta parece ser a aspiração mística de Augusto: a aspiração à suprema unidade, como única possibilidade de descanso na felicidade. Daí o projeto de casamento que há de reproduzir, no futuro, a antiga união com a mãe. Por isso, Augusto se rebela contra a lembrança do conselho materno e as insinuações de Liduvina, as quais apontam para



uma escolha de objeto amoroso, referida à esfera vital da existência. Ora, nessa etapa intelectualista da simbólica viagem da personagem-poeta ao interior de si mesmo, a escolha da acompanhante já está idealmente definida. Esta será a mulher musical, ou seja, a pianista idealizada: "Oh Eugenia, mi Eugenia, flor de mi aburrimiento vital e inconsciente, asísteme en mis sueños, sueña en mí y conmigo!" (I, II:711).

É chegado, pois, o momento em que Augusto deve armar-se como efetivo viajante órfico, para a luta e conquista do direito de pleitear sua auto-verificação prática no mundo externo, já previamente submetido à alquimia transfiguradora da imaginação. Mas como essa espécie de sagração órfica se dá sob a forma de sonho, a mesma se expressa na obra mediante discurso narrativo-descritivo do narrador onisciente, cujo tom irônico aponta, sutilmente, para a inautenticidade da etapa inicial da viagem da personagem autônoma:

Cruzaba las nubes, águila refulgente, con las poderosas alas perladas de rocío, fijos los ojos de presa en la niebla solar, dormido el corazón en dulce aburrimiento al amparo del pecho forjado en tempestades; en derredor, el silencio que hacen los rumores remotos de la tierra, y allá en lo alto, en la cima del cielo, dos estrellas mellizas derramando bálsamo invisible. Desgarró el silencio un chillido estridente que decía "La correspondencia!" Y vislumbró Augusto la luz de un nuevo día. (I,II:711)

Este sonho, produto da imaginação durante o sono, parece revestir-se, simultaneamente, de um valor funcional e de um caráter meta-onírico. Ora, se, por um lado, dá forma con-



creta, a nível de inconsciente, ao devaneio anterior de Augusto, convertendo-o em "águila-sol", com todos os atributos simbólicos para penetrar ("ojos de presa") na identidade perene da verdade superior ("niebla solar"); por outro, o sagra viajante órfico ou onírico, com a arma ideal para emprender sua auto-verificação prática na existência: "las poderosas alas perladas de rocío". Esse sintagma nominal (sagrador) expressa um espessamento semântico cujo valor simbólico prenuncia o sentido da busca de Augusto, na esfera metafísica de sua existência. Sua arma ideal não será a imaginação pura e simples ("alas"), mas a imaginação elevada ao grau máximo de espiritualidade ("poderosas") como para garantir a vitória na luta e conquista do amor místico. Daí que o outro, o vital, apareça metonimicamente sublimado, "dormido el corazón, etc...". Por outro lado, essa sublimação, "perladas de rocío", se há de realizar pela iluminação espiritual ("rocío") do centro místico oculto ("perladas") numa anormalidade transfigurada, de acordo com a analogia com "perla" oculta na "ostra". Note-se, ainda, que a "perla", contida em "perladas", se relaciona com o homem esférico primordial e final, ou seja, o andrógino de Platão. Por tudo isso, já armado viajante órfico, Augusto vislumbra, ao despertar, a luz de um novo dia, gerado, talvez, por ele mesmo, enquanto "águila-sol". Contudo, esse despertar da personagem pre-consciente introduz o espectro da dúvida: "Sueño o vivo?... Soy águila o soy hombre?". O paralelismo lógico-semântico entre essas duas perguntas parece remeter, não exatamente à dúvida existencial, mas à incerteza da discriminação entre



sono e vigília, utilizando a imagem onírica como elemento de dúvida teórica. Não esqueçamos que Augusto se acha no início da etapa intelectualista de sua simbólica viagem. Daí que, oscilando entre estado de vigília (consciência) e sono (inconsciência), Augusto recorre, mediante associação lírica de idéias, a reminiscências teóricas, para brindar-nos com aquelas definições musicais dos elementos constitutivos de seu mundo abstrato recém-criado. Nessa ordem de auto-verificação teórica, teoriza-se, também, a hipotética auto-verificação prática na esfera biológica da existência, invertendo-se, livremente, os termos propostos por Unamuno: " Hay que vivir para amar! Sí, y hay que amar para vivir!". E ao sair à rua, antiteticamente dividido entre anelo da sensação de totalidade e melancólica nostalgia dessa sensação, o encontro casual com a Eugenia "real", que o cumprimenta com um olhar, desencadeia a relação dialética entre o pensamento de Leibniz e a aspiração andrógina do poeta órfico à suprema unidade: "somos dos mónadas complementaria una de otra. La familia es la verdadera célula social. Y yo no soy más que una molécula" (I,II:713).

A atitude de Augusto após essa cena, atitude cuja aparente comicidade é marcada pela "sonrisa" de Margarita, trazendo-o à realidade, "a la realidad?", parece remeter aos valores simbólicos do "bufón" e do "loco", personagens míticas que, ao longo da obra, Augusto dá a impressão de encarnar. Ou seja, o irracional em si, o instinto ativo capaz de sublimação, mas também cega impulsividade, a inconsciência. Como se sabe, tanto o "bufón" como o "loco" são vítimas de



substituição, nos sacrifícios humanos rituais. Afinal, quando o normativo e consciente se apresenta degradado, para recuperá-lo, urge utilizar o perigoso, inconsciente e anormal.

Coincidentemente, a revelação da existência concreta do Outro, que será o Único na vida da Eugenia real, ou obstáculo aparente à união mística de Augusto com as "refulgentes estrellas gemelas", determina a evasão do poeta órfico nas reminiscências "infantis", cujo centro luminoso é a mãe. Tais reminiscências figuram uma imagem correlata, na existência pessoal do pré-consciente Augusto, da "idade de ouro" da humanidade. Nesse sentido, evocam a vida na inconsciência, na ignorância da morte e de todo problema, no centro anterior ao tempo. Ou seja, uma imagem do paraíso terrestre. Como a ignorância do mundo cria uma "niebla" dourada, a descrição da existência intra-histórica de Augusto ao amparo do amor materno determina o predomínio de imagens de "dulce" sensação de proteção e aconchego, em oposição a algumas do princípio paterno que ameaçam com a penetração na esfera do consciente: a dura tomada de consciência de si e do mundo que está por vir. Mas muito mais tarde.

Essas reminiscências nos chegam através de discurso narrativo-descritivo do narrador onisciente, cujo final é bastante sugestivo: "Y ahora estaba aquí, en la Alameda bajo el gorjear de los pájaros, pensando en Eugenia. Y Eugenia tenía novio" (I,II:716).

A primeira frase desse final de discurso contém meios expressivos, "... ahora estaba aquí...", que apontam não apenas para a superposição temporal de "presente" ("ahora",



"aqui") e passado ("estaba"), mas também para a superposição pessoal do "eu" do narrador e do "ele" da personagem, cujo espessamento semântico se dá mediante o sincretismo formal de 1a. e 3a. pessoas em "estaba". Tais superposições sugerem uma íntima compenetração do narrador-nivolista-personagem com a personagem-poeta, em termos, talvez, de superposição de conteúdos anímicos pessoais. Ora, o início do discurso remete a um misticismo da natureza que introduz o desejo de retorno à mãe, como grande fundo telúrico do vital pré-consciente, representando, assim, o refúgio, a santa inconsciência de divindade. Ou seja, a raiz psicológica íntima do sentimento de abandono, de insegurança existencial, cuja origem seria a incapacidade para enfrentar com maturidade a dureza do ambiente:

Lo que me temo, hijo mío-solía decirle su madre -, es cuando te encuentres con la primera espina en el camino de tu vida! Sí estuviera aquí ella para hacer florecer en rosa a esta primera espina!

Si viviera mi madre, encontraría solución a esto - se dijo Augusto -, que nos es, después de todo, más difícil que una ecuación de segundo grado. Y no es, en el fondo, más que una ecuación de segundo grado. (I,II:716-717)

Temos, aqui, dois fragmentos de discurso aparentemente justapostos, referidos a um mesmo conteúdo intelectual poético, mas expressos com estilos distintos, segundo varia o sujeito da enunciação: no primeiro caso, o narrador-nivolista-personagem; no segundo, a personagem-poeta. A aparente justaposição se resolve em superposição, através da recorrência de meios expressivos que remetem ao presente do dis-

curso ("aqui", "esta"), denunciando a intromissão lírica do narrador. Parece reiterar-se, assim, a hipotética superposição de conteúdos anímicos pessoais: o íntimo sentimento de abandono e a consequente insegurança existencial.

Quanto às diferenças estilísticas, parece que as mesmas supõem atitudes distintas em relação com o enunciado. À parte final do discurso do narrador, impregnada de emotividade (signos de exclamação), atualiza dois signos poéticos que conotam a vivência íntima da situação existencial expressa. Ora, o narrador anela, unamunianamente, que a "espina" -- símbolo da cruz, da conjunção de tese e antítese, de existência e não-existência, êxtase e angústia -- se converta em "rosa", representando finalidade, consecução absoluta e perfeição. Em contrapartida, talvez por achar-se a personagem autônoma no início da busca de si, a mesma expresse análoga mas ainda não consciente situação, mediante o recurso à linguagem abstrata da álgebra. Afinal, doña Soledad se distinguia por seus conhecimentos matemáticos; estando, portanto, apta, se vivesse, para solucionar aquela "ecuación" ou confronto do equivalente, pois só o igual se encontra verdadeiramente. No caso, a hipotética e mística união entre o ser andrógino e as "estrellas gemelas".

Seja como for, o que realmente interessa assinalar é que, após essa dupla expressão do sentimento de abandono e insegurança existencial, provocados pela evocação do perdido amor materno, ocorre o encontro e posterior adoção do filho-te de cachorro. O entrecruzamento da descrição (pelo narrador) de tal encontro e do comentário interior de Augusto so-

bre o fato parece apontar para um paralelismo entre a situação existencial do homem e a do animal:

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 matarle! Y lo recojió. El animalito buscaba el pecho de la madre. (1,II:717)

E como situações existenciais paralelas se tocam, pelo menos teoricamente, no infinito, bem pode concluir o pré-consciente Augusto, ao adotar o ser vivente abandonado: -"Todos somos expósitos, Domingo" (1,II:717).

Mais do que uma forma de autoverificação prática na existência, essa adoção representa o último passo no processo de criação do mundo ideal da personagem-poeta. Isso se torna evidente com o ritual de batismo do pequeno animal, cujo caráter inconsciente é sugerido pelo narrador, como já tivemos oportunidade de assinalar. Ora, mediante projeção inconsciente de Augusto no animal adotado, ocorre o que se poderia denominar uma espécie de projeção onomástica do poeta órfico. E levando em conta a definição unamuniana do verdadeiro diálogo ou monodiálogo, -- forma em que se converte o anterior solilóquio da personagem --, deduz-se que Augusto e Orfeo se identificam especularmente. O tom de confiança dos segredos do amor de Augusto por sua Eugenia também parece apontar para essa dualidade órfica unificada: Orfeo e Augusto são duas e, ao mesmo tempo, uma só personagem. Ou pelo

menos, por seu idêntico destino, representam o primordial e final homem esférico de Platão, padecendo a mesma nostalgia de eternidade pagã:

Fue melancólico el almuerzo de aquel día, melancólico el paseo, la partida de ajedrez melancólica y melancólico el sueño de aquella noche. (I,II:717)

Fechado o sistema de criação subjetiva do mundo interior, espécie de fantástica auto-verificação na existência, "el paseante de la vida", convertido, agora, em "caminante", já pode sair em busca de aventuras que lhe possibilitem sua não menos fantástica autoverificação prática. Para tal empresa conta inicialmente com a intervenção concreta do acaso ou irracional que o introduz, apesar dele, na casa onde moram as "refulgentes estrellas gemelas". Ao conhecer, então, a penosa situação financeira da portadora de tais "estrellas", o pré-consciente "caminante", recorrendo a reminiscência literárias, concebe um propósito generoso e heróico. Ora, o quixotismo que subjaz à concepção desse propósito, apenas vislumbrado, suscita uma relação analógica entre as motivações íntimas das aventuras do pobre "ingenioso hidalgo" e as do rico "señorito" burguês. Parece tratar-se, em ambos os casos, da fome de fama na história, única forma de imortalização da consciência que anseia ser tudo; embora, no caso de Augusto, isso não se dê, ainda, de forma autoconsciente.

O capítulo VII é bastante curto e se caracteriza, do ponto de vista da linguagem, pela predominância da forma do

monodíálogo. Graças à livre associação de conteúdos intelectuais poéticos, vibram polifonicamente, no espírito do poeta órfico, reminiscências de grandes temas unamunianos. Essa polifonia temática brota, não por acaso, de reflexões ou discurso racionalizante acerca da natureza essencialmente subjetiva dos elementos que constituem o mundo recém criado, em sua relação com o ato de criação e o criador.

Augusto começa analisando o que ele considera o início de sua autoverificação prática na existência. Como acaba de entrar no "santuario" das "estrellas mellizas", imagina ter dado "el paso decisivo" para a longa e difícil caminhada em busca de si mesmo. Articulando-se com um famoso poema de Antonio Machado(*), essa viagem extremamente subjetiva, cuja finalidade mística é alcançar as alturas luminosas do mundo platônico, se apresenta como contradição dialética entre estado de inconsciência ("selva enmarañada") e processo de auto-conscientização ("caminamos"), o qual supõe a necessária participação mística da mulher idealizada, na qualidade de guia:

Caminamos, Orfeo mío, por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero nos lo hacemos con los pies según caminamos a la ventura. Hay quien cree seguir una estrella; yo creo seguir una doble estrella, melliza. Y esa estrella no es sino la proyección misma del sendero al cielo, la proyección del azar. (I,II:723)

(*) Trata-se do poema XXIX que integra o poemário "Proverbios y Cantares (28:158)

Espelho fugaz da androginia divina -- imanente ao homem esférico -- as "refulgentes estrellas gemelas" prenunciam ao pré-consciente Augusto um fantástico salto qualitativo em sua simbólica viagem. Muito antes do unamuniano auto-sentimento da auto-consciência, o poeta órfico, munido de sua liberdade ditatorial, tece em si o universo e se tece como criador, imaginando-se, ao final do caminho, projetado misticamente ao infinito. Augusto suspira unamunianamente por ser Deus. Sob esse subjetivismo radical e descartando a crítica da objetividade do assim criado, a personagem autônoma parece adotar como supremo critério da certeza a imaginação fantástica da própria subjetividade: "Y dime, Orfeo, qué necesidad hay de que haya Dios ni mundo ni nada? Por qué ha de haber algo?".

Embora o verdadeiramente real seja a fantasia do pensamento que, como um espelho, reflete o universo e se autocontempla, insinua-se no espírito idealista de Augusto a dúvida sobre a forma de interação entre o mundo externo e seu eu especular ou ideal. Consequência lógica disso é que tal dúvida incida, por fim, sobre a própria subjetividade pensante, inconscientemente insegura de sua realidade íntima. Daí que brota, três vezes, dando a impressão de eco ou reflexo em metamorfose, aquela clássica pergunta intelectualista, cuja resposta de inspiração cartesiana nos dará mais tarde Augusto: "Y qué es creación?, qué eres tú, Orfeo?, qué soy yo?".

Essa pergunta formulada mediante desdobramento ternário desencadeia o processo de livre associação de conteúdos in-



telectuais poéticos, fazendo emergir imagens especulares de temas unamunianos bastante conhecidos.

Muito antes da certificação imediata do próprio ser na auto-reflexão da consciência, o pré-consciente Augusto vivencia livremente aspectos do fenômeno da angústia unamuniana, o qual pressupõe o ser existente auto-consciente.

Ora, o problema da consciência é, em Unamuno, o primeiro problema ontológico. Este apresenta a contradição dialética do ser e não-ser, por um lado; e, por outro, a contradição dialética do tudo e do nada. Trata-se, no caso, de uma experiência pessoal, íntima, causa do sentimento trágico da vida. Este sentimento constitui a angústia unamuniana como tonalidade psíquica. Essa angústia nasce da experiência de uma antítese entre a radicalidade substancial do "eu" e o fenômeno de auto-percepção consciente de si mesmo. Ou seja, da contradição dialética do ser e não-ser dentro da consciência. Trata-se, portanto, da auto-consciência posta em questão.

Pois bem. Apesar de considerar essa antítese do ser e não-ser uma fórmula retórica, "una vaciedad", Augusto, ao repetir inconscientemente a pergunta "qué soy yo?", um eco talvez de filósofos tradicionais, expressa, de forma contraditória, a imagem da primeira forma que assume o fenômeno da angústia no Unamuno auto-consciente. Segundo este, *"a auto-consciência me certifica de meu ser absolutamente, mas não o garante ontologicamente, e o nega ao mesmo tempo que o afirma. Eu não sou consciente de que meu ser tenha outro fundamento a não ser meu próprio ser. Isso me faz ficar suspenso*



no vazio, toda vez que eu não me sinto seguro de mim mesmo. Essa é a angústia constitutiva de meu ser" (34:132). Naturalmente, sendo Augusto poeta órfico, está livre para expressar, se não a angústia constitutiva de seu ser ainda não intuído ou sentido, pelo menos a sensação estética de uma insegurança existencial produzida pela vivência de um estado transitório entre inconsciência e pré-consciência, acrescida, talvez, do sentimento de perda da intra-histórica fé cristã vivenciada na infância através da mãe. Não esqueçamos que, páginas atrás, a personagem autônoma se pergunta: " *Qué necesidad hay de que haya Dios ni mundo ni nada?*". Seja como for, tanto no caso de Unamuno, como no de Augusto, essa forma de angústia reflete o caráter de inconsistência peculiar ao ser existente, auto-consciente ou não, que não subsiste em Deus, mas anseia ser ele mesmo Deus.

Como não poderia deixar de ocorrer, a imagem da sensação de insegurança existencial atrai a imagem de outra forma da angústia unamuniana. Analisando seu ser consciente, diz Unamuno: "*Eu sou consciente de meu eu como antítese de um não-eu. Meu ser não esgota a totalidade do ser, não obstante ser realmente. Meu ser não é absoluto, mas relativo. Meu ser é limitado pelos demais seres. Se vários sujeitos distintos podemos ser simultaneamente, nossas realidades se coartam mutuamente e se condicionam. Esta é a antítese entre o 'ser eu' dentro de mim e o 'ser não-eu' fora de mim. A antítese constitui a primeira afirmação do ser mediante a limitação com os objetos do ambiente. Esta é a angústia de não ser eu nos demais eus e, em geral, nas demais coisas e seres*"

(34:132). Vejamos agora, como Augusto vivencia, à sua maneira órfica, essa forma de angústia:

Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían. Y otras veces he fantaseado que no me veían como me veía yo, y que mientras yo creía ir formalmente, con toda compostura, estaba sin saberlo, haciendo el payaso, y los demás riéndose y burlándose de mí. (I,II:723)

Antes de mais nada, tudo indica que as formas verbais "se me ha ocurrido pensar", "antojándoseme", "he fantaseado", ao descreverem uma espécie de processo de desrealização, apontam para reminiscências literárias livremente transfiguradas pela fantasia da personagem-poeta, ainda às voltas com a abstrata etapa intelectualista da busca de si mesmo. Nesse sentido, a imagem da sensação de angústia do não "ser eu" nos demais "eus" se converte em negação da autocontemplação narcisista. Ou seja, em anti-imagem: "no me veían como me veía yo"; pois, aqui, "ver" parece significar "pensar", na medida em que "espelho" se relaciona com o pensamento, como órgão de autocontemplação e reflexo do universo. Mas, o mais interessante é que essa anti-imagem evoca, mediante associação lírica de conteúdos intelectuais poéticos, a identificação inconsciente com o "payaso", personagem mítica diretamente relacionada com o "bufón" e o "loco", enquanto vítimas de substituição em sacrifícios rituais humanos.

Em meio ao humor confusionista de Unamuno, parece projetar-se na mente do poeta órfico a imagem de outra forma da

angústia intimamente vivenciada por seu auto-consciente criador. Diz-nos este: *"Minha auto-consciência não me relaciona de modo algum com um passado, nem de existência nem de não-existência. Eu não sei se fui ou não fui antes. A consciência é uma determinação do presente: eu me encontro sendo. Contudo se dá em mim uma projeção ao futuro, condicionada não tanto ao presente como ao passado. A ignorância do passado condiciona a ignorância do futuro. Isso causa em mim angústia. Eu quero ser sempre, mas não sei se o serei. O simples desejo de durar infinitamente no meu ser atual, no eterno momento constituído pelos momentos sucessivos, não me garante o fato. Só sei que sou e continuo sendo, enquanto me angustia a suspeita de poder, a qualquer momento, deixar de ser; assim como pude não ter sido em nenhum. Esta é a angústia da insegurança do meu ser sob a determinação de tempo e perduração"* (34:132). Transfigurado pela alquimia poética, esse conteúdo nos chega assim:

Qué vida esta, Orfeo, qué vida, sobre todo desde que se murió mi madre! Cada hora me llega empujada por las horas que le precedieron; no he conocido el porvenir. Y ahora que empiezo a vislumbrarlo me parece se me va a convertir en pasado, Eugenia es ya casi un recuerdo para mí. Estos días que pasan... este día, este eterno día que pasa... deslizándose en niebla de aburrimiento. Hoy como ayer, mañana como hoy. Mira, Orfeo, mira la ceniza que dejó mi padre en aquel cenicero.

