

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MARIA SOLANGE BARBOSA DA SILVA

**MIGUEL DE UNAMUNO E OS PRINCÍPIOS DE ESCRITA ROMANESCA
PRESENTES EM *NIEBLA***

**Jaguarão
2018**

MARIA SOLANGE BARBOSA DA SILVA

**MIGUEL DE UNAMUNO E OS PRINCÍPIOS DE ESCRITA ROMANESCA
PRESENTES EM *NIEBLA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português /Espanhol da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Geice Peres Nunes

**Jaguarão
2018**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S586m Silva, Maria Solange Barbosa da
Miguel de Unamuno e os princípios de escrita
romanesca presentes em Niebla / Maria Solange Barbosa
da Silva.
51 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)--
Universidade Federal do Pampa, LETRAS - HABILITAÇÃO
PORTUGUÊS/ESPANHOL E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2018.
"Orientação: Geice Peres Nunes".

1. Unamuno. 2. Estatutos do romance. 3. Nivola. I.
Título.

MARIA SOLANGE BARBOSA DA SILVA

**MIGUEL DE UNAMUNO E OS PRINCÍPIOS DE ESCRITA ROMANESCA
PRESENTES EM *NIEBLA***

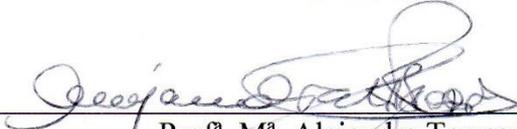
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Licenciatura em Letras
Português/Espanhol da Universidade Federal
do Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 11 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:



Prof.^a. Dr.^a. Geice Peres Nunes
Orientadora
UNIPAMPA



Prof.^a. M.^a. Alejandra Torres Torres
UdelaR



Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon
UNIPAMPA

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte.”

Euclides da Cunha

AGRADECIMENTOS

Ao PET Letras, na figura de minha professora Renata Silveira da Silva.

A todos os meus professores de literatura, por dividirem sua paixão conosco.

Aos amigos de curso Victor da Silva Pacheco dos Santos, Karoline Gasque de Souza e Bianca Araujo Espíndola, por transformarem momentos difíceis e exaustivos em uma jornada mais leve e divertida.

À minha amiga Simone Silva Alves, por todo apoio e estímulo.

À minha orientadora, por ter sonhado junto comigo este trabalho.

“El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia;
el sueño de dos es ya la verdad, la realidad.
¿Qué es el mundo real sino el sueño
que soñamos todos, el sueño común?”

Niebla
Miguel de Unamuno

RESUMO

No presente trabalho nos debruçamos sobre *Niebla* (1914), obra-prima do escritor espanhol Miguel de Unamuno, cuja história retrata a paixão de Augusto Pérez, “caminante de la vida”, pela professora de piano Eugenia Domingo, “la mujer del porvenir” que o rechaça. Assim, Pérez sofre com a desilusão amorosa e, em consequência disso, começa a ter dúvidas e angústias existenciais, confessadas em partidas de xadrez ao melhor amigo, Víctor Goti, personagem extremamente relevante em nossa investigação. Através de suas falas, são proferidas inúmeras estratégias de escrita, uma vez que Goti iniciara a elaboração de um romance. Estas terminam por distanciar seus textos de narrativas tradicionais do gênero, por isso, cria o termo *nivola*, permitindo-lhe efetuar distorções estruturais no romance. Dessa forma, buscamos, por meio da seleção de trechos de *Niebla*, bem como de outras obras de dom Miguel, como o ensaio *Cómo se hace una novela* (1921), evidenciar estes procedimentos de composição e tecer considerações a respeito do fazer literário. Procuramos também, na medida do possível, não menosprezar as reflexões de cunho filosófico do autor, característica de sua obra. Com isso, ao elencarmos muitas das diretrizes de Goti, foi possível comprovar o seu uso na própria composição de *Niebla*, tornando-a objeto de experimentação e aplicação. Sendo assim, é inegável seu caráter metaficcional. Visto o lugar de destaque ocupado por Unamuno nas letras espanholas e cientes das condições sócio-históricas nas quais a Espanha vivia e seus impactos na vida do escritor, situamos brevemente este cenário. Para tanto, usamos estudos de José Domingo (1973), Pedro Salinas (2001) e Joaquín Tovar (1984). Além disso, convencidos do singular papel do leitor durante a leitura da obra, nós, leitores, nos sentimos, e de fato somos, experimentados durante essa experiência estética. Em virtude disso, nos utilizamos do conceito de obra aberta de Umberto Eco (1969) para compreender um pouco mais o espaço de interpretação reservado ao leitor unamuniano. De modo recorrente, fizemos uso de análises do professor Armando Zubizarreta (1995), dadas as profundas reflexões que produziu da obra em questão. O autor, ademais de discutir a criação literária em *Niebla*, sua *nivola*, trata também de questões existenciais e filosóficas, sob a estratégia de se valer de metáforas variadas como névoa, neblina, luz, etc. Embora não de maneira inédita, o escritor transformou em tema de discussão no texto ficcional os elementos que integram o sistema literário, como o romance e o leitor, levando-o, assim, a rever seu próprio papel ao longo da leitura. Efetivamente, o êxito de Unamuno se dá pela junção, ou ainda, pela opção de não separar tais temáticas, conseguindo, portanto, de maneira envolvente e nebulosa, nos fazer indagar sobre a nossa condição humana e *nivolesca*.