Esta es la revelación de la eternidad, Orfeo, de la terrible eternidad. Cuando el hombre se queda a solas y cierra los ojos al porvenir, al ensueño, se le revela el abismo pavoroso de la eternidad. La eternidad nos es porvenir. Cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos marcha atrás, hacia el pasado, hacia lo que fue. Y así, sin término, devanando la madeja de nuestro destino, deshaciendo todo el infinito que en una eternidad nos ha hecho, caminando a la

nada, sin llegar nunca a ella, pues que ella nunca fue. (1,II:723-724)

A justaposição desses dois fragmentos de discurso interior parece escamotear uma relação antitética entre atitudes contraditórias com respeito a um mesmo conteúdo intelectual poético, igualmente escamoteado: a angústia produzida pelo anelo de eternidade no tempo.

O primeiro fragmento configura uma imagem de circularidade mediante alusões à morte da mãe, no início, e à do pai, no final, e sugere uma atitude essencialmente pagã. Contradição dialética entre nostalgia de inconsciência de eternidade ao amparo da mãe e ameaça de consciência de si e do mundo representada pelo espectro paterno, Augusto vivencia a angústia da insegurança de seu ser pré-consciente, sob a determinação de tempo e perduração, através de imagens associadas com sua androginia de poeta órfico, que necessita autoverificar-se misticamente na existência, ancorado que está, ao mesmo tempo, no futuro e no passado platônico. O futuro místico que anseia a personagem autônoma se identifica com o passado perdido e ambos com o homem esférico primordial e final de Platão. Ora, o presente intra-histórico ou eterno, apenas intuído pelo ser auto-consciente, só pode representar, para Augusto, uma "niebla de aburrimiento", pois a imagem de eternidade é, no seu espírito, quase uma alegoria, semelhante à das moedas dos imperadores romanos. Ou seja, uma donzela (Eugenia) que tem nas mãos o sol (princípio ativo) e a lua (princípio passivo), representando a conjunção, o matrimônio dos opostos, visto que a ordem eterna só

se consegue pela abolição das contraposições. Assim, embora circularmente circunscrita pelo signo da morte, a imagem de angústia da insegurança existencial, sob a determinação de tempo e perduração, se resolve em promessa de ressurreição das "cenizas", como a fênix que representa a eternidade pagã.

O segundo fragmento de discurso contrapõe ou parece contrapor o universo pagão ao cristão, na medida em que nega a posição da "transcendência" na imanência. Ou seja, a promessa de eternidade futura revelada por Cristo na história: "La eternidad no es porvenir". Essa atitude tipicamente unamuniana sugere uma superposição de conteúdos anímicos pessoais, através de uma intromissão lírica do narrador, autoconsciente de que o homem é eterno, porque é portador da eterna realidade: o ser. Daí que, no caso, tem-se a impressão de que esse fragmento de discurso configura três momentos existenciais profundamente trágicos. Num primeiro momento, passa-se da inconsciência à consciência ou auto-revelação da eternidade do ser. Simultaneamente essa auto-revelação inclui a idéia de finitude humana limitada pelo espectro da morte, como fim de tudo. Por último essa idéia ameaça com o retorno à inconsciência, "a la nada". Portanto, embora o verdadeiro mundo real seja o eterno, o substrato do temporal, sugere-se a necessidade radical de perduração no tempo. Daí a imagem de desespero diante da "terrible eternidad" intuída.

Como não poderia deixar de ser, no âmbito da associação lírica de conteúdos intelectuais poéticos, essa hipotética

intromissão lírica do narrador onisciente atrai a imagem de outro grande tema unamuniano:

Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario: aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo. Y de vez en cuando nos llegan hábitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Las entrañas de la historia son una contra-historia, es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente. (I,II:724)

Bom, a ausência de vocativo referido a Orfeo (projeção inconsciente da personagem-poeta na personagem-animal), acrescida do uso de formas gramaticais de primeira pessoa plural ("nuestra", "vamos", "nos", "nuestro"), parece apontar para a participação lúdica do leitor na figuração do tema da "intra-história" refletido, especularmente, no espírito do pré-consciente Augusto e, portanto, para outra hipotética intromissão lírica do narrador onisciente Unamuno, enquanto mediador auto-consciente entre história e intra-história. Parece tratar-se, portanto, de uma chamada ao leitor para o destino intra-histórico ou eterno do andrógino Augusto, cuja dimensão humana implica autoverificação temporal, em virtude apenas do devir cuja meta é o futuro. Daí esse "tejer" (criação, vida) e "destejer" (morte), como duas correntes contrárias. O rio da história, no sentido passado futuro, tendo como princípio e fim o "mar" -- mediador entre a vida e a morte, fonte e final de vida -- representa o transcurso irreversível e, conseqüentemente, o abandono e o esquecimento. Em contrapartida, o rio subterrâneo ou eterno

da intra-história, na direção platônica de futuro passado, vai do mar à fonte, o centro ou origem da imortalidade. Ou seja, a eternidade da preexistência platônica: o homem esférico primordial e final.

O processo de associação lírica de conteúdos intelectuais poéticos projeta no espírito do poeta órfico a imagem da única relação possível entre essas duas correntes da existência humana:

Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia. Me brillan con el resplandor de las lágrimas de mi madre. Y me hacen creer que existo, dulce ilusión! Amo, ergo sum. Este amor, Orfeo, es como la lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, qué es sino amor, sino dolor encarnado? Vienen los días y van los días y el amor queda. (I,II:724-725)

Mediante discurso racionalizante, marcado por reminiscências unamunianas, Augusto sugere que, enquanto realidades antitéticas, a única forma de relação possível entre o existir temporal ou histórico e o existir eterno ou intra-histórico consiste na ilusão ou aparência, ao modo platônico. Em meio à solidão ou vazio existencial de seu ser pré-consciente, mas pensante, projeta-se a reminiscência filosófica da unamuniana idéia de "intra-presente" ("ahora") como presencialização do eterno no tempo, através da identificação de passado e presente com a intemporalidade. Ou seja, os "dos ojos" de Eugenia e o "resplandor de las lágrimas" de doña Soledad com a "fuente" a que se orienta o rio subterrâneo ou

corrente intra-histórica da existência do próprio Augusto. Ora, segundo Jung, a fonte é a imagem da "anima" como origem da vida interior e da energia espiritual. Mas relaciona-se também com o país da infância onde são recebidos os preceitos do inconsciente. Além disso, a necessidade da fonte surge quando a vida se mostra inibida e degradada.

Como consequência lógica dessa identificação intelectual entre nostalgia e anelo de inconsciência no momento presente, sugere-se a relação de mera aparência entre duas categorias unamunianas irreconciliáveis: o temporal e o eterno: "Y me hacen creer que existo, dulce ilusión!". Isso graças, sobretudo, ao poder fantástico da razão, de inconsciente raiz cartesiana: "Amo, ergo sum"(*). Através desse amor idealmente concebido, o poeta órfico "siente" ou pensa sentir "al alma de bulto", a toca, talvez imaginariamente. Trata-se ou parece tratar-se de uma livre aplicação da crítica unamuniana ao critério de certeza subjetiva proposto por Descartes. Seja como for, através da reflexão do pensamento, o amor, como valor intra-histórico ou eterno ("Vienen los días y van los días y el amor queda") converte-se em "dolor encarnado" na existência histórica, ou seja, converte-se em abstrato operador ontológico e Augusto parece convencer-se de que adquire, por fim, alma.

Visto que uma tal certificação do ser individual deriva, no fundo, da ilusória faculdade pensante de Augusto, a

(*) Para essa formulação unamuniana concorre não apenas o desenvolvimento do pensamento filosófico do autor, mas também a leitura de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

densa sequência narrativa em análise termina como começa, circunscrevendo a personagem autônoma no labirinto da razão, embora poeticamente escamoteada:

Mira, Orfeo, las lizas, mira la urdimbre, mira cómo la trama va y viene con la lanzadera, mira cómo juegan las primideras; pero, dime, dónde está el enjullo a que se arrolla la tela de nuestra existencia, dónde? (1,II:725)

Com essa metáfora, ao estilo homérico, o poeta órfico compara a existência humana com os movimentos e operações de um tear, no qual a vida do homem é o tecido, enquanto que o tear em si e suas diferentes partes representam as forças do destino. Com a pergunta final retorna-se à imagem de insegurança inicial, parecendo remeter, em princípio, à inconsistência da razão em delírio como produtor de um autêntico operador ontológico. Mas, se por associação com o mítico Orfeu, Augusto suporta traços do deus que lembra Dionísio mas espera por Cristo, ao mesmo tempo que ele recorda a intersecção pagã dos planos vertical e horizontal^(*), anseia a imagem de conjunção simbolizada pela cruz cristã. Daí que a agônica pergunta final da personagem-poeta parece apontar para a insegurança de um ser, cuja existência não subsiste em Deus, pela graça divina da fé. Ora, "enjullo" significa, em espanhol, "pieza horizontal de madera que tienen los telares para arrollar la tela". Metaforicamente, portanto, falta, ao ímpeto verticalizante do poeta, aquele plano hori-

(*) No **Timeo**, de Platão, o demiurgo torna a unir as partes da alma do mundo, mediante duas suturas que têm a forma de uma cruz de Santo André.

zontal necessário à conjunção representada pela cruz cristã. Sabe-se que, como a árvore da vida (perdida para a humanidade mediante o pecado original), a cruz, (enquanto promessa de redenção), simboliza o eixo do mundo. Situada no centro místico do cosmo, representa a ponte ou escada pela qual as almas sobem até Deus. Consequentemente, a cruz estabelece a relação primária entre os dois mundos (terrestre e celeste). Mas também, por causa do evidente travessão ("enjullo") que corta a linha vertical, a cruz é uma conjunção dos contrários, na qual se casam o princípio espiritual e vertical com a ordem de manifestação e da terra. Daí sua transformação no sentido agônico de luta e instrumento de martírio.

Na hipótese de estar correta nossa análise, antes de concluí-la, conviria lembrar que seu objeto, essa densa sequência narrativa, toda ela constituída de discurso interior da personagem-poeta, recebe, em **Niebla**, o número VII. Ora, tal número corresponde, coincidentemente, à cruz tridimensional e simboliza a dor. Assim, não por casualidade talvez, a essa altura da narrativa, a personagem ambigualmente autônoma, ao achar-se na etapa intelectualista de sua simbólica viagem, vê-se submetida à experiência da dor intelectual, análoga à que Unamuno, narrador-nivolista-personagem, quise-ra produzir em seus leitores. Afinal, Augusto, já o sabemos, conhece bem os textos literários e mais ou menos filosóficos do autor agônico.

Seja como for, a personagem não menos agônica chega, por fim, à duvidosa certificação de seu eu, através de uma objetivação interior do próprio ser, ao modo cartesiano da



idéia de si mesmo, obtida pela reflexão do pensamento. Graças a esse doloroso parto intelectual, o pré-consciente, mas pensante, Augusto já pode dedicar-se propriamente às aventuras e desventuras de sua auto-verificação prática ou biológica na existência. Para isso, faz-se necessário o inevitável confronto entre mundo interno ou ideal e mundo externo ou real, ambos subjetivos. A expectativa pessoal de Augusto ante tal confronto, o qual ocorre na sequência narrativa seguinte, se apresenta como uma inconsciente sensação de que está representando o papel de vítima de substituição num possível sacrifício ritual humano, cuja meta final é uma auto-conscientização não desejada nem livremente assumida, mas imposta:

Augusto temblaba y sentíase como en un potro de suplicio en su asiento; entrábanle ganas de levantarse de él, pasearse por la sala aquella, dar manotadas en el aire, gritar, hacer locuras de circo, olvidarse de que existía. (I,II:725)

Salvaguardando, porém, o caráter intelectualista do iminente confronto, Augusto preconcebe, mediante estereótipos, reações psicofisiológicas logicamente previsíveis no contexto de uma tal autoverificação. Afinal, o poeta órfico dá início, teoricamente, à descida a seu inferno interior:

Podré resistirlo?, no me pondré rojo como una amapola o blanco cual un lirio cuando sus ojos llenen el hueco de esa puerta?, no estallará mi corazón? (I,II:726)

Contudo, quando os olhos de Eugenia dão "como una nueva y misteriosa luz espiritual a la escena", Augusto, apesar de seus prognósticos, "se sintió tranquilo, enormemente tranquilo, clavado a su asiento y como si fuese una planta nacida en él, como algo vegetal, olvidado de sí, absorto en la misteriosa luz espiritual, que de aquellos ojos irradiaba". A contemplação mística, que caracteriza o confronto do equivalente ou equação de "andrógino" e "gemelas", satisfaz, momentânea e decisivamente, a ânsia íntima de retornar à paradisiaca inconsciência de si mesmo, determinando a fugaz compenetração órfica com o ambiente burguês metamorfoseado em natureza. Mas como inconsciente vítima de substituição, o pobre Augusto deve empreender sua simbólica viagem. Não há outro jeito. Assim, reminiscências literárias suscitam, no espírito da personagem, uma alusão ao inferno, associada a um contato físico com a dona das "estrellas": "Me va a quemar con la suya". Nesse momento, o narrador intervém para marcar que a imagem de sensações eróticas ou infernais hão de submeter-se à ação sublimadora da "nieve", bem de acordo com o misticismo do homem esférico: "Y sintió Augusto que se derramaba por su ser todo como un fluido de serenidad". Mas ao sair de cena Eugenia, "sintió Augusto que la ola de fuego le recorría el cuerpo, el corazón le martillaba el pecho y parecía querer estallarle la cabeza". Como se sabe, a fixação no mais elevado dos princípios contrários representados pelas "estrellas gemelas" se associa ao anelo de imortalidade o qual supõe o "nega-te a ti mesmo". Daí, talvez, a imediata relação dialética com o conselho de Nietzsche:

... Augusto salió a la calle como aligerado de un gran peso y hasta gozoso. (I,II:730)

Embora inconsciente vítima de substituição a ser, mais tarde, imolada para a salvação da essência espiritual humana, a personagem autônoma, após a primeira contemplação mística daquela "misteriosa luz espiritual", prossegue, livremente, com a etapa intelectualista da busca de si mesmo. Daí o aparente despertar para o conhecimento sensitivo do ambiente, marcado, no discurso do narrador, por modalizantes ("parecía", "era como si"): "El mundo le parecía más grande, el aire más puro, y más azul el cielo. Era como si respirase por vez primera". Afinal, Augusto detém o segredo da vitória na luta por sua autoverificação prática na existência. No fundo, sua fixação na espiritualização ascética do erótico objetiva o retorno à paradisíaca inconsciência de si e do mundo. Por isso, a reminiscência da ordem materna "cásate!" parece prefigurar-lhe uma união mística resgatadora do passado no futuro. Como antes as imagens do ambiente lhe chegavam de forma reflexa através das lágrimas de doña Soledad, agora imagina contar com o espelho dos olhos de Eugenia:

Diríase que para él, empezaba a estar el mundo iluminado por una nueva luz misteriosa desde dos grandes estrellas invisibles que refulgían más allá del azul del cielo, detrás de su aparente bóveda. Empezaba a conocer el mundo. (I,II:731)

O interessante é que, justamente nesse ponto da narrativa, o narrador onisciente surpreende a personagem autônoma

em processo inconsciente de livre associação de idéias, do qual emerge outro grande tema unamuniano: o pecado como conhecimento racional:

Y sin saber cómo, se puso a pensar en la profunda fuente de la confusión vulgar entre el pecado de la carne y la caída de nuestros primeros padres por haber probado del fruto de la ciencia del bien y del mal.

Y meditó en la doctrina de don Fermín sobre el origen del conocimiento. (I,II:731)

Ora, já sabemos que, para esse anarquista místico, espécie de alter ego de Unamuno em **Niebla**, o único conhecimento eficaz é o conhecimento *post nuptias*, o que em linguagem bíblica significa conhecer: "... no hay más conocimiento sustancial y esencial que ése, el conocimiento penetrante...". (I,II:726)

Temos, portanto, a contradição dialética entre duas interpretações distintas para a origem do conhecimento. Não obstante, tudo leva a pensar que, à época da concepção e elaboração de **Niebla**, como resultado da evolução de seu pensamento, Unamuno compartilhava a opinião de dom Fermín.

Ao abordar, a partir de uma visão mítica, o pecado original de nossos primeiros pais, o escritor espanhol ressalta, com frequência, duas coisas: a relação do pecado com o sexual; a relação do pecado e do sexual com o instinto metafísico (o conhecimento) que, por fim, relaciona com a idéia de redenção.

Se num primeiro momento Unamuno defendia a idéia da personagem-poeta, mais tarde chega a seguinte conclusão:

"unos hombres buscan el secreto de la vida y de la muerte en la ciencia, como conocimiento de las razones de las cosas; otros lo buscan en la religión, rogando a Dios se lo revele; otros, finalmente, lo buscan en el amor. Luego la experiencia del amor es también fuente de conocimiento, ciencia del bien y del mal" (34:189-230).

Mais precisamente para Unamuno, o pecado consiste na curiosidade de saber o que não importa ao homem. Segundo ele, Eva pecou por curiosidade, por ânsia de conhecer; pela mesma razão, continuam pecando suas filhas. A esse propósito, o prólogo de **Niebla** é bastante explícito.

Supõe, portanto, Unamuno que a primeira manifestação do desejo de conhecer ou "apetito metafísico" se polarizou na direção do conhecimento do sexual, aquilo que precisamente estava vedado ao homem. Assim, no momento em que o homem possuiu ciência, tornou-se réu de culpa na fraqueza de sua carne. O pecado é o conhecimento e conhecer é pecar, pois só na ignorância do fruto do bem e do mal se dá a justiça e a inocência.

Unamuno condena, portanto, o racional ou apetite metafísico por pecador. Paradoxalmente, contudo, considera o pecado como origem e fonte de progresso, segundo vimos, ao começar nossa análise da dimensão metafísica de **Niebla**. Ora, pecando, o homem perdeu a inocência, mas também a ignorância. E do pecado de conhecer nasceu, como fruto de tragédia e agonia, o progresso humano. A ciência será, ao mesmo tempo, mãe e filha do pecado, mas também do progresso, o qual implica a condenação de viver.

Em alguns textos Unamuno celebra o que ele considera a tragédia feliz da queda de Adão e Eva. Afinal, cair foi, no caso, "hacerse", "existir", "cobrar conciencia humana de si mismo"; logo, cair significa, para o escritor espanhol, redenção: redenção da ignorância, da inocência, da inconsciência.

Com respeito a esse seguimento temático, nos interessa destacar, no momento, o caráter extremamente ambíguo de que se reveste a relação dialética entre o pensamento unamuniano e a etapa intelectualista da viagem simbólica de Augusto. Por um lado, se nossa análise estiver correta até aqui, tem-se a impressão de que, valendo-se de sua autonomia de ente de ficção, o poeta órfico não deseja, no fundo, pecar, conhecer-se, na medida em que manifesta reincidente nostalgia e ânsia do estado de paradisiaca inconsciência de si. Ou seja, recorda e anseia, ao mesmo tempo, a imagem da árvore da vida perdida para os mortais. Por outro lado, como criação de um fruto do espírito racionalista do século XIX, embora não pareça interessado na mítica redenção unamuniana da queda, é obrigado a pecar racionalmente ao longo da primeira etapa da busca de si mesmo. Assim, também Augusto dá seu saltinho qualitativo. Ao sublimar o conhecimento erótico, tenta saltar o pecado carnal, para aferrar-se, em seu estado pré-consciente, ao pecado como conhecimento racional. Nesse sentido de nebulosa ambiguidade, deve-se entender, talvez, a pergunta que a personagem se faz diante de seu especular amigo Orfeo:



Y dime Orfeo, cómo podéis conocer si no pecáis, si vuestro conocimiento no es pecado? El conocimiento que no es pecado no es tal conocimiento, no es racional. (I,II:731)

Contraditoriamente, bem se vê, projeta-se, no espírito do intelectualista Augusto, uma condenação *a priori* de seu próprio apego ao discurso racionalizante, o qual não poupará nem o conhecimento sensitivo ligado ao vital. Desonra-se, pois, a razão, que reina como verdadeiro viajante órfico, através de inconsciente assimilação do racional ao pecaminoso e carnal.