Palavras-chave: Unamuno. estatutos do romance. *nivola*.

RESUMEN

En esta investigación, nos volvemos hacia *Niebla* (1914), obra maestra del escritor español Miguel de Unamuno, cuya historia retrata la pasión del protagonista Augusto Pérez, “caminante de la vida”, por la profesora de piano Eugenia Domingo, “la mujer del porvenir”, que lo rechaza. Así que Pérez sufre con la desilusión amorosa, por ello, empieza a tener dudas y angustias existenciales, que confiesa a su mejor amigo Víctor Goti, en partidas de ajedrez, personaje extremadamente relevante en nuestra investigación. A través de sus hablas, se puede ver estrategias de escrita, una vez que empieza a escribir una novela. Justamente es quién crea el término *nivola*, puesto que se aleja de narrativas tradicionales del género novela. De esa manera, buscamos, por medio de la selección de fragmentos de la novela, así como de otras obras de don Miguel, como el ensayo *Cómo se hace una novela* (1921), evidenciar tales procedimientos de composición de la novela y consideraciones con respecto al hacer literario. También, procuramos no menospreciar las reflexiones de carácter filosófico del autor, característica de su obra. Con eso, al reunir las directrices de Goti, nos fue posible comprobar su uso en la propia elaboración de *Niebla*, haciéndola objeto de experimentación y aplicación. Por lo tanto, es innegable su carácter metaficcional. Visto el lugar de destaque ocupado por Unamuno en las letras españolas y conscientes de las condiciones sociohistóricas en las cuales España vivía y sus impactos en la vida del escritor, ubicamos brevemente este escenario, para tanto, utilizamos estudios de José Domingo (1973), Pedro Salinas (2001) y Joaquín Tovar (1984). Además, convencidos del singular papel del lector durante la lectura de la obra, nosotros, lectores, nos sentimos, y de hecho somos, experimentados durante esa experiencia estética. A causa de eso, nos utilizamos del concepto de obra abierta de Umberto Eco (1969) para comprender un poco más el espacio de interpretación reservado al lector unamuniano. De modo recurrente, hicimos uso de análisis del profesor Armando Zubizarreta (1995), debido a las profundas reflexiones que produjo de dicha obra. El autor, además de discutir la creación literaria en *Niebla*, su *nivola*, trata también de cuestiones existenciales y filosóficas, bajo la estrategia de valerse de metáforas variadas como niebla, luz, etc. Sin embargo, no de manera inédita, el escritor transformó en tema de discusión en el texto ficcional los elementos que integran el sistema literario, como novela y el lector. Llevándolo, así, a rever su propio papel a lo largo de la lectura. Efectivamente, el éxito de Unamuno se da por la junción, o aún, por la opción de no separar tales temáticas, logrando, por lo tanto, de manera atractiva y nebulosa, hacernos indagar sobre nuestra condición humana y *nivolesca*.