O capítulo X está aparentemente dedicado à expressão do conhecimento sensitivo do ambiente, inclusive da necessidade vital de ser amado pela dona daqueles olhos, cuja contemplação mística acaba de dar a Augusto a ilusão racional de possuir alma, de existir. Dizemos aparentemente, porque, por definição, essa forma de autoverificação na existência, ao ligar-se ao vital, supõe o conhecimento do externo através dos órgãos dos sentidos. Trata-se, assim, de um conhecimento instintivo que, por isso mesmo, não admite verbalização, sob pena de converter-se em conhecimento da fantasia e da razão. Ou seja, o domínio em que o homem se faz social pelo uso da linguagem. Parece-nos ser exatamente isso o que ocorre no texto.

Ora, se a questão fundamental da obra unamuniana é a imortalidade da alma, não basta ao pré-consciente Augusto a simples ilusão de existir com alma imortal, graças a um sentimento amoroso concebido racionalmente. Para um racionalista, cuja certificação de si mesmo consiste numa objetivação



interior do próprio ser, na idéia de si mesmo mediante a reflexão do pensamento, a autoverificação erótica na existência há de consistir, teoricamente, na objetivação de seu ser pensante no pensamento de Eugenia. Ou melhor, é preciso que Augusto seja sonhado por Eugenia como ser assim existente, do mesmo modo cartesiano que ele se sonha a si mesmo. Nesse sentido, às reflexões sobre relação de outridade, suscitadas pela idéia de um rival concreto, se superpõem imagens reflexas de sensações produzidas pela contemplação estético-mística do belo feminino.

Atraído, ao mesmo tempo, por imagens dionisiacas e apolíneas, o espírito de Augusto vai-nos oferecendo flashes de seu contraditório conhecimento sensitivo da mulher, cuja figura é analisada, decomposta meticulosamente... Primeiro, focaliza "un cuerpo de mujer irradiante de frescura, de salud y de alegría" que o arrasta dionisiacamente. Ora, "cuerpo" simboliza a sede de um apetite insaciável, de enfermidade e de morte. Por isso, talvez, o poeta órfico é imediatamente atraído por par de olhos semelhantes aos de Eugenia, impondo-se, assim, o ímpeto espiritual. Mediante associação lírica de idéias, a figuração do espiritual evoca a esperança de retorno ao estado paradisiaco perdido:

Qué dulzura debe ser olvidarse de la vida y de la muerte entre sus brazos! Dejarse brezar en ellos como en olas de carne. (I,II:735)

Note-se a relação antitética entre os elementos que constituem o sintagma nominal "olas de carne". Se "carne"

remete a Dionísio, "olas", núcleo do sintagma, ao simbolizar "pureza", aponta para a fixação no apolíneo. A essa altura, Augusto já chegou, por dedução lógica, à seguinte conclusão: "Pero el otro no es él novio de Eugenia, no es aquél a quien ella quiere; el otro soy yo. Sí yo soy el otro; yo soy otro!" (I,II:735). Tal conclusão que, ao negar a possibilidade de verificação prática na existência, reafirma a auto-verificação teórica, é interrompida por outro flash. Agora nos brinda a personagem-poeta com "una gloriosa cabellera", cuja descrição é pródiga em imagens apolíneas. Por si só, cabelos belos e abundantes significam evolução espiritual. Sendo "de oro", se relacionam com o aspecto místico do simbolismo solar. A atração desses místicos cabelos dourados pelo "aire fresco y claro" parece remeter ao poder criador da palavra que, ao verbalizar sensações reflexas, transfigura o sensitivo em idéia pura. Enfim, sob essa cabeleira gloriosa "un rostro todo él sonrisa". Ou seja, a aparição do anímico no corpo, a manifestação da vida espiritual. Contudo, todo esse pseudo conhecimento sensitivo, comparado com o conhecimento fantástico da fantástica musa do poeta órfico, parece imitação em terceiro grau da idéia eterna de Mulher:

Pero como la una, como ella, la única, ninguna!, ninguna! Todas éstas no son sino remedos de ella, de la una, de la única, de mi dulce Eugenia! Mía? Sí; yo por el pensamiento, por el deseo, la hago mía. Él, el otro, es decir, el uno, podrá llegar a poseerla materialmente; pero la misteriosa luz espiritual de aquellos ojos es mía, mía!, mía! Y no reflejan también una misteriosa luz espiritual estos cabellos de oro? (I,II:736)

Com a última imagem apolínea, forjada mediante espessamento semântico da fixação na espiritualização ascética -- observe-se a organização ternária na expressão linguística do binômio eu-mundo, radicalmente subjetivista, ("mía, mía!, mía!") -- Augusto pensa consolar-se, de forma onírica, quando a tristeza o visitar em seu solitário sonho de existência: "... Oh, qué dulce habrá de ser cubrir mi cara, mi boca, mis ojos, con esos cabellos de oro y respirar el aire que a través de ellos se filtre y se perfume". Essa possibilidade futura de consolo onírico se associa, inconscientemente, através de "se perfume" a reminiscências e nostalgia daquela paradisíaca inconsciência de si mesmo. Por outro lado, a magia linguística de "dulce" evoca reminiscências literário-filosóficas ligadas à autoverificação fantástica na existência:

Si ella se empeña en preferir al otro, es decir, al uno, soy capaz de una resolución heroica, de algo que ha de espantar por lo magnánimo. Ante todo, quíerame o no me quiera, eso de la hipoteca no puede quedar así!. (I,II:736)

No caso, temos a superposição de dupla relação dialética, mediante jogo de espelhos em **Niebla**: com o **Quijote** e com **Vida de don Quijote**. Ora, ao celebrar, neste último texto, a grandeza sublime da queda de Adão e Eva do paraíso, diz Unamuno: "Para conservar y acrecentar la especie humana se nos dio el instinto y sentimiento de amor entre mujer y hombre; para enriquecerla con grandes obras se nos dio la ambición de gloria. Lo sobrehumano de la perfección toca a lo inhuma-

no, y en ello se hunde" (I,IV:121). Ou seja, aquilo que submerge o homem, o pecado, é o que o levanta ao sobrenatural. Sem o fundo de pecado, dom Quixote não teria se lançado à sua generosa empresa. Tudo indica que, em **Niebla**, ocorre algo semelhante com o intelectualista Augusto. Por fim, chegamos um último flash, o qual forma com o primeiro uma imagem de circularidade, circunscrevendo o poeta órfico no labirinto de imagens reflexas de sensações, suscitadas pela contemplação estético-mística do belo feminino: "Clavó sus ojos sedientos de hermosura en aquella pareja de mozas, y aparecíéronles como un sólo cuerpo geminado". Ora, sabe-se que há paraísos semelhantes ao corpo humano. E como a queda do estado paradisiaco e seu retorno a ele são representados pelo labirinto, pode Augusto concluir a efêmera verbalização de seu conhecimento sensitivo do ambiente, tornado possível graças àquele primeiro vislumbre do transcendente: "Pero cuánta mujer hermosa hay desde que conocí a Eugenia! Esto se ha convertido en un paraíso!" (I,II:737).

Contudo, como bom cartesiano, a dúvida assalta sistematicamente o espírito de Augusto, incidindo sobretudo na inconsistência do operador ontológico de seu ser pensante: "Estaré de veras enamorado?". Tal dúvida se tornará mais aguda e mais aguda a insegurança existencial, a partir do momento em que a Natureza, sob a forma de mulher, entrar em cena. Ou seja, a partir do capítulo XII. Antes, porém, o poeta órfico retorna ao templo das "refulgentes y místicas estrellas gemelas", para mais uma voltinha por seu imaginário inferno interior (cap. XI). E apesar do estado de dúvida

em que se encontra o nosso viajante, as imagens de reações psicofisiológicas parecem tão concretas que, estando a ponto de perder os sentidos, Augusto vislumbra "una niebla roja", ou seja, a etapa da vida cósmica que surge depois do estado caótico. Mas, graças a Deus, o platônico Deus revelado através da beleza feminina, ali está "la diestra aquella blanca y fría como la nieve, de ahusados dedos...", para guiar a vida nascente na direção da ordem do eterno ("diestra"), da intemporalidade e do êxtase ("blanca"), do anelo de elevação ("frías como la nieve"), com a ajuda dos poderes desatendidos da psique nas empresas da razão ("ahusados dedos"). Daí que, após isso, Augusto pode resumir, teatralmente, o já percorrido na etapa intelectualista de sua simbólica viagem, o qual descreve, não por casualidade, uma direção no sentido inautêntico de Objeto-Sujeito. Note-se, a propósito, que a personagem começa referindo-se a si mesmo em terceira pessoa e termina tal referência em primeira pessoa:

- Augusto se siente capaz de las más heroicas determinaciones, de los más grandes sacrificios. Y ahora se sabrá si está enamorado nada más que de cabeza o lo está también de corazón, si es que cree estar enamorado sin estarlo. Eugenia, señores, me ha despertado a la vida, y, sea ella de quien fuere, yo le debo gratitud. Y ahora, adiós (I,II:745).

Bom, como se sabe, a sequência seguinte introduz, na obra, a participação dramática da mulher-natureza e, portanto, a virtualidade de um autêntico conhecimento sensitivo do mundo externo. Contudo, desde o aparecimento da instintiva Rosario, convertida, desde então, em confidente das frustra-

ções erótico-místicas de Augusto, uma espécie de doublê de Orfeo, as irrupções do irracional ou vital são reprimidas e mediatizadas pelo discurso racionalizante da personagem autônoma. No contexto de um tal discurso, Rosario, cuja fina intuição lhe permite apontar para o princípio contrário do mal, imanente às "místicas estrellas gemelas", é elevada, por incrível que pareça, à categoria de "ángel". Ou seja, o símbolo da sublimação, da ascensão do princípio espiritual. Por outro lado, com a entrada em cena desse anjo, sugere-se que Augusto passa a encarnar o Enamorado. Trata-se, como é sabido, de uma imagem relacionada com a lenda de Hércules, segundo a qual lhe foi dado escolher entre duas mulheres. Uma personificava a Virtude (atividade determinada, vocação, finalidade, luta); a outra, o Vício (passividade, entrega aos impulsos interiores e às determinações externas). Ao ser confrontado, como Hércules, com dois modos opostos de conduta, ao longo da etapa intelectualista de sua viagem, o Enamorado-Augusto duvida. Porém, enquanto vítima sacrificial -- nessa sequência narrativa e em outras posteriores são frequentes as alusões ao hipotético estado de loucura da personagem -- Augusto tenderá à trágica escolha acertada, impondo-se, assim, a beleza moral, em detrimento da tentação e do pecado da carne.

A incompreensão de Eugenia para com o ato generoso e heróico de Augusto, cujo sentido, no âmbito da auto-verificação prática na existência, consiste numa inconsciente fome de imortalidade na história, determina o aprofundamento da sensação de insegurança existencial, imanente ao fantástico

viajante órfico: "Quedóse Augusto un momento fuera de sí, sin darse cuenta de que existía" (I,II:751). Levada, então, pelo acaso, a personagem autônoma entra mecanicamente na Igreja de San Martín. O ambiente intra-histórico desse "hogar de siglos" evoca, no espírito de Augusto, reminiscências maternas e com elas a efêmera sensação de ressonar a perda da intra-historicidade de seu ser pré-consciente.

O encontro com Avito Carrascal no templo e a revelação de que "Sólo se aprende a vivir viviendo", vinda de um fracassado racionalista, não chegam a desviar Augusto da direção intelectualista por ele imprimida à sua viagem simbólica. A personagem autônoma se empenha em seu fantástico projeto de união mística com as "estrellas gemelas", única portadora ideal da "anima" que lhe falta, para esquecer-se do mistério da vida e da morte num sonho "gemelo". Contudo, embora mediatizada por discurso racionalizante, prenuncia-se que, somente através da irrupção de forças irracionais ou vitais, lhe é dada ao homem a possibilidade de sentir-se a si mesmo:

Me toco el cuerpo, Orfeo, me lo palpo, me lo veo; pero el alma?, dónde está mi alma? es que la tengo? Sólo la sentí resollar un poco cuando tuve aquí, abrazada, sobre mis rodillas, a Rosarito, a la pobre Rosarito; cuando ella lloraba y lloraba yo. Aquellas lágrimas no podían salir de mi cuerpo; salían de mi alma. El alma es un manantial que sólo se revela en lágrimas. Hasta que no se llora de veras no se sabe si se tiene o no alma. (I, II:761)

Enquanto isso não ocorre, o simbólico Enamorado, enquanto contradição entre fixação na espiritualidade ascética

e atração pela mãe Natureza, vivencia a experiência da dúvida existencial, sobretudo após um diálogo metaliterário (cap. XVII) com a personagem nivolista Víctor Goti. Como este diálogo e outros de mesma natureza parecem constituir-se em signos de antecipação da dramática entrevista entre a personagem-poeta e o nivolista-personagem, a expressão íntima de uma tal dúvida, na etapa intelectualista da descida ao inferno humano, dá a impressão de reminiscência literária de texto unamuniano, posto que a intuição do Universo e de Deus é simultânea à intuição ou sentimento de si mesmo:

Y esta mi vida, es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, es realidad o es ficción? No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto él despierte...? ... Ay mi Eugenia!, mi Eugenia! y mi Rosarito... (I, II:777-778)

O capítulo XVIII narra o segundo confronto do nosso pobre Hércules com os apelos das forças instintivas da Natureza. Como a mente de Augusto é apagada instantaneamente por uma "niebla", suas reações psicofisiológicas, descritas pelo narrador onisciente, figuram a iminência de um autêntico conhecimento sensitivo da mulher, o qual poderia, talvez, revelar-lhe o mistério da vida e da morte. Mas Augusto teme a "nueva edición de la eterna Eva". Segundo Unamuno, se há figura trágica é a de Eva, que preferiu o fruto da árvore da ciência ao fruto da árvore da vida. Fazendo com que seu homem comesse daquele, introduziu a morte, e com a morte, o progresso no mundo. E ao provar, pela mão da mulher, daquele

fruto, o homem se conheceu e descobriu seu estilo" (34:210-211). Como personagem autônoma, Augusto não está interessado na mítica redenção unamuniana do pecado original. Ele não deseja, no fundo, o autêntico auto-sentimento de si. Por isso, talvez, sua simultânea atração e repulsa pelo pecado da carne, preferindo refugiar-se, mediante salto qualitativo, no conhecimento racional do ambiente. Contudo, Dionísio ainda exerce algum poder sobre ele. Assim, mesmo em estado pré-consciente, o poeta órfico se dá conta da inautenticidade de seu conhecimento sensitivo do mundo externo, convertido, mediante verbalização interior, em auto-verificação fantástica: "Todo es fantasía y no hay más que fantasía. El hombre en cuanto habla miente, y en cuanto habla a sí mismo, es decir, en cuanto piensa sabiendo que piensa, se miente. No hay más verdad que la vida fisiológica" (I, II:781).

Mas o deus da razão ainda é mais forte e tudo passa por seu crivo. Por isso, ao perceber, racionalmente, que se converteu ou está a ponto de converter-se em puro objeto nas mãos de Eugenia, a qual agora o solicita como pseudo-sujeito, Augusto, para tentar salvar sua auto-verificação prática na existência, tem, primeiro, que convencer-se daquela objetividade radical de seu eu, obtido, ao modo cartesiano, pela reflexão do pensamento:

Yo soy yo! Sí, yo soy yo! Yo soy yo! Mi alma
será pequeña, pero es mía! (I, II:787)

Essa exaltação de seu ser pensante projeta, no espírito de Augusto, a imagem de um super eu, cujas inchadas dimensões necessitam, para o retorno às devidas proporções, de um banho de "muchedumbre" ou de inconsciente. Assim, ao sair à rua e ver-se metido no meio da agitada multidão indiferente, a personagem dá a impressão de vivenciar aquela forma de angústia unamuniana, segundo a qual o ser individual não é absoluto, mas relativo; ou seja, limitado pelos demais seres. Trata-se da antítese entre o "ser eu" dentro de mim e o "ser não-eu" fora de mim; antítese que constitui a primeira afirmação do ser mediante a limitação com os objetos do ambiente. Aquela angústia de não ser eu nos demais eus:

... sintió que su yo, aquel yo del 'Yo soy yo!' se le iba achicando, achicando y se le replegaba en el cuerpo y aun dentro de éste buscaba un rincón en que acurrucarse y que no se le viera. La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma. (I,II:787)

Como se pode verificar, a expressão da vivência de uma tal angústia unamuniana, projetada no espírito racionalista da personagem autônoma, nos chega através de discurso narrativo-descritivo do narrador onisciente. Embora se trate de um narrador declaradamente avesso à musicalidade da linguagem poética, a condenação implícita da deusa razão, como meio de auto-conhecimento, se plasma mediante um discurso impregnado de fonemas surdos: [s] e [ə]:

Sólo a solas se sentía él; sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: ' Yo soy yo!; ante los demás, metido en la muchedumbre, atareada o distraída, no se sentía a sí mismo. (I, II:788)

Seja como for, a personagem autônoma, já que não pode, por seu destino tragicômico, desistir de sua simbólica viagem, insiste, livremente, no seu modo pessoal de auto-verificação prática na existência. Assim, lá pela sequência narrativa XX, a encontramos como encarnação simultânea da inconsciente vítima sacrificial e o sentido negativo do Enamorado, o indeciso. Daí, o resultado dessa polifonia simbólica como angustiosa sensação de inconsistência de seu ser pensante: "Entre una y otra me van a volver loco de atar... Yo ya no soy yo".

Bom, já sabemos como o Enamorado tenta superar racionalmente esse estado de indecisão, repetindo o erro de dom Avito Carrascal, com uma pequena diferença. Entre a sublimação da "nueva edición de la eterna Eva" e a ambígua Beatriz sublimada, a fixação na espiritualização ascética o inclina, apesar dele, à escolha acertada: a Virtude.

Ora, aqueles experimentos psicológicos com Rosario e Eugenia, os quais podemos caracterizar como última tentativa agônica de autoverificação pseudo-biológica na existência, dão como cômico resultado o dar-se conta do contrário: o experimentador se converte em experimentado, em "rana"(*).

(*) Enquanto animal lunar, a "rana" é um dos principais seres associados à idéia de criação e ressurreição, por seus períodos de aparição e desaparecimento. Por outro lado, segundo Jung, em virtude de seu sangue frio, a "rana" representa uma antecipação do homem, o grau superior de evolução.

Essa imagem não pode passar inadvertida, no âmbito da análise do plano metafísico de **Niebla**. Parece-nos que a mesma se reveste, no caso, do sugestivo valor de signo de antecipação simultânea das duas últimas etapas da viagem simbólica de Augusto.

Na sequência narrativa XXIX, após receber aquela fatídica carta de Eugenia, Augusto vai lê-la numa igreja ou "hogar de todas las ilusiones y todos los desengaños", durante a celebração ritual da morte e ressurreição de Cristo: a missa. Por outro lado, a igreja, enquanto "hogar de siglos" se oferece, unamuniana e platonicamente, como o espaço da tradição eterna. Ou seja, a projeção metonímica do componente intra-histórico ou inconsciente da existência humana, sua dimensão divina e eterna, cuja intuição imediata supõe um mergulho nas profundezas do eu, mediante atos sucessivos de auto-conscientização.

Após a leitura de tal carta, insinua-se a iminência da etapa vital-existencialista da simbólica viagem de Augusto. A essa altura o discurso racionalizante da personagem autônoma já não dá conta de sustentar o seu ser pensante. Daí o avizinhar-se da irrupção de forças irracionais: "Augusto se dejó caer en un banco anonadado. Al poco rato se arrodilló y rezaba". Mas, antes de descer efetivamente às profundezas de seu inferno interior ou inconsciente pessoal, o poeta órfico se submete a um ritual de purificação biológica: a antecipação do homem representada pelo sangue frio da "rana":

Iba aterrado de sí mismo y de lo que pasaba, o mejor aún, de lo que no le pasaba. Aquella frialdad,

al menos aparente, con que recibió el golpe de la burla suprema, aquella calma le hacía que hasta dudase de su propia existencia. (I,II:838)

Como o sugerimos antes, a etapa vital existencialista da simbólica viagem de Augusto é extremamente curta e se caracteriza pelo predomínio do irracional:

Entró en su casa, y no bien se volvió a ver en ella, solo, se le desencadenó en el alma la tempestad que parecía calma. Le invadió un sentimiento en que se daban confundidos, tristeza, amarga tristeza, celos, rabia, miedo, odio, amor, compasión, desprecio y, sobre todo, vergüenza, una enorme vergüenza, y la terrible conciencia del ridículo en que quedaba.

- Me ha matado! - le dijo a Liduvina.

- Quién?

- Ella.