Palabras-llave: Unamuno. estatutos do romance. *nivola*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folha de rosto de <i>Niebla</i> edição de estreia (1914)	40
Figura 2 – Folha de rosto <i>Niebla</i> (1995)	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONTEXTUALIZANDO A GERAÇÃO DE 98	14
1.1 O homem de “carne y hueso”	16
2 “¿POR QUÉ NO HEMOS DE MOVER ESTAS PIEZAS DE OTRO MODO QUE COMO LAS MOVEMOS?”	20
2.1 Outra peça no tabuleiro? O leitor unamuniano.....	31
2.2 “La vida es una nebulosa”	37
2.3 O prologuista Víctor Goti	39
2.4 <i>Niebla e Seis personagens à procura de um autor: a metaficcionalidade.....</i>	<i>44</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

A Geração de 98 foi integrada por um grupo de escritores espanhóis que vivenciaram o cenário de instabilidade no sistema político e um atraso das questões econômicas da Espanha. Em consequência, sua produção literária transborda o nacionalismo e amor à paisagem de sua terra natal (DOMINGO, 1973), servindo como espelho à defesa do ideário espanhol. Unidos pelas mesmas experiências e condições, eis que surgem grandes escritores que se expressaram em distintos gêneros literários como Pío Baroja e Ramón del Valle-Inclán. Destaca-se, dentre outros nomes, a figura de um senhor “un poco raro que se dedica a decir verdades que no hacen al caso...”¹, este é dom Miguel de Unamuno (1864 - 1936). Apesar de ter se dedicado a vários gêneros, como a poesia, tornou-se notório na literatura espanhola, e mundial, por suas produções romanescas e a recorrente inserção de suas meditações filosóficas.

Seu romance *Niebla* (1914), o mais famoso, traduzido a quinze idiomas, trata da história do jovem rico e imaturo Augusto Pérez, descrito como um “caminante de la vida” que se vê encantado pelos olhos, e depois, pela personalidade de Eugenia Domingo del Arco, mulher independente que ministra aulas de piano para cobrir dívidas dos pais, já falecidos. Apesar da jovem desestimular Augusto de sua aspiração amorosa, este faz visitas frequentes à sua casa, particularmente incentivado pela tia da moça. Outra personagem da história, é Tio Fermín, “anarquista místico”, que recorrentemente se vangloria por ter “ideas propias sobre casi todas las cosas” (2007, p. 88). De fato, tece comentários, suas explanações contemplam um vasto campo do conhecimento, desde as vantagens do uso do esperanto como única língua à análise da conduta da sobrinha, definindo-a como “la mujer del porvenir”.

Em razão da desilusão amorosa, Augusto torna-se cada vez mais propenso a reflexões filosóficas, que culminaram em dúvidas quanto à sua existência. Assim, a personagem Víctor Goti, seu melhor amigo, assume o papel de conselheiro, o nosso protagonista tem o cachorro Orfeo como confidente, que ganha destaque ao final da obra. Muitas vezes, os diálogos entre Augusto e Víctor ocorrem enquanto jogam xadrez, durante estas partidas discorrem sobre devaneios e a escrita de um romance que Víctor iniciara. Portanto, esta personagem adquire acentuado destaque em nossa investigação, dado que profere princípios de escrita romanesca, ou de *nivola*, atuando, assim, como *alter ego* de Unamuno (ZUBIZARRETA, 1995). Por conseguinte, será citado recorrentemente e trazidas suas falas mais relevantes com o intuito de ilustrar tanto a explicação das diretrizes de escrita como de aplicação na composição da própria

¹ (UNAMUNO, 2007, p. 313).

Niebla. Acreditamos que tais fragmentos se prestam a comprovar o uso dos princípios teóricos usados pelo autor em seu romance. Contudo, cabe registrar que há outros não referidos verbalmente por Goti, nem pela representação de Unamuno (ora autor-narrador, ora autor-personagem). Observamos que, a partir da inserção da figura do autor-personagem na trama, Goti parece perder seu propósito, sumindo inclusive da história. Ainda, esclarecemos estar cientes de que tal aparição originaria um trabalho à parte, o que fugiria de nossos objetivos iniciais. Logo, nos limitamos a observar o rompimento entre os planos narrativo e o diegético, que resultou na necessidade de retomarmos a conceitos chaves da narratologia (REIS; LOPES, 2007).

Em seguida, diante da significância de *Niebla*, nos foi imperativo abordar a teoria da obra aberta (ECO, 1969) para que pudéssemos caracterizar de forma mais pontual o papel que o leitor deve adotar em sua leitura, contribuindo para a experiência estética de modo ativa e integrante. Assim, procuramos demonstrar que, já na edição de 1914 da obra, Unamuno fez uso de elementos que necessariamente manipulariam conhecimentos extra e intertexto. Dessa forma, o leitor da época foi “experimentado”, assemelhando-se a Augusto Pérez, que no término do romance admite ter sido objeto de estudo. De acordo com esses preceitos, cremos interessante e vantajoso trazer para nossos leitores o ensaio *Cómo se hace una novela* (1927), em que dom Miguel discorre a respeito dos métodos de escrita do romance, mas que, a nosso ver, termina por ser um tratado que versa sobre a figura do leitor. Além de ser um testemunho de seu padecimento no exílio.

Estrutturamos nosso trabalho em dois capítulos. No primeiro, encontram-se, de modo sucinto, informações que julgamos indispensáveis para situarmos o lugar que Unamuno ocupa na literatura espanhola, assim, trazemos uma contextualização histórica sobre a Geração de 98 à qual integra-se e, além disso, há uma seção destinada a publicizar aos nossos leitores fatos de caráter biográfico necessários para se entender o homem de “carne y hueso”. No segundo capítulo, apresentamos seções que abordam a análise propriamente, que se subdivide em distintos apartados: As jogadas: estatutos do gênero e as novas diretrizes de composição; Outra peça no tabuleiro? O leitor unamuniano; “La vida es una nebulosa”; O prologuista Víctor Goti e *Niebla* e *Seis personagens à procura de um autor*: a metaficcionalidade.

Por último, apresentamos nossas considerações finais, contudo, com elas, esperamos ter acertado no tom, claro, que de modo algum temos pretensões estatizantes no que tange o estudo de *Niebla*, e que as reflexões oriundas de seu processo de investigação, leitura e escrita, não há dúvidas, seguirão reverberando em nossas mentes, ainda que envoltos em “niebla”, como

aprendemos com nosso professor dom Miguel. Dito isso, permitam-nos guiá-los por essa nebulosa e desafiante experiência estética que é a leitura de *Niebla*.

1 CONTEXTUALIZANDO A GERAÇÃO DE 98

“El artista puede muy bien no percibir, justamente por lo inserto que el artista está siempre dentro de su obra, la profunda relación de coetaneidad espiritual con aquellos que trabajan a su lado.”

Pedro Salinas

A chamada Geração de 98 foi um grupo de escritores espanhóis que estavam em atividade literária por volta do ano de 1898, além de dom Miguel de Unamuno, compunha-o outros nomes, como Pío Baroja y Nessi (1872 - 1959), José Martínez Ruiz (Azorín, 1873 - 1967), Ramón María del Valle-Inclán (1866 - 1936), Ramiro de Maeztu (1875 - 1936) e Antonio Machado (1875 - 1939). Embora haja algumas discrepâncias quanto aos seus integrantes e por ventura sejam feitos acréscimos e exclusões de nomes, grosso modo, seria esta sua formação (DOMINGO, 1973). Sendo assim, tomaremos estes autores como os mais expressivos dessa geração. Ademais dessa imprecisão, à época houve forte discussão sobre sua existência ou não. O também escritor Pedro Salinas (1892 - 1951), pertencente à Geração de 27, debateu essa questão no ensaio intitulado “El concepto de generación literaria aplicado a la de 98”,

De todo esse debate, certamente o que fomentou a discussão é não ter havido consenso nem entre os seus integrantes. De um lado, o escritor Azorín defendia a existência da Geração de 98, enquanto que Pío Baroja encabeçava os que a renegavam. Salinas (2001) conclui, após coerente análise de características pessoais e de produção, haver inúmeras particularidades que valida a denominação enquanto Geração de 98. Diante disso, nos deteremos nos aspectos do contexto sociopolítico, e cultural, pelo qual os espanhóis passavam e que deram origem ao grupo de escritores.