Y se encerró en su cuarto. Y a la vez que las imágenes de Eugenia y de Mauricio, presentábase a su espíritu la de Rosario, que también se burlaba de él. Y recordaba a su madre. Se echó sobre la cama, mordió la almohada, no acertaba a decirse nada concreto, se le enmudeció el monólogo, sintió como si se le acorchase el alma y rompió a llorar. Y lloró, lloró, lloró. Y en el llanto silencioso se le derretía el pensamiento. (I,II:839-840)

A primeira coisa que nos chama a atenção nessa longa citação é o predomínio do discurso narrativo-descritivo do narrador onisciente. Em princípio, isso se explica pelo fato de que se trata de expressar o inefável, do ponto de vista simbólico. Ou seja, o sentido mesmo de ritual de purificação que caracteriza a segunda etapa da viagem de Augusto, em sua natureza essencialmente órfica: a tomada de consciência de todas as possibilidades do ser, no cósmico e no psicológico, mediante a descida às profundezas vitais do inconsciente.

Outro dado interessante, diretamente relacionado com o anterior, é que, ao faltar a forma do monodialogo, sugere-se que a auto-percepção do eu, nessa etapa vital-existencialista da busca de si mesmo, é anterior a todo pensamento. De acordo com Unamuno, consiste numa forma de percepção originária: um sentir-se profunda e intimamente. Esse sentir-se como sujeito existente significa, para Augusto, viver, polifonicamente, na fração de um segundo, as mais contraditórias paixões humanas. Afinal, como indica Kierkegaard, "a subjetividade radical do existir e do mistério nega qualquer tentativa de objetivação", através da reflexão do pensamento (83:20). A autêntica experiência da máxima dor humana, cujo limite infernal é a morte, se expressa vivendo: é vida em ato. Não há mais do que a existência em sua realidade singular e incomunicável, pelo menos diretamente. É, enfim, consciência da existência, existindo. Daí que desaparecem no texto o verbo "pensar" e seus correlatos. Em seu lugar dá-se o espessamento semântico do domínio do irracional ou vital: "sentimento".

Após um primeiro ato de auto-conscientização, Augusto retorna ao nível do consciente, para expressar que, na intuição imediata de si mesmo, vai incluída a absurda experiência do mundo exterior. Ao ser-lhe revelado seu eu à sua consciência, lhe é revelada, também, a maldade humana, a morte com a qual lhe acenavam ambigualmente aquelas "refulgentes estrellas gemelas".

Nova descida ao inconsciente, acompanhada das imagens do mundo dolorosamente conhecido, permite ao viajante órfi-

co, evocar a imagem da portadora primordial de sua "anima" e com ela sente, toca, por fim, sua alma ou o eterno órgão do sentir humano. Aliás, o próprio Augusto o prenunciara: "Hasta que no se llora de veras no se sabe si se tiene o no alma". Dado que o existente autêntico é silêncio, inclusive para ele mesmo, o poeta órfico não pensa, não mente a si mesmo: "se le derretía el pensamiento".

Após essa autopercepção de si e do mundo, encontramos Augusto em diálogo com Víctor Goti, na metaliterária sequência narrativa XXX:

- Es que me ha hecho padre, Víctor!
- Cómo? Que te ha hecho padre?
- Sí, de mí mismo. Con esto creo haber nacido de veras. Y para sufrir, para morir. (I,II:842)

Aparentemente, tudo indica que, cumprida a fugaz etapa vital-existencialista de sua simbólica viagem, a personagem autônoma, já auto-consciente, conhecedora do mistério da vida e da morte, sente-se como criador de seu próprio eu, no âmbito do autêntico nascimento: a auto-conscientização. Para ele, o conhecimento de si, como todo conhecimento, é "penetración engendradora", ao modo unamuniano, por analogia entre a penetração da mulher e a do espírito.

Contudo, mais adiante, ocorre o que Pirandello denomina o dar-se conta do contrário. Talvez porque o peso da longa etapa intelectualista ainda faça sentir-se; ou porque a etapa vital existencialista tenha sido curta demais; ou ainda por ambas as razões, Augusto nos surpreende, comicamente, com o entimema cartesiano, "Pienso, luego soy", como sendo a

expressão do verdadeiro absoluto. Lembremo-nos, porém, que a personagem autônoma vacila bastante antes de enunciar o critério de certeza subjetiva do racionalista francês.

Seja como for, suposta a autêntica certificação do ser individual de Augusto, este está, teoricamente, apto para a autêntica autoverificação prática na existência. Ele deve ser capaz de um gesto positivo que mostre o seu poder sobre o destino. Tem que ser um gesto, pelo qual os demais eus descubram a substancialidade de sua existência recém adquirida. Com tal gesto, ele há de passar de objeto de burla a Sujeito capaz de se projetar para sempre na consciência dos demais Sujeitos. Assim, decide suicidar-se. Ou seja, mergulhar na experiência absurda da própria morte, apagar-se voluntariamente como consciência pessoal, para perdurar ou imortalizar-se no mundo, sem espaço nem tempo, da consciência humana.

Antes de fazê-lo, porém, Augusto, tendo lido um ensaio de Miguel de Unamuno sobre suicídio, viaja a Salamanca para conhecer o famoso ensaísta espanhol e consultá-lo acerca de seu atual propósito. Com essa viagem, uma espécie de explícita conexão estrutural entre os três planos de existência representados na obra, inicia-se a última etapa da viagem simbólica da personagem órfica, por nós denominada morte e ressurreição.

Enquanto terceiro e último ritual de purificação do mundo da realização da Idéia, do manifestado, essa etapa final compreende, ela mesma, quatro momentos distintos, mas intimamente relacionados entre si: Revelação, Morte, Ressur-



reição e Ascensão.

O primeiro momento corresponde, em termos materiais, ao capítulo XXXI e apresenta uma dupla dimensão literário-teatral. Ao chegar a este ponto do texto, os leitores, metamorfoseados pela alquimia artística em espectadores, sentem-se inseridos de forma direta no livro, tornado, ao mesmo tempo, espaço mágico da representação dramática, cuja especificidade cênica veio sendo sistematicamente forjada, desde o primeiro gesto teatral da personagem agonista. Assim, na qualidade de espectadores-leitores, nós representamos o inconsciente coletivo a ser conscientizado, ou seja, a comunidade humana pela qual o inconsciente individual há de ser sacrificado, como o "payaso", o "bufón" ou o "loco", para a salvação da essência espiritual do homem. Trata-se, aqui, de uma ousada imagem especular, através da qual o onírico Niebla pretende refletir o grande teatro do mundo impregnado de racionalismo. Por isso, o decisivo ato de conscientização da personagem órfica, realizado mediante o agônico confronto entre sua consciência pessoal e a consciência demiúrgica do nivolista-personagem, supõe um paralelo ato de conscientização coletiva, mediante um confronto íntimo entre a nossa consciência humana e a Consciência Universal ou Deus, bem de acordo com o subjetivismo radical e o panteísmo poético que subjazem à antropologia filosófica do autor espanhol.

Tão privilegiado leitor de Unamuno como nós, os leitores-espectadores, Augusto vai submeter à apreciação daquele a autenticidade de sua (sua?) suprema tentativa de auto-verificação prática na existência. Para surpresa geral, no



palco e na platéia, o nivolista-personagem revela o que ele acredita ser o segredo máximo da obra, sob a forma de um pi-randelliano dar-se conta do contrário. Augusto não pode suicidar-se, não dispõe de livre arbítrio sobre seu destino pessoal, simplesmente porque não existe mais do que como ente de ficção: ele é apenas um sonho, um produto comum da fantasia do autor e dos leitores. Mas, recobrando-se momentaneamente dessa cômica situação, a personagem, no uso de sua autonomia, faz virar o feitiço contra o feiticeiro. Corresponde-lhe, agora, revelar sua dúvida sobre a existência do autor, provocando outro cômico dar-se conta do contrário. Ora, talvez, Unamuno como autor não passe de pré-texto para que o onírico **Niebla** chegue ao grande teatro do mundo. Aproveitando-se da ridícula situação em que se acha o autor, Augusto tenta auto-verificar-se dramaticamente como personagem autônoma, cuja coerência interna, verdadeiro enigma até para ela mesma, parece apontar na direção do suicídio, como solução para seus fracassos existenciais. Irritado com as imper-tinências de sua criatura, o todo poderoso criador decide matá-la ou deixá-la morrer. Tal decisão adquire maior consistência na mente do nivolista-personagem com a ameaça de sua própria morte pelas mãos do ente de ficção. Neste ponto de máxima tensão dramática, se desvenda a função de vítima sacrificial de que sempre esteve investido o pobre Augusto. Seu último retorno à casa materna será para morrer. Ao ver-se, assim, mais uma vez burlado, impiedosamente abandonado pelo criador, indiferente à sorte de sua criatura, Augusto auto-consciente expressa a unamuniana angústia da inseguran-



ça ontológica de seu ser, sob a determinação de tempo e perduração: "Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo..." (I, II:852). Mas não pode ser, pois no onírico **Niebla** como no análogo livro da vida, tudo já está pré-determinado: "- Lo tengo escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata" (I, II:853). Novamente, então, a personagem autônoma faz virar o feitiço contra o feiticeiro. Num supremo esforço de paixão de vida, de ânsia de imortalidade, Augusto funde, tragicomicamente **Niebla** e o grande teatro do mundo, revelando-nos o caráter onírico, irracional e até mesmo absurdo da existência do homem, seja ele personagem, autor ou leitor:

- Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima... (I, II:853)

A lágrima furtiva que enxuga o autor, ao final desta cena, é a expressão gestual, dramática, do sentimento do contrário, nascido da íntima reflexão analítica sobre as razões profundas da ridícula ânsia de alma eterna num ser existente que já não subsiste, pela graça da fé, num Deus pessoal e eterno. Por isso mesmo, ao não encontrar base e



consistência fora da consciência pessoal, a qual é, ao mesmo tempo, consciência do universo, Deus; esse tragicômico ser existente só pode ansiar, agonicamente, a imortalidade da alma, no mundo, sem espaço nem tempo, da consciência humana. E, persuadidos ou não por esse unamuniano sentimento trágico da vida, os leitores-espectadores, que vimos acompanhando a lenta e difícil auto-conscientização da personagem órfica a ser imolada, podemos evocar, talvez por reminiscência literário-filosófica, aquela tragicômica questão unamunesca: "No será toda conciencia un sueño, sueño de conciencia en la inconciencia?".

O capítulo seguinte (XXXII) compreende o segundo momento da última etapa da viagem órfica de Augusto: Morte ou ritual de sacrifício humano.

Ao longo da viagem de retorno à casa materna, Augusto, já consciente de sua realidade ficcional, tenta auto-verificar-se, visto que não há outro jeito, como consciência meta-dramática. Nesse sentido, o poeta órfico, no uso simultâneo de sua fantasia e ambígua independência actancial, nos faz passar, ludicamente, de leitores-espectadores a recriadores do onírico **Niebla**, num inconsciente esforço supremo de satisfazer a unamuniana fome de imortalidade:

Y por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la lean - de vosotros, los que ahora la leéis -, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa? Por qué? (I,II:855)

Regressado à casa, os últimos monólogos de Augusto refletem uma desesperada tentativa de reconstruir etapas anteriores de sua auto-conscientização, fundindo, contraditoriamente, a cartesiana certificação de si mesmo através da reflexão do pensamento e a crítica unamuniana desse critério de certeza subjetiva: "Pienso, luego soy - se decía Augusto, añadiéndose: Todo lo que piensa es y todo lo que es piensa. Sí, todo lo que es piensa. Soy, luego pienso". Ao terminar, assim, suas reflexões, tem-se a enganosa ilusão de que marcas da etapa vital-existencialista prevalecem no espírito da personagem. Ao dar significado existencialista ao verbo "ser" em "Soy, luego pienso" (ser= consciência de existir), Augusto parece declarar, com o seu suposto criador, a precedência da existência à essência. Contudo, nem Descartes nem Unamuno levam a melhor. Ao conhecimento racional e ao vital-existencialista, meras reminiscências literário-filosóficas, se superpõe, polifonicamente, o conhecimento primordial ou mítico de si mesmo. Das raízes primitivas de seu ser órfico brota, no espírito de Augusto, a primigênia reminiscência de sua androginia que faz dele um símbolo do pensamento divino. Como moderna encarnação do homem esférico primordial e final de Platão, a personagem autônoma se sabe, por fim, nascida do mental. Essa seria, talvez, a verdadeira razão profunda, ou melhor, a mítica "sinrazón" para o eterno e contraditório retorno ao entimema cartesiano, desde aquele primeiro dar-se conta do contrário, logo após o efêmero auto-sentimento da auto-consciência, na etapa vital-existencialista da simbólica viagem de Augusto:

No hay inmortalidad como la de aquello que, cual yo, no ha nacido y no existe. Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal. (I, II:856)

"Se haya salido con la suya" o autor ou a personagem, quer dizer, seja por decreto do criador demiúrgico, seja por suicídio através de indigestão, o certo é que se cumpre, por fim, a cerimônia de sacrifício humano, uma vez realizados todos os ritos de purificação. O último retorno de Augusto Pérez à casa materna representa, para ele, a morte que lhe confere definitiva humanidade; trata-se da morte, não como destruição de tudo, mas com o sentido de reintegração do espírito no espírito. Para nós, o sacrifício que lhe é imposto simboliza a possibilidade mítica de salvação da essência espiritual humana.

O último capítulo (XXXIII) é curtíssimo e corresponde, funcionalmente, ao terceiro momento da última etapa da viagem órfica de Augusto: Ressurreição.

Arrependido de ter matado sua personagem autônoma, em vez de tê-la deixado tentar sua definitiva autoverificação prática na existência, através do suicídio, Unamuno dorme com a idéia de ressuscitá-la para permitir-lhe decidir sobre seu destino pessoal. Augusto, então, lhe aparece em sonhos: "Estaba blanco, como la blancura de una nube, y sus contornos iluminados como por un sol poniente". Note-se, aqui, a técnica particularmente barroca de recolha de imagens disseminadas, ao longo da etapa intelectualista da viagem de Augusto; sobretudo as que figuram o sonho em que a personagem

autônoma se arma como sonhador em busca de sua essência mística ("blanco", "blancura de una nube", "contornos iluminados" e "sol poniente").

Usando uma linguagem hiperbólica, marcada por repetições de estruturas linguísticas, a personagem, num tom autoritário, semelhante ao usado anteriormente pelo autor, lhe revela que nenhum criador tem o poder de ressuscitar sua criatura, seja ela de carne e osso ou de ficção. Antes de dissipar-se numa "niebla negra", símbolo de "la nada" ou do inconsciente, como fonte primordial de que fluem e a que retornam todas as formas, Augusto reitera, diabolicamente, sua dúvida sobre a existência concreta do autor. Por fim, este sonha que está morrendo; mas estando prestes a dar o último suspiro, desperta, angustiado, dando por terminada a história de Augusto Pérez.

Aparentemente o que se representa, aqui, não é a ressurreição da personagem autônoma, mas o sonho de sua ressurreição. Contudo, se a imaginação que engendra os sonhos, estando adormecido o sonhador, é a mesma que cria os mais verdadeiros sonhos artísticos, estando desperto o criador, bem podemos persuadir-nos de que o sonho de ressurreição dentro do onírico **Niebla** se transfigura, psicagogicamente, em verdadeira ressurreição órfica. Afinal, também no grande teatro do mundo, "la vida es sueño".

Ascensão ou quarto e último momento da etapa final dessa viagem, objeto de nossa análise, corresponde à "Oración fúnebre por modo de epílogo", protagonizada por Orfeo, o fiel amigo e confidente da personagem autônoma.

Essa cerimônia ritual é introduzida pelo narrador onisciente Unamuno, segundo o qual, ao ver-se órfão de novo e farejar a morte de seu "deus", invade o espírito do animal "una densa nube negra". Dada a equivalência simbólica entre "niebla" e "nube", a magia linguística de "nube negra" permite a metamorfose onírica do animal irracional em ser pensante, possuído de agônica dor intelectual, aquela dor que Unamuno quisera provocar em animais racionais. A experiência absurda da morte de seu amo, supostamente imortal, chega a produzir, no espírito de Orfeo, um sentimento de insegurança existencial muito semelhante ao que angustia o unamuniano Augusto: "Y al sentirle ahora muerto sintió que se desmoronaban en su espíritu los fundamentos todos de su fe en la vida y en el mundo, y una inmensa desolación llenó su pecho". A partir daí o animal pensante inicia um monólogo, análogo, no conteúdo e na retórica, aos de Augusto. Dotado como este, de ambígua autonomia actancial, Orfeo começa afirmando, apesar do narrador, a finitude humana de seu amo.

Contudo, enquanto projeção de Augusto, também o cão pensante parece encarnar a contradição dialética entre simbolismo cristão e simbolismo pagão. Pelo primeiro, Orfeo simbolizaria o guardião e guia, o pastor do rebanho humano, surgindo assim, como alegoria de sacerdote. A cerimônia religiosa por ele celebrada, ante o corpo do amo morto, teria o sentido de uma missa profana de corpo presente. Ao longo desta, nós, os espectadores-leitores ouvimos, para a salvação de nossa essência espiritual, um longo sermão, no qual são recolhidos aspectos da polifonia temática de *Niebla*, di-

retamente relacionados com o plano metafísico da obra: realismo e idealismo; vida e razão; o instintivo inefável e a verbalização fetichista da experiência humana; o conhecimento racional e o conhecimento mítico do homem, etc. Pelo universo simbólico pagão, o unamuniano cão pensante representaria o acompanhante do morto em sua viagem noturna pelo mar, estando associado, assim, aos símbolos materno e de ressurreição. Enquanto tensão criativa entre esses pólos opostos, o animal parece ser verdadeiramente Orfeu, personagem mítica, capaz de sonhar a ascensão, ao mundo puro platônico, do Augusto prévia e oniricamente ressuscitado pelo autor:

Pobre amo mío! Qué será de él? Dónde estará aquello que en él hablaba y soñaba? Tal vez allá arriba, en el mundo puro... (I,II:868)

Embora esse sonho de ascensão passe pelo crivo da razão, mediante um "tal vez", pouco antes de morrer, Orfeo pressente que há de retornar com seu amo ressuscitado ao platônico mundo das Idéias eternas ou às profundezas do inconsciente humano:

Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que revertió - Orfeo siente venir la niebla tenebrosa... (I, II:869)

Até aqui, dedicamos amplo espaço à análise de dois dos três planos de existência representados em *Niebla*, -- o histórico ou empírico e o intra-histórico ou metafísico --, dada a importância estrutural de ambos no âmbito da polifonia temática, cujo estudo em profundidade não tem despertado o devido interesse crítico, apesar de sugestões explícitas do autor. A maioria dos estudos sobre o romance revolucionário de Unamuno privilegia o seu plano estético-literário, apontando, às vezes, para a dimensão metafísica imanente ao mesmo. Assim, embora reconhecendo idêntica importância aos três planos de existência enredados na obra, vamos tentar ser breves e concisos em nossa análise seguinte.

Seria fácil e cômodo repetir, com Ricardo Gullón, que, no plano da existência estética, a história de Augusto Pérez apenas recria a "nivola" galdosiana, ao retomar seus temas principais. Mas, ao adotar tal postura acrítica, estaríamos, no mínimo, relativizando o alcance metaliterário de que parece estar investida a obra unamuniana; pois, nela, não se representa apenas a história da existência estética da personagem. Através de múltiplas relações dialéticas com a tradição ocidental, o experimentalismo de *Niebla* tenta representar também a história da criação literária, remontando-se à gênese mítica do poder criador da palavra poética. Portanto, embora a intertextualidade com *El amigo Manso* de Galdós seja evidente, cabe-nos apontar para a singularidade artística da nivola unamuniana.

Retomando a parte final do discurso interior atribuído a Orfeo, vê-se que a mesma, ao configurar uma imagem de cir-

cularidade referida ao início e fim do processo de criação artística, -- imagem, aliás, configuradora também da circularidade estrutural --, ressalta a intuição fundamental imanente à esfera estético-literária da existência de Augusto Pérez. Ou seja, a intuição do ente fictício como o ser emergindo e retornando ao nada ou inconsciente:

... aspira a la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que revertió - Orfeo siente venir la niebla tenebrosa.

A repetição ternária da palavra-chave e título do livro, enquanto tal, ("niebla") visa a um espessamento semântico que parece objetivar, em princípio, a desmitificação da mimese poética, -- já duplamente mobilizada no âmbito da composição polifônica --, desvendando, assim, a natureza ficcional da personagem, apresentada como fruto da criação onírica, cuja realidade é tecida pela palavra poética. A propósito convém recordar a idéia unamuniana da "tenebrosa preexistencia" ou trevas da inconsciência, onde homens e entes nivolescos preexistem, antes de nascer para a existência. Em "Una entrevista con Augusto Pérez", já o sabemos, Unamuno explicita esse princípio estético de clara inspiração platônica: "Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez - [...] - el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción". Esse homúnculo ou pura idéia luta com o espírito do escritor para que o gere e lhe dê forma através da palavra. Portanto, mediante uma atitude tipicamente idealista, Unamuno acentua o caráter inconsciente do

processo artístico, como se o autor, tomado de possessão demoníaca, fosse pressionado, ao modo neo-romântico, por sua criatura a fazê-la ingressar na existência estética. Invertendo livremente, porém, a ordem de forças diabólicas que atuam no convencional binômio criador-criatura, a personagem autônoma expressa, em diálogo com a personagem-nivolista Víctor Goti, sua própria versão sobre a hipotética origem de sua natureza literária:

- ... Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, sin creer en mi propia existencia, *imaginando ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse*. (1,II:844)

Como se pode inferir, pela análise das palavras finais de Augusto por nós grifadas, o poder diabólico para desencadear a criação desloca-se da criatura para o criador. Por outro lado, a tensão criativa instaurada pela contradição dialética entre as duas versões opostas, ambas teóricas, parece modificar-se, no sentido de um equilíbrio dinâmico, graças à latência de uma terceira versão, imanente ao dualismo inicial. Trata-se, no caso, da explicação de natureza simbólica, intrinsecamente relacionada com o terceiro plano de existência que estamos tentando analisar. Ao longo de nossas abordagens anteriores, nos apoiamos em imagens presentes em *Niebla*, para sugerir que Augusto parece associar-se ao mito do andrógino, ao encarnar a moderna figura de um poeta órfico. Nesse sentido, surja ele para a existência literária em virtude de sua força diabólica, para possuir o

espírito do autor, ou seja inventado por este como forma de satisfação de alguma necessidade psicológica, o fundamental é que, enquanto símbolo claro do pensamento ou pura idéia, Augusto nasce do mental. Portanto, do ponto de vista da história do espírito humano, sua realidade ficcional adquire consistência, na medida em que se constitui num elo moderno dentro da longa cadeia formada pela tradição literária ocidental, a qual acolhe em si, como o próprio Augusto, a ficcionalidade de Máximo Manso -- entre muitas outras --; mas tem sua raiz primitiva na mitologia pagã. Assim, feito da mesma matéria onírica que Hamlet, Segismundo, dom Quixote e Manso, apenas para citar alguns fantasmas ou sombras semelhantes, a personagem unamuniana surge da fantástica mente de Unamuno, como Minerva, por exemplo, da cabeça de Júpiter.

Por outro lado, graças a essa consciência crítica, sugere-se que, apesar da contradição dialética imanente a *Niebla*, nenhum criador moderno pode criar do nada, fazendo *tabula rasa* da tradição. Assim, ao dar forma literária ao ente de ficção, Unamuno se serve, por isso mesmo, de técnicas e meios de expressão artísticos que, ao constituir a tradição, não só evocam mitos e lendas, como também plasmaram, antes, outros universos oníricos, como os de Homero, Platão, Píndaro, Rojas, Dante, Shakespeare, Calderón, Cervantes, Carlyle, Mallarmé, Nietzsche, Kierkegaard e Galdós. O novo no romance de Unamuno consiste em converter seu agonista principal numa vibração simultânea de reflexos de sonhos, sonhados ao longo da história da criação literário-filosófica.



No âmbito específico da tradição metaliterária, isto é, da realização do romance como metarromance, cujo exemplo clássico na Espanha é a obra-prima de Cervantes, Unamuno -- e antes dele Galdós -- expressa a convicção de que a realidade da personagem consiste numa criação mental, cuja substância intra-textual vai-se espessando pouco a pouco, mediante o lúdico ato simultâneo de escritura-leitura. Como Galdós, Unamuno se nega a dissimular, para o assombro da crítica convencional, a condição fictícia da personagem. Ao contrário, eles declaram, no texto, tal condição, para indicarem que a personagem, como o autor e o leitor, só adquire consistência individual quando tem existência. Nesse sentido, em *Niebla*, não se ficcionaliza apenas o autor, como em *El amigo Manso*, mas também o leitor, graças à liberdade ditatorial do poeta órfico. Empenhado em eternizar-se como consciência metadramática, este recorre a Schopenhauer, para lembrar, diabolicamente, aos leitores ficcionalizados em espectadores, que a vida e os sonhos, incluídos os nivelescos, são páginas do mesmo livro, ou seja, de *Niebla*, enquanto materialização dessa metáfora. Daí que pouco antes de morrer, Augusto, já plenamente consciente de sua substancial literariedade, a estende a todo o existente:

- Cosas de libros..., cosas de libros... Y qué no es cosa de libros, Domingo? Es que antes de haber libros en una u otra forma, antes de haber relatos, de haber palabra, de haber pensamiento, había algo? Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo? (I,II:855)

Suposta, assim, a convenção nivolesca de que a personagem há de viver oniricamente como vivemos nós, o ente de "niebla" vai persuadindo nossa imaginação e dentro dela se converte em figura de verdade, impondo-se, como tal, ao criador e ao leitor, seu recriador. Contudo, a insistência com que Manso e, sobretudo, Augusto duvidam sem trégua de sua existência concreta, faz o leitor, pelo menos o leitor sugestionado pelo sentimento trágico da vida, duvidar de sua própria realidade individual. Aliás, para Unamuno - nivolistta-personagem -- projetado em Víctor Goti -- personagem-nivolista --, a função liberadora da arte consiste em suscitar, nos leitores-recriadores, a dúvida existencial que caracteriza a concepção tipicamente barroca do mundo sensível como um grande teatro, onde cada qual representa seu papel ou vive o sonho sonhado pelo Autor Supremo.

Ao começar a presente análise, sugerimos que a repetição ternária da palavra-chave e título da obra unamuniana tece um espessamento semântico, cujo sentido metaliterário apontaria, em princípio, para a desmitificação da mimese poética. Parece-nos conveniente, agora, considerar outros possíveis sentidos de análoga natureza.

Sendo a ficcionalidade o tema fundamental do terceiro plano de existência representado em **Niebla**, infere-se que segmento temático e respectivo plano existencial se confundem, simbolicamente, com a própria materialidade ficcional da obra como um todo, ou seja, como uma unidade orgânica, instaurada pela ação do ternário sobre um dualismo inicial.



Ora, o sistema ternário, amplamente atualizado em **Niebla**, em seus distintos níveis de estruturação, constitui-se, em geral, pela manifestação do terceiro elemento (latente) que modifica a situação conflitiva do binário, conferindo-lhe equilíbrio dinâmico.

De acordo com a rigorosa coerência interna do livro unamuniano, vê-se que essa tradicional simbologia, projetada humanamente até na experiência multissecular do biológico, preside à concepção e elaboração de **Niebla**, desde o ponto de vista teórico até o da praxis poética.

Como se sabe, o humorismo confusionista de Unamuno relaciona, ao mesmo tempo, as três concepções clássicas da arte: imitação, criação e construção ou jogo, estabelecendo, assim, relações dialéticas concomitantes com seus respectivos formuladores que, segundo a tradição, seriam Aristóteles, Platão e poetas franceses. Por outro lado, se as nossas análises anteriores estiverem corretas, depreende-se que, diretamente relacionados com essas três concepções da arte, também coexistem, em **Niebla**, três mundos e três correspondentes esferas de existência humana. Na representação do mundo histórico ou empírico, parece prevalecer, embora invertida, a mimese aristotélica da experiência de Augusto Pérez na esfera erótica de sua existência histórica. Mas o próprio autor nos adverte que o realismo cru inerente a esse primeiro mundo, marcado por uma tragicomicidade aparente ou de superfície, tem como função pedagógica ou utilitária engendrar, no espírito do leitor, a apreensão crítica do verdadeiro mundo real: o intra-histórico ou metafísico. Sua re-

apresentação literária dá a impressão de privilegiar a concepção platônica da arte como criação, na medida em que a figuração da simbólica viagem do poeta órfico ressalta o poder fantástico da imaginação e o consequente império do subjetivismo na relação eu-mundo. Mas, por seu tema central, "a imortalidade da alma", essa representação aponta sugestivamente para a raiz aristotélica de uma estética metafísica, considerando-se a idéia eterna como verossímil, enquanto universal. Nesse sentido, a relação antitética que se estabelece entre as representações desses dois mundos e as duas concepções clássicas da arte subjacentes configura um sistema binário, cuja situação conflitiva só pode modificar-se, mediante a manifestação de um terceiro mundo e terceira concepção estética (latentes), portadora de equilíbrio dinâmico. Trata-se, evidentemente, do mundo da experiência estético-literária em si, do mundo da ficção, por um lado; e, por outro, da concepção poética da arte como construção ou jogo, a qual supõe a participação do leitor como re-criador. Engendrado, enquanto terceiro elemento latente, pela tensão criativa entre o mundo histórico e o intra-histórico, o mundo da experiência estética, como resultante harmônica da unidade sobre ambos, está apto simbolicamente para engendrar todas as coisas. Assim, o puro ente de ficção, embora menos real do que em suas duas outras dimensões contraditórias, realiza de forma mais plena a unamuniana ânsia de perduração, no âmbito da história literária universal, ao ser sonhado e ressonhado simultaneamente. À semelhança de um ser demiúrgico que dá vida a seres e coisas, mediante o ato de

nomear -- e nomear é ser -- o escritor vai construindo, por meio da palavra poética, um mundo talvez menos real que o histórico e o intra-histórico, mas bem mais verdadeiro, posto que os funde em si organicamente. Sua verdade, construída com imagens contraditórias, se concreta e se eterniza em cadeia, a qual adquire consistência poética, através de atos sucessivos de leitura re-criadora. Sem pretender extrapolar o sentido do ternário em *Niebla*, dir-se-ia que, no âmbito dessa representação, a atividade lúdica do leitor sugere a manifestação do terceiro elemento implícito no binômio criador-obra, imprimindo-lhe o equilíbrio dinâmico, peculiar à nova organização de signo ternário, criador-obra-recriador.

Do ponto de vista estritamente estrutural, sabe-se que *Niebla* representa, ao mesmo tempo, três buscas distintas, correspondentes a três esferas da existência humana. Na esfera da existência histórica, o sujeito Augusto Pérez objetiva aparentemente a perpetuação de si mesmo no domínio do biológico. Ou seja, a possibilidade do anular-se o sujeito no objeto, para ressurgir num Outro, num terceiro ou fruto da relação carnal. Na esfera da existência intra-histórica, Augusto empreende, apesar dele, uma simbólica viagem de auto-conhecimento, visando à sua perpetuação no mundo sem espaço nem tempo da consciência humana, a partir de um voluntário anular-se como consciência pessoal. Ora, o conflito imanente ao dualismo instaurado pela oposição entre essas duas buscas iniciais é evidente. Contudo seu poder para engendrar a terceira, resultante harmônica da unidade sobre ambas, é sugerida já no interior da segunda, dividida ela

mesma em três etapas: uma intelectualista, outra vital -- existencialista e a terceira, por nós denominada morte e ressurreição. A relação antitética entre as duas primeiras etapas configura novo dualismo, cujo conflito imanente é resolvido de forma dinâmica, mediante a manifestação da terceira etapa em latência. Com o início de sua representação, como se recorda, sob a forma não casual da viagem da personagem autônoma à casa do autor ficcionalizado (cap. XXXI), evidencia-se a fusão estrutural das duas primeiras buscas na terceira, explicitada graças à manifestação da também terceira etapa da viagem órfica de Augusto, a qual, por isso, conviria rebatizar, denominando-a, agora, etapa mítica, cujo significado se identifica com o sentido unificador da busca estético-literária de Augusto e, portanto, com o sentido da obra em sua unicidade orgânica: a busca da imortalidade do ente de ficção como pura idéia.

Poder-se-ia refutar uma tal identificação, argumentando que a etapa essencialmente mítica da viagem do ente de ficção compreende não três, mas quatro momentos: Revelação (cap. XXXI), Morte (cap. XXXII), Ressurreição (cap. XXXIII) e Ascensão (epílogo). Contudo, deixando por enquanto de lado o epílogo, depreende-se que, no primeiro momento, ao ser revelada enfaticamente a natureza fictícia de Augusto, negando-lhe livre arbítrio sobre seu destino pessoal para suicidar-se, afirma-se, por isso mesmo, em nível de consciente, o império do determinismo actancial e o conseqüente poder demiúrgico do autor. Engendrado, porém, por esse primeiro momento, o segundo, ao sugerir que, apesar da sentença de mor-

te decretada pelo autor, é válida a hipótese de a personagem ter-se suicidado, suscita, também em nível de consciente, a possibilidade de autonomia actancial daquela. Com isso, instaura-se um dualismo inicial, cuja tensão criativa tende a resolver-se, mediante a manifestação do terceiro momento ou resultante harmônica da unidade sobre os dois primeiros. No uso da liberdade ditatorial de sua fantasia, o autor, em nível de inconsciente e apesar da personagem negar-lhe tal prerrogativa, a ressonha, a reencarna, ou seja, a ressuscita verdadeiramente dentro do onírico **Niebla**. Bom, o epílogo, por seu sentido religioso de celebração ritual da morte e ressurreição da personagem órfica enquanto pura idéia, sugerindo sua possível ascensão ao mundo platônico, aponta para a imagem retrospectiva de eternidade, como solução pagã para todos os conflitos representados na obra unamuniana. Não por casualidade, tal imagem é figurada no quarto momento da etapa essencialmente mítica da viagem de Augusto, remetendo ao simbolismo do quaternário, cuja latência já se observa desde a divisão material de **Niebla** em quatro seções distintas: Prólogo, Post-Prólogo, trinta e três sequências narrativas e Epílogo. Ora, se o ternário, como mundo da idéia, do dinamismo moral e espiritual, tem o poder de engendrar todas as coisas, está apto para engendrar, no âmbito da terceira etapa da viagem órfica de Augusto, o quarto momento, explicitando, assim, a verdadeira organização que preside à estrutura do livro. Sabe-se que o quaternário não está associado apenas ao mundo da realização da idéia, do manifestado, da terra enfim. Para Platão, a idéia de totalidade está intima-



mente ligada ao quaternário. O completo possui quatro ângulos, se apóia em quatro pés. Segundo Jung, os componentes principais do ser humano ou arquétipos, aliás todos presentes em *Niebla*, são quatro: anima, sombra, eu e personalidade, os quais estão dispostos em torno do "Selbst" ou "Deus em nós". Por outro lado, também podemos situar as fases da operação alquímica numa ordem quaternária: negro, branco, vermelho e ouro. Recorde-se que no livro unamuniano fala-se de "niebla negra", "niebla roja", "blancura" e "niebla dorada". Por tudo isso, a imagem retrospectiva de eternidade, sugerida no quarto momento da etapa final da busca unificadora do poeta órfico, se revela como a solução estético-literária para a fome de imortalidade do autor que, não por casualidade, se ficcionaliza no livro unamuniano.

Ainda com respeito à potência geradora do sistema ternário em *Niebla*, convém analisar a distribuição de papéis actanciais na obra, referida aos seus três principais agônistas: Unamuno, Víctor Goti e Augusto Pérez. Enquanto nivollista-personagem e narrador, Unamuno, estando presente no livro como um ser dotado de poder demiúrgico, engendra sua própria imagem especular ou seu doublê: a personagem-nivollista e narrador Víctor Goti. A contradição dialética entre ambos se evidencia já na relação conflitiva representada pela antítese de Prólogo e Post-Prólogo, segundo se viu. Graças à tensão criativa imanente a uma tal relação manifesta-se o terceiro elemento ideal (latente), ou seja, a personagem-poeta Augusto Pérez -- narrador de uma lenda na nivola -- o qual modifica, assim, a situação conflitiva do binário,



imprimindo-lhe equilíbrio dinâmico. Como resultante harmônica da unidade sobre os dois nivelistas, o poeta está apto para engendrar todas as coisas; entre elas, seu próprio universo onírico.

No âmbito da criação desse universo pessoal, desconectado e independente do mundo sonhado pelo autor, à imagem do grande teatro do mundo sonhado pelo Autor Supremo, o nascimento de Augusto para a existência assume dimensões distintas, cujo fator determinante comum é o Amor.

O primeiro nascimento projeta a personagem na esfera da existência histórica e se representa *in medias res*, mediante exposição retardada de reminiscências maternas, dando-o como suposto fruto carnal da união de seus pais naturais.

O segundo nascimento, o qual entra em relação dialética com o primeiro, se associa aparentemente à dimensão metafísica da existência humana. Através dele a personagem-poeta nasce para a vida espiritual, quando começa a amar misticamente, graças ao vislumbre do transcendente representado pela imagem das "refulgentes estrellas gemelas", suposta portadora de sua alma. Nesse sentido, **Niebla** evoca **El amigo Manso** e ambos remetem a **La vida es sueño**, na medida em que o Amor é elevado à condição de fundamento da existência humana. A partir daí Augusto está apto não apenas para sonhar a mulher amada, como Manso, mas também para engendrar, à semelhança do nivologista-personagem, sua própria imagem especular ou doublê, ou seja, o fiel amigo e confidente Orfeo. Singularmente, porém, em **Niebla**, o Amor opera o milagre de amal-

gamar alma e corpo, como se ambas realidades pudessem pree-
xistir em separado, situadas em mundos contrapostos: a maté-
ria, no mundo das aparências, e a alma, no mundo platônico
das Idéias ou verdadeiro mundo real. É o que expressa, em
princípio, a personagem-poeta, em versos pouco ou nada musi-
cais, embora teoricamente seja simpatizante da poesia simbo-
lista:

Mi alma vagaba lejos de mi cuerpo
en las brumas perdida de la idea,
perdida allá en las notas de la música
que según dicen cantan las esferas;
y yacía mi cuerpo solitario sin alma
y triste errando por la tierra.
Nacidos para arar juntos la vida
no vivían; porque él era materia
tan sólo y ella nada más que espíritu
buscando completarse, dulce Eugenia!
Mas brotaron tus ojos como fuentes
de viva luz encima de mi senda
y prendieron a mi alma y la trajeron
del vago cielo a la dudosa tierra
metiéndola en mi cuerpo, y desde entonces
y sólo desde entonces vivo, Eugenia! (I,II: 829)

Como se vê, com este poema o poeta órfico retoma a
idéia calderoniana de que a mulher amada, embora criação
ideal, é o fator causante da efêmera transformação do ago-
nista principal. Nesse sentido, a intertextualidade com *La
vida es sueño* ressoa também no nível onomástico de caracte-
rização das figuras ideais criadas por Augusto em *Niebla*,
embora de maneira apenas sugestiva. Assim, se no drama cal-
deroniano a bela Rosaura, dama de Estrella, é a mulher que
transforma Segismundo-fera em ser humano; no mundo ideal de
Augusto, quem dá vida espiritual à sua matéria é Eugenia, a
bem nascida dona de "las dos estrellas mellizas", permane-

cendo sua Rosario com "ángel" secundário. Trata-se, evidentemente, de mera ressonância fonética ("Rosaura - Rosario" e "Estrella - estrellas mellizas"), acompanhada de inversão de papéis actanciais, marcando a natureza onírica dos elementos constitutivos do mundo criado pelo poeta órfico no interior do onírico **Niebla**.

Por outro lado, se o paralelo entre a nivola galdosiana e **Niebla** é evidente, na medida em que Irene e Eugenia são inventadas pelo sonhador idealista como fonte de vida espiritual, paradoxalmente o Amor enquanto fundamento da existência humana é desmitificado pela personagem-poeta, do mesmo modo que a linguagem, vistos ambos como meras convenções sociais. Nesse sentido, Augusto se apresenta como verdadeiro poeta órfico moderno na medida em que, no uso da liberdade ditatorial de sua fantasia, mobiliza o procedimento artístico de criação e ruptura de sistema.

A contradição dialética que se instaura entre esses dois nascimentos iniciais de Augusto configura uma situação conflitiva que tende a modificar-se, no sentido de um equilíbrio dinâmico, mediante a explicitação do terceiro nascimento em latência, mas insistentemente sugerido sobretudo ao longo de diálogos metaliterários entre a personagem-nivolista e a personagem-poeta. Tal nascimento, enquanto resultante harmônica da unidade sobre o sistema binário previamente estabelecido, aponta realmente para a dimensão metafísica do existir humano. Através dele, cumprida a fase vital-existencialista de sua simbólica viagem, Augusto Pérez desperta para a dolorosa consciência de seu ser para a morte.

A potência do ternário para engendrar todas as coisas propicia, por sua vez, um quarto e definitivo nascimento que, por seu latente sentido de totalidade, se relaciona diretamente com a esfera literária ou onírica da existência. Por tal nascimento, o ser existente desperta para a consciência metadramática de que, como mero ente de ficção é, por isso mesmo, pura idéia e, portanto, não vive, mas sobrevive, é imortal. Com Augusto Pérez e por ele, analogamente ao que ocorre entre dom Quixote e Cervantes, Unamuno -- simples pré-texto histórico para que a idéia da ficcionalidade da existência humana seja ressonhada pelo público leitor, no grande teatro do mundo -- acredita imortalizar-se no cenário eterno da literatura universal. Por isso, contrapondo-se ao pessimismo leopardiano de sua criatura nivolesca, expresso na pergunta "Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo?", o nivolista através de Goti (cap. XXXII), declara a potência engendradora da palavra poética, sugerindo que a literalidade de *Niebla* tem sua origem remota no texto bíblico, tomado em sua dimensão mítica:

En el principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo (I,II:843).