Houve, inegavelmente, um curto período de tempo em que os escritores da Geração de 98 flertaram com o Modernismo hispano. Flerte esse que, no entanto, se limitou apenas à poesia, sob a influência de sua figura máxima, o nicaraguense Rubén Darío (1867 - 1916) (SALINAS, 2001). Em um primeiro momento, os espanhóis, carentes que estavam de uma nova linguagem estética, foram cativados por “una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridade y

de la forma” (SALINAS, 2001, p. 16). Ainda segundo Salinas, os escritores modernistas estavam decididamente voltados para o exterior, atitude antagonicamente oposta aos espanhóis, que perceberam que tais manifestações não cabiam à sua realidade, à sua Espanha, formada por tão distinto contexto.

Um fato que ilustra com perfeição como se deu esta aproximação e fascínio, foi Juan Ramón Jiménez (1881 - 1958), amigo de Darío, poeta que chegou a flertar com a poesia modernista. Entretanto, após passado o primeiro encanto com a estética nova, Salinas elucida que “El modernismo para algunos poetas españoles fue un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni meta. Aprendieron del modernismo para servir necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo” (2001, p. 25 - 26). No que tange ao contexto sócio-histórico vivido pela Espanha, havia uma série de fatores culturais e políticos que estimulou o sentimento dos escritores de 98, o seu nacionalismo, por exemplo, e sua crença no avanço que o país poderia e mereceria alcançar. Podemos destacar, neste último âmbito, a perda de territórios em decorrência da derrota militar de 1898. Assim,

En rigor, la tan traída y llevada crisis española de 1898 tuvo caracteres muy universales. La misma derrota colonial y su correspondiente digestión dolorosa fue parecida a la crisis portuguesa del ultimatum británico de 1890, a la italiana que sucedió a la derrota en la batalla abisinia de Adua (1894), a la francesa que siguió a la quiebra de la compañía constructora del canal de Panamá (1900) y a la citada revolución rusa de 1905 tras la guerra ruso-japonesa (1904). En todos los países se desprestigiaron los partidos, se agudizaron las luchas sociales, hubo bombas anarquistas y se radicalizaron las clases medias (ALVAR et al., 2012, p. 548 - 549).

Vemos, portanto, o impacto que tais aspectos tiveram na organização social e na moral do povo espanhol. Além disso, quanto à cultura, podemos ressaltar a ampliação que a imprensa sofreu, devido ao surgimento de uma independente e a novas técnicas de impressão. Logo, passou a desempenhar uma importante função, servindo como plataforma nos quais os intelectuais da época se expressassem literariamente e manifestassem suas posições políticas. Efetivamente, grande parte dos escritores de 98 colaborou em revistas e jornais (SALINAS, 2001). Também, dentro do aspecto cultural, devemos mencionar as correntes filosóficas que ganharam espaço, as teorias irracionistas (Nietzsche e Bergson) e, também, o desenvolvimento da psiquiatria moderna e técnica da psicanálise (ALVAR et al., 2012).

O batismo da Geração de 98 foi feito por seu maior defensor, Azorín, que escolheu o nome em alusão ao ano da derrota espanhola. Muito embora, o nome tenha sido usado

tardiamente, somente em seus textos de 1913. Enfim, nesse cenário emergiu o grupo de escritores que vivenciou uma Espanha em frangalhos e crises políticas e civis, testemunhando a ascensão de um governo arbitrário. Expressando-se em diversos gêneros literários, formam a Geração de 98, Valle-Inclán, Pío Baroja, Machado, Azorín e Unamuno. A seguir, encontram-se dados biográficos que, em nosso entendimento, foram importantes para a formação da personalidade de dom Miguel, que, por conseguinte, refletiram em sua obra.

1.1 O homem de “carne y hueso”

*“A veces no puedo romper la leyenda
que han tejido alrededor de mí.
Estoy encapuchado, indefenso en ella;
y mis historiadores contarán mi vida como
el mundo la ha visto,
no como la he vivido.”²*