II.2. A estruturação polifônica da personagem

Como se sabe, no que concerne ao modo de ver e estruturar as personalidades históricas -- ou de ficção --, Unamuno, à semelhança de Pirandello, pretende realizar, em *Niebla*, todo o oposto àquilo que, na dramaturgia tradicional, se denomina um caráter. Contudo, também neste aspecto como em outros, o escritor basco não opera no vazio. Na verdade, sua *novela* aceita de forma consciente, e pretende superar, técnicas polifônicas utilizadas anteriormente por Galdós, em *El amigo Manso*.

Em seu estudo comparativo já citado, Ricardo Gullón, além de mencionar o artigo "El amigo Galdós sobre o estilo", alude a várias cartas também de Unamuno a dom Benito, as quais expressam seu vivo interesse pela *novela* galdosiana. Numa delas, se lê: Si usted supiera cuántas veces recuerdo a su amigo Manso! No es que lo haya visto, lo he sentido dentro de mí". Tal confissão supõe, ao mesmo tempo, duas interpretações possíveis. Por um lado, remete à tendência unamuniana para assimilar, de forma intencional, todo o alheio artístico que tenha causado forte impressão ao espírito, de certo modo antropofágico, do representante máximo da 'generación del 98'. Assim, Unamuno se apropria espiritualmente de Manso, para que mais tarde, após um longo processo de elaboração pessoal, essa reminiscência literária, através de uma obsessão demoníaca, possa reencarnar na figura nebulosa



de Augusto Pérez. Portanto, a "tenebrosa preexistência" ou âmbito indefinido, de onde procedem e a que retornam entes de ficção, adquire, em *Niebla*, uma amplitude tridimensional: mundo platônico da Idéia, inconsciente e fonte literária. Por outro lado, mas intimamente relacionado com essa interpretação, é lícito supor, também, que a confissão de Unamuno se articula com a intenção de representar, concomitantemente, em seu metarromance não apenas a declarada ficcionalidade da personagem, mas também a história da ficção filosófico-literária, tanto no conteúdo, como no aspecto formal.

Seja como for, ao declarar, em "Pirandello y yo", que suas personagens históricas - ou melhor, de ficção - se desenvolvem em "flujo de contradicciones", Unamuno reconhece, como se sabe, afinidades espirituais com o autor italiano, cujos textos teria lido, após a publicação de *Niebla*. Estranhamente, porém, nesse texto de poética explícita, o escritor basco silencia a fonte de inspiração bem espanhola de seu ente de ficção nivolesco. Afinal, também na obra galdo-siana, o plano inicial parece alterar-se, à medida que o ethos do protagonista vai-se formando mediante a leitura. Ou seja, a inicial pintura de um caráter linearmente racionalista nos vai surpreendendo com contradições geradas pelas forças desestabilizadoras do sentimento amoroso idealizado. Assim, não há, no decorrer da narrativa, uma rigorosa coerência entre o ser e o fazer do protagonista-narrador. Seu caráter, construído sob o signo da dualidade temática, se projeta no sentido de uma maior disponibilidade psicológica, contrapondo-se, assim, ao caráter marcadamente coerente ou



verossímil das demais personagens.

Pois bem. Quando declara, através de Víctor Goti, que suas personagens vão-se fazendo pouco, sendo que, às vezes, seu caráter consistirá em não tê-lo, Unamuno parece apontar para a coexistência, em *Niebla*, de distintas personalidades, cujo ethos varia do extremo linear ou lógico ao extremo circular ou mítico.

No pólo da linearidade ou de menor disponibilidade psicológica, dentro da perspectiva global do livro unamuniano, se situariam doña Ermelinda, dom Fermín, Liduvina, Domingo, Paparrigópolis, Margarita e Mauricio.

Quanto ao casal de fiéis criados, representam a malícia e a sabedoria tipicamente popular, evocando, nesse sentido, o realismo de Sancho Pança, inclusive do ponto de vista da linguagem.

Doña Ermelinda, dom Fermín e Paparrigópolis, constituem também personagens típicas, na medida em que a primeira encarna logicamente o tipo ambicioso e pragmático; o segundo, o anarquista teórico; e o terceiro constitui uma caricatura do tipo erudito.

Margarita, no papel actancial de alcoviteira representa unamunianamente o tipo social que integra a galeria de personagens típicas, já desde sua pintura em *La Celestina*. Tal filiação, acrescida de uma certa aura mitológica ("portera Cerbera") conota não precisamente uma lógica interna à personagem, mas uma verossimilhança baseada na intertextualidade, ou seja, na tradição literária. Enamorado, mediante um círculo de contrários, é Eugenio real e não completamente au-



Caso semelhante ao de Margarita seria o de Mauricio, cujo parentesco literário com o tipo sedutor imortalizado por Tirso de Molina é explicitado em *Niebla* (cap. XVI):

Y aquella noche hablaba con un amigo de don Juan Tenorio.

- A mí ese tío no acaba de convencerme - decía Mauricio - eso no es más que teatro.

- Y que lo digas tú, Mauricio, que pasas por un tenorio, por un seductor! (I,II:769)

Na medida em que Eugenia e Rosario integram, pelo menos teoricamente, dois mundos antitéticos, o histórico e o intra-histórico, elas se colocam sob o signo do dualismo temático, apresentando, assim, uma disponibilidade psicológica que as situa numa posição intermediária entre o pólo da linearidade e o da circularidade.

Com relação à primeira, sua caracterização a nível onomástico, seja no âmbito da polifonia temática, seja no âmbito do universo particular criado pelo poeta órfico, sugere, a princípio, a inserção simultânea dessa personagem feminina em duas dimensões contrapostas: a espiritual e a material, conforme já se viu. Nesse sentido, foram possíveis sua associação com outras personagens literárias tais como Beatriz, Dulcinea e Estrella. Ora, a natureza ilusória daquela inserção já estava implícita no onomástico Eugenia, conotando traços psicológicos -- atividade determinada, finalidade e luta -- a serem canalizados no sentido de uma vocação pessoal para o aspecto prático e nada ético da vida. Assim, a personagem só surpreende o hercúleo Enamorado, mediante um cômico dar-se conta do contrário: a Eugenia real é tão completamente au-

tônoma com relação à idealizada, como para revelar-se, com a impiedosa burla, a imagem da mais vulgar linearidade.

Enquanto encarnação da mulher-natureza, Rosario se apresenta, por isso mesmo, sob o signo da ambiguidade, a qual não se desfaz completamente, nem mesmo por sua participação indireta, se é que tal ocorreu, na burla tramada e posta em prática pela calculista noiva de Augusto. Nesse sentido, a nova edição da eterna Eva encarna a contradição dialética entre ingenuidade e malícia, anjo e demônio, amor e morte. Contudo, a tensão criativa que se estabelece entre esses pares antitéticos sugere a latência do terceiro elemento que não chega a se manifestar na obra, embora o narrador-autor e a personagem órfica apontem para sua nebulosa possibilidade. O primeiro, mediante a escolha do onomástico Rosario que evoca Rosaura, protagonista de *La vida es sueño*. Note-se que em ambos nomes figura o elemento "rosa", símbolo de finalidade, consecução absoluta, perfeição, valores identificados com centro místico, coração, jardim de Eros, paraíso de Dante, mulher amada. Augusto, quando opõe metonimicamente Eugenia ("cabeza") a Rosario ("corazón"). Ora, no esquema vertical do corpo humano, os pontos principais são três: cérebro, coração e sexo. O central é o segundo, sendo, portanto, imagem de centro, de eternidade. Na doutrina tradicional, o coração é a verdadeira sede e assento da inteligência; o cérebro é apenas um instrumento de sua realização. A este corresponde a lua; ao coração, o sol. O coração é a imagem do sol no homem. Por outro lado, a importância do amor na mística doutrina da unidade explica a fusão daquele



com o sentido simbólico do coração, pois amar é sentir uma força que impulsiona no sentido determinado em direção de um centro dado. Pois é. Tudo indica que Augusto Pérez e Unamuno coincidem em envolver a mulher-natureza numa "niebla" de infinitas possibilidades que, ao permanecerem em estado de latência, sugerem a eterna magia de "lo que no fue, pero hubiera podido ser".

A personagem-nivolista Víctor Goti e o nivolista-personagem Unamuno, máscaras ou imagens especulares do autor ficcionalizado, encarnam a contradição dialética entre história e ficção, autonomia existencial e determinismo, sonho e realidade. Com o sistema binário assim instaurado, além da sugestão de uma certa disponibilidade psicológica para surpreender o leitor, ambos prenunciam, desde a relação de contraditoriedade entre o Prólogo e o Post-Prólogo, o poder dos dois para engendrar o sistema ternário, encarnado precisamente pelo poeta órfico. A manifestação simultânea deste em três esferas da existência humana, acrescida de suas associações líricas com personagens arquetípicas e com mitos, o situa definitivamente no extremo da circularidade peculiar ao homem esférico primordial e final de Platão. Com ele se coloca também sua imagem especular: o não menos contraditório e, portanto, surpreendente cão Orfeo.

Outra interpretação igualmente válida para a afirmação unamuniana de que as suas personagens não têm caráter consistiria na utilização simultânea de distintas técnicas de representação do ethos do ente de ficção. Vê-se que, em *Niebla*, o autor varia, de modo rigorosamente coerente, os pro-

cedimentos de caracterização psicológica, de acordo com o "status" de cada personagem na obra. Assim, atualiza, simultaneamente, técnicas convencionais e técnicas revolucionárias, tais como: pintura do modo de ser de algumas personagens, nem sempre como germe de ação; desnudamento da alma humana, através, sobretudo, da linguagem; contradição dialética entre pensamento e ação; além de caracterização ao nível onomástico, com vistas a uma maior complexidade daquela obtida por Galdós em *El amigo Manso*. Vejamos apenas alguns exemplos ilustrativos.

De acordo com a rigorosa coerência interna da obra, cujo eixo central é o coerentemente incoerente Augusto Pérez, a minuciosa descrição do caráter de Antolín Sánchez Parrigópolis -- reforçada mediante o segundo sobrenome da personagem -- traça o perfil satírico do protótipo do erudito, cuja funcionalidade dentro da economia do livro parece reduzir-se à imagem especular da fixação de Augusto na esfera estética da existência concreta.

Quanto à alusão mitológica "Cerbera", vê-se que não funciona, na obra, apenas como síntese metafórica do modo de ser típico da alcoviteira encarnado, dentro do mundo social de Niebla, pela porteira Margarita. Essa alusão parece estar investida também do valor de signo de sugestão da simbólica viagem empreendida, simultaneamente, pelo poeta órfico, no plano intra-histórico da existência humana. Por fim, a "porteira Cerbera" remete a *La Celestina* e, portanto, ao mundo da representação estético-literária em si, onde Augusto tenta auto-verificar-se como consciência metadramática.

Embora a representação da ação desenvolvida pela mãe do protagonista de *Niebla* nos chegue através de exposição retardada, sabe-se que a importância funcional dessa personagem feminina se evidencia nos três planos amalgamados na polifonia temática da obra. Como, no primeiro, a imagem materna é a origem inconsciente da tragicomicidade peculiar à vida efetiva do sujeito, observa-se a seu respeito, total coerência entre a descrição metonímica do tipo de mãe docemente possessiva e o seu empenho em fazer depender da própria existência, a existência histórica do filho. Contudo, tanto no plano da existência metafísica como no plano da existência estética, a suposta mãe natural do protagonista transcende sua historicidade concreta, passando a simbolizar a fonte primordial da ânima ou inconsciente pessoal, ao qual o poeta órfico deve descer, só, para alcançar as eternas e luminosas alturas paradisíacas. Nesse sentido, a nomeação *Solledad*, mais do que caracterização onomástica da personagem feminina, conota a absoluta solidão do ser existente que vai ao encontro da idéia eterna de si mesmo.

Tanto a caracterização onomástica, segundo uma organização sintagmática ternária, *Eugenia Domingo del Arco*, como a nomeação ideal substitutiva "refulgentes estrellas gemelas", entram em contradição dialética, na obra, com o verdadeiro modo de ser da personagem feminina principal, cuja vulgaridade vai-se delineando através de uma ação orientada, dissimuladamente, no sentido do mais grotesco pragmatismo.

Com relação ao ethos de *Rosario*, sua representação se dá diretamente, sem simulacros, mediante a atuação espontâ-



nea e instintiva da mulher-natureza, cuja linguagem vulgar também não dissimula a ingenuidade maliciosa que corresponde à nova edição da eterna Eva. Contudo, do ponto de vista onomástico, sugere-se, contraditoriamente, que a nomeação "Rosario" contém o signo "rosa", cujos valores simbólicos se associam aos representados pela "perla" oculta na ostra, objeto da busca de Augusto, no plano metafísico da existência humana.

Por fim, a contradição dialética entre Augusto e Pérez, já analisada, prenuncia no nível da caracterização onomástica, o polifônico desenrolar da trama, preparando o espírito do leitor para o fluxo de contradições, através do qual o protagonista tentará se afirmar, na obra, como ser humano. Por outro lado, o inconsciente batismo da personagem animal, na medida em que constitui uma projeção onomástica do poeta órfico, antecipa, através da imagem do ternário -- Augusto Pérez Orfeo -- a solução pagã final para todos os conflitos representados em *Niebla*, como materialização metafórica do livro que conta os sonhos e a vida.

No que concerne à relação entre autor e personagem, para conferir ambígua autonomia ao ente de ficção, Unamuno também prolonga técnicas utilizadas por Galdós ao longo de sua criação literária.

A primeira dessas técnicas consiste em introduzir, em *Niebla*, personagens históricas, fundindo o mundo imaginário e o supostamente real, para situá-los num mesmo plano onírico. Com isso, o autor cria a ilusão de um livre trânsito que se configura nas duas direções aparentemente contrapostas.



No capítulo XXIII, por exemplo, Augusto vai consultar Antolín S. Paparrigópolis sobre a idéia de converter a mulher em objeto de estudos psicológicos. Por outro lado, nessa mesma sequência narrativa, de forma mais concentrada que em outras, acumulam-se referências a personagens históricas conhecidas desde Prudencio (348-410) a Jean Lionnet, contemporâneo de Unamuno. Além disso, mediante intromissões do autor, expressas sobretudo por formas gramaticais de primeira pessoa do plural, ocorrem alusões ao contexto sócio-cultural contemporâneo a Unamuno:

Tentaban en especial su atención los más arduos y enrevesados problemas de *nuestra historia literaria*, tales como el de la patria de Prudencio, aunque últimamente, a consecuencia decíase de unas calabazas, se dedicaba al estudio de mujeres del siglo pasado. (I,II:809)

(O grifo é nosso)

Outro exemplo de combinação de história e ficção aparece no capítulo XVII, onde Víctor Goti, a personagem-nivolistta, nos comunica que tem contatos pessoais com poetas da geração literária de Unamuno, tais como Manuel e Antonio Machado.

Encerrando significado idêntico ao anterior, o autor utiliza o procedimento técnico que consiste em fazer com que personagens reapareçam em outras obras. Uma personagem, ao evadir-se de um livro para outro, dá a impressão de vida independente e própria, capaz de extrapolar os limites do mundo fictício no qual estamos envolvidos no ato de leitura: o âmbito imaginário de um romance. Trata-se de um procedimento

usual entre os romancistas da época realista e que Galdós utiliza com frequência. Mas nas *Novelas Contemporâneas*, a independência do ente de ficção, mediante sua reaparição em outros livros, constitui um princípio unificador, no conjunto da obra galdosiana, concebida como uma espécie de Comédia Humana. Em *Niebla*, a reaparição de Avito Carrascal, contracenando com Augusto numa igreja, além de conotar a ambígua autonomia do ente de ficção, se investe de funcionalidade dentro da estrutura da obra. Como todas as demais histórias intercaladas, à maneira cervantina, esse episódio contém, cifrado, um significado de exemplaridade relacionado com o sentido da vida de Augusto Pérez. Corrobora essa idéia, a intromissão do autor que, tão cientificamente, declara em nota de rodapé: "Historia que he contado en mi novela *Amor y pedagogía*" (I,II:752).

Por fim, ainda com o propósito de conferir ambígua autonomia à personagem, Unamuno utiliza, tentando superar, outra técnica já experimentada por Galdós. Em *El amigo Manso* o protagonista-narrador relata uma conversa inicial entre ele e o autor, fora do âmbito do romance. De acordo com esse relato, o autor visita a criatura fictícia, para implorar sua ajuda, no sentido de desenvolver o "trabajillo de poco aliento", estabelecendo-se uma colaboração serena, sem sinais de tensão. Por outro lado, quando Manso deve morrer, ao final do livro, a personagem solicita ao criador que o mate, com humor e sem dramatizar a situação.

Em *Niebla*, após intromissões iniciáticas ao longo da narração, Unamuno se ficcionaliza completamente, ao final,

metamorfoseando-se em nivolista-personagem. Sua conversa com Augusto Pérez, quando este o visita em Salamanca, é um choque violento de personalidades, refletindo o clímax da tensão que vinha sendo preparada no decorrer da obra, de acordo com o prenunciado no prólogo. Neste, como se sabe, Goti tenta esclarecer a complexidade que envolve a problemática metafísica de *Niebla*, constante de três temas principais -- liberdade, imortalidade da alma e Deus -- os quais se combinariam na seguinte questão: Por que o homem não pode ser imortal independentemente de seu criador?

Todos os procedimentos e técnicas descritos estão presentes na obra unamuniana, no sentido de problematizar a autonomia existencial do ser humano diante do Criador, seja este o autor ou o Autor Supremo. Mas como a fome de imortalidade, que preside à concepção e elaboração do livro, só tem sentido para Unamuno, se for coletiva, também os leitores se ficcionalizam em espectadores do drama íntimo de Augusto Pérez, antes de se converterem em re-criadores da obra.

Como se pode depreender, o experimentalismo estético de Unamuno se reitera em todos os aspectos da estruturação das personagens, mediante um arranjo polifônico que põe, em tensão criativa, tradição e modernidade.

II.3. A polifonia espaço-temporal

Apesar da latência de uma perspectiva tridimensional, a ação extremamente polifônica de *Niebla* parece estar demarcada, em princípio, por dois âmbitos indefinidos: o inconsciente do autor e o mundo platônico das Idéias. Entre ambos configura-se, primeiro, o mundo aparente da história onde se movem as personagens. Seus contornos geográficos sugerem uma paisagem urbana com casas, ruas, parques, cassino e igreja: espaços fechados e espaços abertos. Mas tal paisagem perde, no seu conjunto, os contornos físicos como tradicional espaço da problemática burguesa, na medida em que a representação da fracassada busca de perduração de Augusto na esfera biológica da existência humana apenas encobre seu drama íntimo referido ao mundo intra-histórico ou metafísico. Esse drama íntimo que visa confusamente à imortalidade da alma, é representado sob a forma de uma viagem simbólica, partindo das trevas do inconsciente (mãe) para alcançar as alturas luminosas ou paradisíacas. Da antítese entre esses dois mundos e correspondentes buscas emerge o mundo estético-literário cujo alcance metafórico para fundir em si história e intra-história confere uma aura mítica à essência ideal da existência humana em sua natureza onírica. Daí que a paisagem urbana em *Niebla* se converte na moldura apagada de um mundo tridimensional a ser trilhado por um indivíduo pré-consciente, cuja meta nebulosa é a imortalidade. Tomados se-



paradamente, os componentes dessa paisagem conotam os movimentos contraditórios do sujeito que, tomado de nostalgia e anelo da inconsciência de si, está destinado à plena consciência da natureza onírica da existência humana.

Assim, a "casa dulce y tibia" da infância simboliza um espaço vital remoto, o do aconchego materno. Esse espaço primordial representava uma existência cotidiana, intra-histórica em que não se tem consciência do arriscado jogo do existir histórico. Com a morte da mãe o espaço vital se converte em "cenicero", em imagem inconsciente da morte como reintegração final do espírito no espírito.

As "refulgentes estrellas mellizas" evocam uma conjunção espacial, eixo superior e eixo inferior, capaz idealmente de recuperar, para o sujeito, a plenitude interior perdida, reintegrando-o no espaço da feliz inconsciência, na "casa dulce y tibia de la infancia". Mas essas mesmas "estrellas mellizas" o farão viver para conduzi-lo à morte, como rito de purificação necessário à imortalidade no mundo platônico das Idéias.

Ao longo da etapa intelectualista da viagem órfica de Augusto, o cassino parece simbolizar o âmbito mágico da iniciação nas regras lógicas que regem a vida como jogo no âmbito do mundo da cultura. Contudo, desde que imagina estar apaixonado, o protagonista perde as partidas de xadrez, cuja lógica desdenha, refugiando-se nos meandros do seu interior, muito próximos da esfera do inconsciente.

A igreja, mais do que espaço sagrado de religação com o divino, representa o âmbito coletivo intra-histórico que

evoca aquele espaço primordial da santa inconsciência de divindade, ao qual Augusto retorna constantemente: "Cerró los ojos y volvió a soñar aquella casa dulce y tibia" (cap. XIII).

A rua, espaço aberto da coletividade em movimento, simboliza o inconsciente coletivo que, por antítese com o espaço fechado do pensamento pessoal (quarto), aumenta o sentimento de precária consistência do eu do protagonista intuído mediante a auto-reflexão do pensamento. Na rua, em meio à multidão, Augusto vivencia, à sua maneira, a angústia existencial da limitação de seu eu mediante a antítese com os outros eus, de cuja consciência depende a autoverificação prática de uma inconsistente auto-percepção de si mesmo.

Na etapa vital-existencialista da viagem simbólica de Augusto, o quarto como símbolo de seu pensamento pessoal se converte em mera moldura para a descida às profundezas do inconsciente individual, mediante a qual o protagonista adquire, por fim, a consciência de possuir alma como eterno órgão do sentir humano. Contudo, somente na etapa final dessa viagem órfica, em que se imbricam e fundem história e intra-história num único e mesmo sonho artístico, Augusto, como consciência metadramática terá verdadeiramente alma imortal: a alma que lhe dêem idealmente os leitores de Unamuno. Em cada leitura re-criadora, independentemente de lugar ou tempo, Augusto há de perpetuar como idéia eterna no mundo sem espaço nem tempo da consciência humana. E através dele, há de imortalizar-se o autor, torturado pelo sentimento trágico da vida.



No que se refere à figuração do espaço, portanto, configuram-se, em *Niebla*, imagens de paisagem exterior e imagens de mundo interior, cuja contradição engendra a imagem de um eixo vertical ligando misteriosa e magicamente as tenebrosas profundezas das regiões infernais (o inconsciente) às alturas luminosas das idéias eternas.

Também no que tange à representação das determinações temporais, observa-se, em *Niebla*, a coexistência de um tempo cronológico de limites vagos e um tempo metafísico ou interior de duração infinita. Para conseguir esse efeito de misturar até a fusão tempos em si tão diferentes, Unamuno utiliza, em geral, vários expedientes.

Nota-se, em princípio, que a divisão material da obra em sequências narrativas nem sempre corresponde a unidades de tempo delimitadas. Assim, o representado em diversos segmentos consecutivos - nos quatro primeiros, por exemplo - ocorre num mesmo e longo dia, refletindo uma duração quase inapreensível do ponto de vista racional.

Por outro lado, há no livro o que a crítica costuma considerar um cochilo do autor, quando se trata de expressar o tempo transcorrido desde a morte da mãe do protagonista. No capítulo II, lê-se: "su anciana madre había muerto no hacía seis meses". Já no capítulo IV o leitor depara com a seguinte referência temporal: "Pues el caso es que he estado aburriéndome sin saberlo, y dos mortales años ... desde que murió mi santa madre". Ora, a proximidade material entre ambas sequências e a consciência crítica do autor permitem interpretar a contradição entre ambas referências como tensão

criativa entre percepção objetiva e percepção subjetiva do fluir temporal. Mediante oposição entre o ponto de vista lógico do narrador onisciente em terceira pessoa e o ponto de vista confuso do protagonista, preso à nostalgia e anelo de um existir intra-histórico, confundem-se, contraditoriamente, a objetividade do tempo histórico e a subjetividade do tempo interior.

Contribuindo ainda para o efeito de fusão de tempos distintos, vê-se que, ao longo de toda a obra, é impossível determinar em que ano ou meses do ano transcorre sua ação polifônica. Não parece haver, no livro, nenhuma preocupação com a materialidade do tempo histórico, na medida em que não há rigorismo cronológico. Muito pelo contrário. Quando ocorrem notações temporais, estas tendem a uma busca imprecisão: "Y así pasaron días de llanto...", "... al día siguiente de aquella su visita a casa de Eugenia...", "Cuando llamó aquel otro día Augusto a casa de don Fermín...", "Pocos días después de esto...", etc. Esses são apenas alguns dos vários exemplos de referências temporais, cuja imprecisão sugere a intenção de diluir a tradicional objetividade na representação do tempo histórico.

Os recursos técnicos e sua função estrutural descritos se observam na representação das três buscas centradas no protagonista de *Niebla*. Uma breve análise da figuração do tempo, referida a cada uma, permite verificar que não só se reitera a tendência à diluição cronológica, como também, e sobretudo, se configura a imagem de circularidade temporal ou de intemporalidade.



No que se refere à representação da vida afetiva de Augusto no plano empírico de sua existência concreta, há uma evidente tentativa de conferir ao tempo histórico o caráter cíclico peculiar aos fenômenos da Natureza, mediante metáforas que serão usadas também por Freud em seus ensaios sobre a teoria da sexualidade.

Ora, a morte do primeiro objeto amoroso do sujeito ocorre numa estação do ano -- outono -- que pressupõe o próximo advento do inverno, simbolizando uma fase de hibernação ou de latência da libido narcisista:

Y vino la muerte, aquella muerte lenta, grave y dulce, indolorosa, que entró de puntillas y sin ruido, como un ave peregrina, y se la llevó a vuelo lento, en una tarde de otoño. ((I,II:716)

Pouco importa que esta fase tenha durado seis meses ou dois anos. O que interessa conotar é que antes da perda do convívio materno num outono, o sujeito desfrutara de uma interminável primavera erótica, "cuando formaba parte de su madre y vivía a sua amparo".

A escolha fetichista ou estética de objeto erótico na fase adulta representa a possibilidade de uma reintegração do sujeito no perdido existir inconsciente ou paraíso terrestre. Ou seja, a possibilidade de retorno da primavera erótica com a conseqüente renovação do sentimento de plenitude existencial:

Su corazón verdecía, y dentro de él cantábanle también como ruiseñores recuerdos alados de la infancia. (I,II: 713)

Mas, para Augusto histórico, essa tardia ressurreição ou retorno da primavera erótica não chega a materializar-se na fugacidade de perfumes sutis e embriagadores: "Si estuviera ella aquí para hacer florecer en rosa a esta primera espina!". Por razões inconscientes, já sugeridas, a promessa de nova primavera permanece em latência, apenas vislumbrada, condenando a libido narcisista à repressão no interior do sujeito, sem outra forma de manifestação que a expressão artística. Essa idéia de uma hibernação sem fim parece vir sugerida através de um leitmotif recorrente no texto:

Una mano blanca y fría, blanca como la nieve y como la nieve fría, tocó su mano. (I,II:727)

Na esfera erótica da existência empírica, portanto, o protagonista fracassa e não pode anular-se no Outro para ressurgir espaço-temporalmente num terceiro. Contudo, já sabemos que o realismo da ação representada nesse plano da existência humana é mero ponto de partida para introduzir o leitor, simultaneamente, no âmbito misterioso das especulações metafísicas. Assim, do mesmo modo que as superposições temporais analisadas páginas atrás, o leitmotif que acabamos de retomar é, ao mesmo tempo, o suporte de um espessamento semântico que aponta para a simbólica viagem do protagonista no plano intra-histórico da existência humana. Para o tema que nos ocupa, interessa ressaltar, nesse leitmotif, a figuração da imagem de brancura, sugeridora de intemporalidade, por oposição à implícita imagem de negrura, como símbolo do tempo. Ora, essa relação antitética retoma musicalmente a

contradição entre história e intra-história que, do ponto de vista estrutural, engendra a polifonia temática da obra, em seu movimento inicial ou dual. Sabe-se que a raiz de uma tal contradição se liga ao sentimento trágico da vida originado por uma crise religiosa não resolvida. Daí, a recorrente contradição entre imagem retrospectiva de eternidade pagã e imagem prospectiva de eternidade cristã, em função do tema central do romance, em sua dimensão metafísica.

Ao longo da etapa intelectualista de sua viagem órfica, Augusto vivencia liricamente temas associados à intra-historicidade da existência humana. Nesse sentido, o tempo histórico se desrealiza e, como mero suporte de um intra-presente essencial, reflete, contraditoriamente, a imagem da eternidade angustiante; pois o tempo presente assimila passado e futuro: "hoy como ayer, mañana como hoy". E esse "hoy" atemporal prenuncia a imagem de uma vida eterna *post mortem* que bem pode equivaler a "la nada" ou inconsciência.

Quase ao final de sua viagem, o protagonista descobre que não passa de um sonho sonhado por Outro, seu criador; não lhe é dado, portanto, anular-se, voluntariamente, como consciência pessoal, para perdurar no âmbito sem espaço nem tempo da consciência humana, refletido dentro dos limites textuais da obra.

Mas da tensão criativa entre história e intra-história emerge com seu poder para engendrar simbolicamente todas as coisas, o plano da representação estético-literária. Nele, Augusto, enquanto idéia eterna, está apto para satisfazer a fome de imortalidade de seu criador, através de cada leitor,

na atualidade essencial de cada leitura recriadora, independentemente de determinações espaço-temporais.

Ao fundir os três mundos e correspondentes planos de existência humana, Unamuno, mediante o uso de técnicas polifônicas, tenta apagar os limites espaço-temporais que os delimitam, configurando, assim, a sugestão da imagem do ternário que abre perspectivas infinitas para o humano anelo de unidade espiritual do sujeito -- personagem ou autor -- com o Outro. Ou seja, com cada leitor, persuadido, desde que seja convencido, pelo sentimento trágico da vida que determina a ânsia de imortalidade.



II.4. O estilo polifônico e a tensão dramática

De acordo com o humorismo confusionista do autor, fundem-se, ao longo de *Niebla*, o épico, o lírico e o dramático. Apesar dessa fusão intencional, é possível, com algum esforço analítico, depreender leis e princípios que regem cada um desses estilos, seguindo, para isso, **Conceitos Fundamentais da Poética**, de Emil Staiger. Como nos parece predominar, coerentemente, o terceiro estilo, por ele começamos nossa análise.

Bem ao estilo dramático, o todo e o sentido da obra unamuniana só se revelam ao final, ou seja, na tensão calculadamente buscada e, por fim, configurada na agônica entrevista de Augusto Pérez com seu criador, Unamuno. Preocupado, porém, com a inércia intelectual do público espanhol de sua época, o autor trata de orientá-lo em sua atividade receptora. Para isso, se vale de um tradicional expediente tipicamente dramático: o prólogo. Mas, em vez de um relatório feito por um deus onisciente, Unamuno utiliza o procedimento da duplicação interior ou das máscaras. Quem assina o prólogo é Víctor Goti, personagem-nivolista, amigo e meio parente de Unamuno, nivolista-personagem que, por sua vez, assina o pós-prólogo.

Goti retoma e comenta idéias e princípios poéticos que subjazem à concepção e elaboração de *Niebla*. Em meio a esse comentário, se nos oferece o problema chave da obra, em sua



dimensão dramática:

.... Es su idea fija, monomaniaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres... (I,II:679)

Assim, as buscas de si mesmo empreendidas pelo protagonista, nos três planos de existência humana, convergem funcionalmente para um único problema, norteador do dramático: a imortalidade da alma. O sistema ternário resolvendo-se, ou tentando resolver-se, na circularidade do uno.

Mas não é apenas a antecipação do problema metafísico de Niebla o que aponta, no prólogo, para a dimensão dramática do texto. Como bom filólogo, Unamuno parece atualizar, em seu "rimance", os três significados etimológicos da palavra "prólogo". Além de sinônimo de prefácio, "prólogo", no âmbito específico do teatro, denota, por um lado, a primeira parte, dialogada, da tragédia, no antigo teatro grego; por outro, designa cena introdutória, onde, em geral, se fornecem dados prévios elucidativos da peça. Na medida em que, mediante expedientes tais como reprodução de discurso do autor, troca de máscaras, relação de contradição dialética, o prólogo se desdobra em pós-prólogo, infere-se que ambas as partes introdutórias da obra unamuniana atualizam, simultaneamente, os dois significados etimológicos descritos. Ou seja, prólogo e pós-prólogo constituem a cena inicial, dialogada, onde se fornecem dados prévios elucidativos do enredo da peça Niebla.

Vejamos, agora, um princípio de poética exposto pelo autor em "Una entrevista con Augusto Pérez". Nesse ensaio, Unamuno, para quem, "Los libros mejores no son sino prólogos. Prólogos de un libro que no se ha de escribir jamás", nos explica:

Esa novela o nivola - esto de nivola se explica en ella misma - no es tampoco más que un prólogo. Prólogo de una obra que, a Dios gracias, no escribiré nunca. (2:74)

Tomado isoladamente, fora da poética explícita do autor, esse princípio poderia refletir uma incoerência. Mas se nos lembrarmos de que a nivola pretende dar a impressão de obra "a lo que salga", cujo argumento se vai fazendo à medida que atuem e falem as personagens, podemos entender que Unamuno não escreverá nunca *Niebla*, pois a obra se escreve espontaneamente, como a vida. Por outro lado, enquanto obra aberta à participação lúdica do leitor, há a possibilidade de que o processo artístico em *Niebla* não cesse, mas siga num *in fieri* indefinido. Por fim, ainda se poderia pensar na idéia kierkegaardiana de que o discurso é signo de um existir mais oratório e poético que real; pois o existente autêntico é silêncio, inclusive para ele mesmo.

Para além dessas suposições, conviria associar os significados etimológicos de "prólogo", ligados com a arte dramática, e a primeira parte da afirmação unamuniana, "esa novela o nivola [...] es tampoco más que un prólogo", para deduzir o princípio de construção de *Niebla* como drama. Sendo toda a nivola um prólogo, infere-se que a peça unamuniana

consiste num drama constituído de um único ato: o ato dramático que a consciência humana, torturada pelo sentimento trágico da vida, representa diante de si mesma. Nesse sentido, após a cena introdutória (prólogo e pós-prólogo) esse ato único se articularia em trinta e três cenas, seguidas da "Oración fúnebre por modo de epílogo". A propósito, convém lembrar que a palavra "epílogo", além de denotar conclusão, remate, fecho, também tem duplo significado, no âmbito específico do teatro. Por um lado, designa a fala final, escrita para um ou mais atores, frequentemente destinada a explanar as intenções do autor e/ou o resultado final da ação dramática; por outro, denota o último ato ou cena de uma peça. Por suas características específicas, parece-nos que a "Oración fúnebre" de Niebla atualiza, ao mesmo tempo, os dois últimos significados etimológicos de epílogo acima descritos. Nesse sentido, mediante a combinação de cena introdutória (prólogo e pós-prólogo) e cena final (epílogo) configura-se a moldura formal para a ação dramática da obra unamuniana, enquanto suposta representação teatral em um ato.

A corroborar essa idéia, há outros elementos concomitantes em Niebla dignos de nota. Entre eles, destacam-se as relações com a tradição dramática; os gestos teatrais do protagonista; algumas sequências narrativas cujas notações cênicas são muito sugestivas, sobretudo, as referentes a rápidas entradas e saídas de cena de personagens. Além disso, a tensão criativa, imanente às múltiplas contradições dialéticas presentes em Niebla, se reitera nas formas de linguagem tipicamente dramáticas (monólogos, diálogos e monodíalo-



gos) que predominam no texto.

O tom patético dos monólogos de Augusto, atormentado pela dúvida existencial, pretende despertar no espírito do leitor, uma dúvida análoga com respeito à sua própria existência de homem de carne e osso. A paixão ou fome de imortalidade nos é gravada à força, através de um discurso fragmentário, contraditório, eivado de interrogações, exclamações e repetições, confundindo-se, às vezes, com o discurso lírico.

Os monólogos de Augusto em presença de Orfeo caracterizam a expressão patética que dispensa, na realidade, uma presença objetiva, porque o ser de "niebla", o ser indeterminado, se dirige a si mesmo e impetuosamente procura persuadir-se da subcondição de sua existência no mundo.

Tomado inconscientemente pela paixão de vir a existir com alma imortal, Augusto luta no seu íntimo com sua condição de ser nebuloso. Daí, a tensão entre o presente, imagem aterradora de um eterno *in fieri*, e o futuro, em que o *patos* vazio se preencherá com a luta feroz de duas vontades: a do ente de ficção e a do seu criador.

Já sabemos que Augusto não é caracterizado psicologicamente, conforme a tradição realista. Como herói patético, ele está dominado pela paixão de existir que consome a individualidade concreta. Ele se apresenta como um fluxo de contradições que visa a um único objetivo: a ânsia de ser imortal. Por isso, embora pareça um homem de carne e osso, é visto por ele mesmo e por outras personagens como um ser inverossímil. Por outro lado, o mundo circundante só tem sen-

tido para ele, na medida em que é transformado por sua inconsciente paixão de existir.

A força progressiva dessa paixão em *Niebla* se reflete na concentração da tensão em determinadas cenas que preparam a ação principal: a entrevista de Augusto com Unamuno. Quando o protagonista atinge o clímax da dor de descobrir que efetivamente não existe, preenche-se o vazio do pathos. Desde o prólogo esperamos a meta final de *Niebla*:

Es su idea fija, monomaniaca de que si su alma no es inmortal ...

Esse é o problema que o autor, em seu percurso, tenta atingir no final. Mas como em *Niebla* se entrecruzam três histórias, Unamuno se vê obrigado a acentuar o problema essencial proposto, por meio de momentos concentrados: a insegurança existencial, a ilusão de se adquirir alma e a defesa patética de que se existe. Essa defesa ocorre, sobretudo, nos diálogos que Augusto mantém com a personagem-nivologista Víctor Goti, nas cenas XVII, XXV e XXX.

A partir da cena XXX, Unamuno reduz a extensão da ação representada no livro a uma unidade palpável, para que o sentido global da obra fique claro na cena seguinte, onde se dá a revelação fatal. No grande ato unamuniano, cada cena ou episódio só se explica em função do todo revelado no final. A idéia central é a de que nenhuma experiência de outriedade dissimula a finitude da vida que traz em si a semente da morte, gerada pela culpa original.

Além do prólogo propriamente dito que nos orienta no sentido da máxima tensão buscada pelo autor no clímax do grande ato, o herói tem pressentimentos que não pode decodificar. Tampouco percebe a exemplaridade contida nas histórias intercaladas. Mas, embora espere com passividade vir a existir efetivamente no futuro, Augusto pressente que, para ele, não há possibilidade de futuro, pois sua esperança depende dos desígnios incertos do "azar".

O espírito dramático de Unamuno se revela por meio de seu desinteresse pelas coisas em si. Afinal a existência empírica é apenas ponto de partida para reflexões metafísicas. Nesse sentido, *Niebla* é uma problemática de idéias que, conduzida para diante, só cessa quando se chega ao sentido último da existência como mero sonho sonhado por Deus. De acordo com o sentimento trágico, Unamuno ordena todas as cenas do grande ato e não descansa até fazer girar tudo em função dele, para transferi-lo ao espírito dos leitores. Por isso, negligencia tudo o que não se relacione intimamente com seu problema central. Parece um juiz que se empenha em conhecer em profundidade o destino finito do homem. Assim, estabelece uma rede de relações, forja premissas, deduz grande número de conclusões, para dar o veredito final, de acordo com a lei inexorável que nos torna mortais.

Augusto, enquanto agonista esforça-se confusamente para tomar uma decisão: a decisão de suicidar-se, para se perpetuar no mundo sem espaço nem tempo da consciência humana. Tomada a decisão, tenta passar à ação. Mas decisão e ação serão condenadas, quando Augusto descobre que, como ente de

ficção, não está livre para decidir sobre o seu destino pessoal.

A passagem do monólogo ao diálogo e vice-versa lembram um julgamento. Os monólogos torturados do protagonista comunicam sua dúvida existencial e as razões humanas de seu querer vir a ser. Nos diálogos, sobretudo, com Víctor Goti, discorre-se sobre os prós e contras dos questionamentos do herói. *Niebla*, como grande ato, não representa a vida, mas a julga em sua dimensão aparential, onírica.

Mas o movimento dramático desencadeado por *Niebla* se prolonga para além da meta visada e a pergunta "por qué razón" desagua no vazio. Augusto chega à situação-limite, ao fracasso irrecorrível derivado da contradição entre autonomia para decidir sobre o seu destino e ter que morrer pelas mãos de seu criador. Nesse sentido, a tensão dramática do livro unamuniano se relaciona com a metafísica, como já nos havia sido anunciado no prólogo propriamente dito. Toda uma preexistência de "niebla" com a esperança agônica de passar à existência concreta se desmorona e Augusto fica fora de si.

A sentença final pronunciada pelo tribunal supremo contém a saída cômica que transforma a pergunta trágica "por qué razón?" num consolador "para qué?", que aponta para a consciência da inutilidade das especulações metafísicas:

No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata.

Evidentemente, nem tudo é tensão e nem todos os diálogos e monodialogos do romance de Unamuno cumprem a função dramática de precipitar a ação para a cena de tensão máxima.

É verdade que, teoricamente, se pode dizer que o prólogo propriamente dito tem o caráter de uma premissa e o epílogo, o de uma fúnebre e desalentadora conclusão. Mas, embora as cenas essenciais estejam interrelacionadas entre si, no sentido de que uma se constitui no complemento e, ao mesmo tempo, na problematização da outra, há partes episódicas que apontam, por isso mesmo, para a lei geral do estilo épico: a autonomia das partes.

De acordo com o propósito bastante convencional, como já se viu, de escrever Niebla "a lo que salga", Unamuno, analogamente ao que Víctor Goti diz fazer em sua novela, intercala, à maneira cervantina, algumas histórias no grande ato ou "prólogo". Assim, respaldado na autonomia do ente de ficção, o autor permite que, sob a aparente forma de diálogo, nos sejam narradas as histórias intercaladas, objeto de nossa análise páginas atrás.

Embora essas histórias pareçam supérfluas e dêem a impressão de que as personagens autônomas se convertem em narradores, apenas para retardar epicamente o desenrolar da ação, sabe-se que as mesmas encerram uma exemplaridade para a história pessoal de Augusto Pérez, no plano da existência empírica, ou ponto de partida para a dimensão dramática da obra como um todo. Assim, do mesmo modo que a autonomia do ente de ficção permanece tão ambígua quanto a das personalidades históricas, a autonomia dessas histórias exemplares se

relativiza, dentro do plano global do livro.

Por fim, convém lembrar que, casual e singularmente, há momentos em que se modifica a organicidade do texto unamuniano, predominando, então, a lei do lírico. Mediante inserção de poemas, retorno periódico de leitmotives, superposições temporais e pessoais, eventuais aliteraões, organização ternária de estruturas vocabulares ou frasais, ressalta-se o princípio de repetição que estrutura, normalmente, o discurso lírico. Além disso, a linguagem emotiva de Augusto em seus torturados monólogos ou monodialogos, ao articular-se em frases sem nexos lógicos, com entonação exclamativa e/ou interrogativa, funde a tensão dramática e o fluxo lírico.



II.5. A polifonia de vozes e o autor intrrometido

Entendendo por foco narrativo o sistema de relações que se estabelecem no texto entre o narrador (plano da enunciação) e o narrado (plano do enunciado), pode-se afirmar que, também nesse aspecto eminentemente técnico ou convencional, domina a polifonia em sua máxima tensão criativa.

A teoria literária mais recente costuma definir o estatuto do narrador, a partir de uma visão dicotômica do autor e do leitor, levando em conta, por um lado, o estritamente literário ou textual e, por outro, o extra-literário ou histórico-biográfico. Assim, distingue-se o autor histórico com uma biografia própria, que se mantém fora dos limites da obra, do autor implícito ou ficcionalizado, como desdobramento do primeiro. Esse autor implícito, virtualmente situado dentro da moldura textual delega a palavra ao narrador, ente de ficção investido da função de narrar. Nesse sentido, tanto o autor implícito como o narrador de uma obra literária, pelo fato mesmo de sê-lo, constituiriam realidades irrepetíveis e independentes do criador da obra, ou seja, do autor histórico. Haveria, pois, no caso, uma espécie de cadeia de três elos, sendo que dois deles gozariam de plena autonomia existencial com relação ao elo primeiro, por estar este enraizado numa determinada realidade histórico-cultural finita. Para tentar provar a validade de tal asserção, alega-se que o autor ficcionalizado ou implícito e o narrador,



enquanto entes de ficção, sobrevivem ao autor histórico que lhes dá existência de papel. Analogamente, distingue-se o leitor histórico, situado fora da moldura da obra, do leitor virtual, imanente ao texto como destinatário ideal do narrado: sua possível atualização dependeria, sempre, de um ato de leitura criativa. Esse leitor implícito também seria irrepetível e independente do leitor histórico com biografia própria. Isso, por duas razões, dizem. Primeira, a atualização do leitor virtual só ocorre, na medida em que se estabelece um efetivo processo de comunicação, segundo o modelo (Autor Implícito) Narrador-mensagem-leitor. Segunda, leituras posteriores de uma mesma obra mostram, em sua diversidade receptiva, atualizações distintas do terceiro elemento do modelo, completamente independentes da historicidade do leitor biográfico. Também aqui parece instaurar-se uma cadeia, agora, de dois elos, sendo que um deles aparece completamente autônomo em relação com o outro, por uma questão de limites: história - ficção.

Nossa dificuldade para aceitar uma tal teorização radica no fato de que a mesma tende a desvincular a obra de arte de sua história. Ora, como tudo o que é produto da criação humana, a obra literária é histórica por natureza. Se o autor implícito ou ficcionalizado é um desdobramento do seu criador, um tal desdobramento não pode dar-se em abstrato, mas como uma ficcionalização concreta que carrega consigo uma referência histórico-cultural, passível ou não de ser imortalizada. Do mesmo modo, a distinção entre leitor histórico e leitor virtual parece, no mínimo, inconsistente. Se

através da leitura de uma obra de arte não ocorre um efetivo processo de comunicação, será por faltar, no leitor, ou a concentração interessada ou o domínio de referências histórico-culturais, ou, ainda, ambas condições, necessárias a uma receptividade criativa. Por outro lado, as diferenças qualitativas entre leituras sucessivas de uma mesma obra refletem o enriquecimento da experiência pessoal do leitor que, em sua essência, é sem dúvida histórico. Aliás, para isso, chama a atenção Cervantes, ao referir-se às leituras que, em fases distintas de seu desenvolvimento histórico-cultural, o leitor pode fazer do *Quijote*.

Assim, quando aludirmos ao autor ficcionalizado de *Niebla*, como vimos fazendo ao longo de nosso trabalho, estaremos pensando na ficcionalização conscientemente agônica de Miguel de Unamuno, ele mesmo, possuído de uma desesperada fome de imortalidade no tempo. Quanto ao leitor, nos vão interessar a figura do leitor ingênuo e a do leitor crítico ou agônico, que podem estar ou não representadas no texto, mas que estarão sempre colocadas fora do texto como destinatários virtuais do mesmo, como público-leitor, enfim, do autor histórico.

Esquecendo que o foco narrativo é um elemento formal, isto é, essencialmente técnico, e, portanto, uma convenção literária à disposição da criatividade do escritor, costuma-se vincular arbitrariamente um valor semântico ao uso da primeira e da terceira pessoas verbais, como critério de juízo estético que permita uma classificação estéril de mundivivências.



Afirma-se, por exemplo, que a mundividência romântica revelada através do uso da terceira pessoa e da onisciência do narrador pressupõe um cosmos cristalizado, pois as narrativas românticas cumpriam apenas a função de entreter o leitor burguês. Já durante a vigência do Realismo e do Naturalismo, o "eu" narrativo é abolido por razões de natureza científica. Os romances continuam a ser desenvolvidos em terceira pessoa e o escritor se torna mais onisciente. Sua visão demiúrgica se fundaria em postulados científicos de diversa origem. A obra se torna impessoal, porque, agora, a impessoalidade representa uma tentativa científica de reformar as instituições burguesas. A terceira pessoa corresponderia, ainda, à impessoalidade do laboratório onde o cientista se despoja do seu "eu" para transformar-se no analista anônimo que busca a verdade, para divulgá-la. Assim, seja no caso do romance romântico, seja no caso do romance realista e naturalista, o emprego da terceira pessoa e da onisciência narrativa refletem uma limitação ética e estética, ao mesmo tempo. Isso porque os autores do século XIX imobilizaram a realidade viva, ou para fazer a sua apologia, ou para reformá-la.

Contudo, reconhece-se que grandes escritores como Stendhal, Balzac, Dostoievski, Maupassant, Flaubert, Tolstoi, Machado de Assis, Raul Pompéia e Manuel Antônio de Almeida conseguiram fugir a este empobrecimento formal, porque não se ativeram a padrões pré-concebidos, criando, assim, universos singulares com vida própria.



Ora, esse reconhecimento prova que, em si, os usos de pessoas gramaticais não se vinculam absolutamente a valores semânticos estabelecidos *a priori*, pois podem servir à expressão de mundividências distintas. Na realidade, a primeira e a terceira pessoas são convenções distintas, cuja utilização artística vai determinar, em cada obra concreta, a transformação do meramente técnico, exterior e do domínio comum, em parte integrante de um todo orgânico, regido por leis e princípios que lhe são próprios.

Para descrever o singular sistema de relações que se estabelece em *Niebla*, em termos de foco narrativo, é necessário retomar a idéia da obra unamuniana como texto e meta-texto, simultaneamente, enquanto figuração onírica da tensão espiritual que engendra uma tensão criativa peculiar ao livro, em todos os seus níveis. A instauração da polifonia de vozes ainda possibilita a confusão humorística de conceituações pré-estabelecidas.

Em *Niebla*, o Eu, como expressão da auto-consciência agônica de seu ser de sonho e como matriz geradora do Outro igualmente onírico, assume tantas vozes diferentes quão diversas são as máscaras que utiliza. Contudo, é possível indicar, graças à rigorosa coerência interna da obra, uma determinada supremacia pessoal que aponta para o subjetivismo radical do autor neo-romântico, conscientemente ficcionalizado.

Se aceitarmos a hipótese de que o livro unamuniano se oferece como uma representação dramática em um único ato, observaremos que, também neste caso, se configura uma imagem

de circularidade, sugerindo a presença concreta de uma única subjetividade, como fonte de que procedem e a que retornam as demais personalidades falantes.

Para conseguir tal efeito, Unamuno se vale da técnica cervantina de duplicação interior. Assim, Víctor Goti, personagem-nivolista e prologuista, está escrevendo hipoteticamente uma nivola a qual é, ao mesmo tempo, esse "in fieri" instaurado pela narração do suposto porta-voz do autor (o narrador). Este, por sua vez, se identifica, mais tarde, como Miguel de Unamuno, convertido em nivolista-personagem, o qual supõe a ficcionalização do leitor, como último elo da cadeia criativa.

Ora, ao protagonizar, como prologuista, a hipotética cena introdutória do grande ato unamuniano, Víctor Goti, escritor principiante, meio parente do nivolista Unamuno e amigo do nivelesco Augusto Pérez, lança sua diatribe metaliterária contra a ingenuidade do público espanhol, expressando-se em primeira pessoa. Passando a assumir, como pós-prologuista, o protagonismo cênico, o autor Miguel de Unamuno, utiliza a mesma forma gramatical, para contestar afirmações de sua primeira máscara ou imagem especular. Por outro lado, na cena final do grande ato (epílogo), Orfeo, imagem especular da personagem-poeta Augusto Pérez, protagoniza a ação dramática, ao celebrar, com sua fala interior de monologuista unamunizado, a hipotética missa profana, pela salvação da essência espiritual humana.

Nesse sentido, sugere-se, em termos de moldura cênica, a imagem de uma subjetividade como matriz de todas as demais



subjetividades, cuja materialização discursiva se faz sentir, mediante a regência da polifonia de vozes em *Niebla* a cargo da primeira pessoa gramatical, independentemente da frequente troca de máscaras. E se, também aqui, a primeira pessoa engendra a segunda e esta a terceira, observa-se coerentemente, a predominância de formas dramáticas da linguagem sobre o discurso narrativo-discursivo, sob a forma gramatical de terceira pessoa.

Assim, ao abrir-se a representação dramática propriamente dita, entra em cena o suposto porta-voz do autor, já explícito através de prévia auto-ficcionalização consciente na cena introdutória. Esse ente, tão fictício como qualquer personalidade histórica, assume, a princípio, a máscara de narrador em terceira pessoa não-personagem, o qual segue de perto o desenrolar da ação. Sua onisciência, exercida especialmente sobre o mundo interior da máscara principal ou a sombra do autor, -- a personagem-poeta e sua imagem órfica --, reflete uma ambiguidade análoga à da autonomia do ente nivolesco. Nesse sentido, são frequentes as contradições entre o conteúdo de fragmentos narrativo-descritivos e o conteúdo de monólogos e monodialogos subsequentes, engendrando uma tensão criativa entre objetividade e subjetividade, impessoalidade e pessoalidade, terceira pessoa e primeira pessoa, assim tão simultaneamente.

No primeiro parágrafo da obra, por exemplo, o narrador, valendo-se de reduções irônicas do sublime ao grotesco, tece a imagem exterior do protagonista a partir de seus gestos, para apresentá-lo como um possível esteta extravagante e ri-



dículo. Contudo, no segundo parágrafo, Augusto Pérez começa a apresentar-se a si mesmo, através de seu fluxo de consciência. Com esse primeiro monólogo, então, sugere-se que a tendência à contemplação estética, no protagonista, se associa, antiteticamente, a idéias da mística neo-platônica. Ora, esta não só sustenta que todo o concreto é a aparência imperfeita de sua forma perfeita, que reside em Deus, mas também que o uso das coisas as liga a seu estado material imperfeito, enquanto que sua contemplação nos aproxima à sua forma espiritual. Assim, a tensão criativa entre o discurso do narrador em terceira pessoa, não-personagem, e o discurso interior de Augusto já aponta para o fluxo de contradições a ser encarnado pela personagem-poeta. Ou seja, enquanto personagem tragicômica, Augusto Pérez representará, ao longo da obra, a contradição entre o sublime e o grotesco, conforme seu código ético cifrado a nível onomástico.

Pode ocorrer também que, segundo o conteúdo e intenção expressiva de determinada sequência narrativa de *Niebla*, o narrador, inicialmente não-personagem, em terceira pessoa se invista de uma impessoalidade tão dessacralizada que se trai constante e deliberadamente. Tal se dá na sequência digressiva em que, com o propósito de criticar asperamente a fixação do indivíduo concreto na esfera estética da existência, o narrador traça o perfil satírico do erudito, atualizando referências histórico-culturais, cuja evidência determina o uso de formas gramaticais de primeira pessoa plural. Com isso, o envolvimento explícito do leitor espanhol supõe, do ponto de vista gramatical, a atualização simultânea da se-

gunda pessoa, sugerindo a participação interessada e crítica do destinatário mais direto do discurso unamuniano.

A transmutação ou troca de máscaras que, por um lado, aponta para a tentativa de transpor os limites individuais do Outro, em sua ambígua autonomia existencial, conota, por outro lado, o reconhecimento da não menos ambígua liberdade ditatorial do Eu poético que lhe confere existência de papel. A tensão criativa imanente a um tal conflito pode expressar-se mediante tácitas superposições pessoais que figuram, não raro, uma compenetração anímica do narrador em terceira pessoa e o narrado, na medida em que associações líricas com conteúdos pessoais inconscientes aflorem inadvertidamente no tecido do discurso lógico-discursivo:

Si estuviera aquí ella para hacer florecer en rosa a esta primera espina! (I,II:716)

Ora, as singulares atualizações dos dêiticos "aquí" e "esta", em lugar dos previsíveis "allí" e "aquella", surgem casual e inesperadamente como marcas gramaticais correlatas às de primeira pessoa, as quais apontam para o papel protagônico de emissor da mensagem, dentro do circuito instaurado pelo processo de comunicação. Com isso, anula-se, embora efemeramente, a distância entre narrador e narrado, figurando, assim, uma possível imagem de fusão lírica do Eu e o Mundo. Esse vislumbre do Eu no Outro lírico se reflete, ainda, na emotividade imanente à entonação frasal exclamativa, marcada na escrita pelos signos de "principio y fin de admiración".



Se a autonomia do ente *nivolesco* o deixa ambigualmente livre para agir e pensar de acordo com suas tendências individuais, também lhe delega a palavra, convertendo-o em distintas vozes narradoras que, por sua vez, se materializam através de diferentes formas, segundo as diversas situações de discurso.

Assim, por exemplo, embora Augusto Pérez, enquanto personagem-poeta, se expresse geralmente em primeira pessoa, seja para apresentar-nos seu contraditório mundo interior, tecido com imagens de tantos outros sonhos, através de monólogos e monodiálogos; seja encarnando o Eu poético nos dois poemas unamunianos presentes em *Niebla*; o protagonista, ao participar, como interlocutor de outras personagens, em diálogos de distinta natureza, representa alternadamente, o papel correspondente à primeira ou à segunda pessoas, de acordo com a função dialógica da linguagem. Por outro lado, pelo menos uma vez, a personagem-poeta, deixa de ser destinatário de histórias intercaladas, passando a expressar-se em terceira pessoa, ao reproduzir a "leyenda del fogueteiro", hipoteticamente ouvida em Portugal.

Como a ambígua autonomia do ente de ficção, personagem ou narrador, mascara e desvenda, ao mesmo tempo, a expressão concreta do Eu do ficcionista, enquanto matriz geradora do universo fictício, antes de romper de forma dramática com a convenção literária estabelecida, o autor de *Niebla* procede a intromissões iniciáticas e propiciatórias que preparam, humoristicamente, tal ruptura.

tador:

A primeira dessas intromissões ocorre na cena XIII e se liga diretamente à passagem em que a personagem autônoma de **Amor y pedagogía**, Avito Carrascal, reaparece em **Niebla**, para contar a Augusto a história exemplar de seu fracassado experimento científico. Através, então, de uma nota de rodapé, o autor Unamuno interrompe o fluxo narrativo para lembrar ao leitor que o seu livro é uma obra de ficção:

Historia que he contado en mi novela **Amor y Pedagogía**.

Quanto à segunda intromissão iniciática, parece estar constituída pela sequência digressiva XXIII, na qual o autor traça o perfil satírico do erudito. As referências histórico-culturais concretas, a predominância das formas gramaticais de primeira pessoa plural e o consequente envolvimento do leitor espanhol, comparados com o procedimento científico anterior, apontam para uma iminente e dramática troca de máscaras, no âmbito específico da representação artística.

A terceira intromissão propiciatória se dá, de modo bastante coerente, ao final da cena XXV, cujo conteúdo meta-literário se desenvolve sob a forma predominante de diálogo entre Víctor Goti e Augusto Pérez, as duas principais máscaras do autor, ficcionalizado desde a cena introdutória do grande ato unamuniano. Como se estivesse estado todo o tempo semi-oculto nos bastidores, Miguel de Unamuno toma a palavra, para dialogar diretamente com o leitor crítico, preparando-o para a sua próxima ficcionalização em leitor-espectador:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta novela, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: "Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos". (I, II:824-825)

Essas três intromissões iniciáticas e propiciatórias traçam, portanto, uma trajetória de envolvimento explícito do autor ficcionalizado, atraindo-o da científica nota de rodapé para os bastidores do espaço da representação dramática.

E se, também aqui, o ternário está apto para realizar todas as alquimias artísticas, dos bastidores ao centro do palco, não há mais do que um passo. Assim, na cena XXXI, em que se representa a entrevista do ente de ficção com o autor da obra, observa-se, simultaneamente, uma dupla troca de máscaras. Por um lado, a voz onisciente, que a princípio se expressava em terceira pessoa, simulando um ente fictício não-personagem, passa a expressar-se em primeira pessoa; por outro lado, assume uma máscara que já não é a do narrador ou suposto porta-voz do autor ficcionalizado, mas a do autor Miguel de Unamuno, ele mesmo, convertido em personagem de drama.

Naturalmente, a ficcionalização explícita do autor de *Niebla* implica a tentativa de estabelecer relação dialética



com o leitor, pondo em tensão permanente suas correspondentes virtualidades.

Partindo, assim, da figura do leitor ingênuo, representada ambigualmente pela personagem-poeta, no decorrer da etapa intelectualista de sua viagem órfica, extrapola-se o limite entre realidade figurada e realidade histórica do ficcionista, para sugerir, desde o prólogo, que, misturado com o público ingênuo, ou destinatário da diatribe lançada por Víctor Goti, existe um leitor crítico, cuja disponibilidade anímica para o sentimento trágico da vida o converterá primeiro em leitor ficcionalizado, depois em leitor-espectador e, por fim, em re-criador ou ressonhador de Niebla. Nesse sentido, no epílogo da obra, Unamuno pode utilizar formas gramaticais de primeira pessoa plural que, inclui, estilisticamente, a segunda pessoa denotadora do leitor unamunizado.

Evidentemente, na medida em que a comunicação entre autor e leitor se dá de modo concreto, formas gramaticais de primeira e segunda pessoas remetem a ambos e apontam, ao mesmo tempo, para duas órbitas distintas que se interpretam: a ficcional e a histórico-cultural.

Por fim, convém lembrar que Unamuno ficcionalizado submete tudo ao crivo da razão, mediante correções e auto-correções, em todos os níveis da obra.

Assim, auto-consciente de seu Eu faminto de imortalidade, Unamuno, para perpetuar-se no tempo como subjetividade plasmadora de todas as subjetividades, se transmuta em quatro seres distintos, mas intimamente compenetrados: a perso-

nagem-nivolista, o narrador não-personagem, a personagem-poeta e o nivolista-personagem. Essas máscaras, que se expressam eventual ou sistematicamente em primeira pessoa, surgem e retornam a uma mesma individualidade, configurando uma imagem circular que fecha em si o texto e o mundo histórico-cultural a que se acha referido. Com isso, o autor histórico Miguel de Unamuno afirma sua liberdade ditatorial para, pelo menos, mobilizar e romper, simultaneamente, convenções artísticas e críticas em seu onírico *Niebla*, enquanto materialização metafórica daquele Livro que conta, ao mesmo tempo, os sonhos e a vida.