M. DE U.

Miguel de Unamuno y Jugo, nascido em 1864, na província de Bilbao, era filho de Félix de Unamuno e Salomé Jugo. Na infância, com seis anos de idade, perde o pai e vivencia a terceira das guerras carlistas, cujas lembranças serviram como temática para a escrita de *Paz en la guerra* (1897). Cursa Filosofia e Letras na Universidade de Madrid, finalizando-o em 1884. Após se formar, dedica-se aos estudos de forma intensiva para pleitear algum cargo e, nesse meio tempo, em 1891, casa-se com Concha Lizárraga. O casal, ao todo, teve seis filhos. Em 1900, assume uma vaga como professor na Universidade de Salamanca e, em razão de seu aclamado discurso inaugural, conquista o título de reitor, que ocuparia por cerca de vinte anos. A partir de 1894, passa a publicar artigos em jornais, tanto na Espanha como fora, além de contribuir com algumas revistas socialistas. No ano de 1904, a morte volta a assombrá-lo, perde o filho Raimundo, que padecia de uma enfermidade incurável, atormentando o autor e o infligindo uma intensa crise espiritual.

Sua personalidade forte conduzia decisivamente para a defesa de seus ideais, manifestando-se, dentre outras ações, em sua filiação ao Partido Socialista e em seu discurso antimonarquista. Em virtude de suas posições, em 1914, Unamuno é destituído da reitoria,

²UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. Casa Museo Unamuno. Disponível em: <<http://unamuno.usal.es/autor.html>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

como forma de represália, mesmo assim, segue atuante em suas atividades políticas, inclusive pleiteando uma vaga no Congresso de deputados, pelos socialistas. Em 1924 é desterrado para Fuenteventura, recebendo indulto em julho desse ano. No entanto, se exila por conta própria, primeiramente na França e, depois, em 1925, em Hendaya, divisa com a Espanha. Apesar disso, não interrompe seu confronto pela imprensa com o rei Alfonso XIII. Por isso, sofreu condenações, sendo indultado em seguida. Apenas em 1930, regressa à Salamanca e é bem recebido. Sua vida torna-se atribulada com cargos públicos e sua militância. Além disso, no ano seguinte retoma a reitoria da Universidade, mas sofre a perda da esposa, o que o toca profundamente.

Em 1931, foi proclamada a segunda república espanhola. Dois anos depois, houve eleições a deputado, porém, dom Miguel não se candidatou. Nos anos seguintes, recebe o título de *honoris causa* e a Espanha enfrenta cada vez o autoritarismo e violência. Em fevereiro de 1936, inicia-se a Guerra Civil, no mesmo ano que morrem García Lorca e Valle-Inchán. Unamuno, que se encontrava bastante abalado com a perda da esposa e de uma filha, está recolhido em sua residência. Em 31 de dezembro do mesmo ano, dom Miguel deixou de ser sonhado.

As seguintes obras se destacam dentro de sua bibliografia: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Poesías* (1907), *Amor y pedagogía* (1902), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), *Niebla* (1914), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), *Abel Sánchez* (1917), *La Tía Tula* (1921), *San Manuel Bueno, mártir* (1933). *Niebla* foi traduzida para quinze idiomas, obtendo grande alcance e sendo o alvo de diversos estudos, aos quais nos integramos. O autor creditava o êxito ao fato da obra ser uma tragicomédia e apresentar um caráter fantástico. No prólogo à terceira edição, comenta:

Yo no me equivoqué, pues desde un principio supuse —y lo dije— que ésta que bauticé de novela habría de ser mi obra más universalizada. No mi Sentimiento trágico de la vida —seis traducciones—, porque exige ciertos conocimientos filosóficos y teológicos menos corrientes de lo que se supone (UNAMUNO, 2007, p. 43).

Domingo relembra o período de publicação de suas obras mais bem-sucedidas para esclarecer que a temática presente já figurava na obra antecessora,

No debe dejar de notarse que *Niebla* seguía en orden cronológico al más enjundioso ensayo de Unamuno, el que cimentaría su reputación de ensayista y aun de filósofo—

nos referimos a *Del sentimiento trágico de la vida*–, y que la novela lleva al terreno de la fantasía la temática que había desarrollado en dicho libro (DOMINGO, 1973, p. 16).

Demonstra, assim, que houve uma progressão no tratamento estético dos elementos que foram em uma obra fator dificultante e, em outro, mecanismos para identificação com o protagonista. Quanto ao perfil literário do escritor, Domingo diz que “Cada uno de los hombres del 98 ha sabido componer para los demás, para el público, una figura humana característica. Unamuno la del hombre apasionado, incorruptible, histrión de su propio drama interno [...]” (DOMINGO, 1973, p. 44). Inicialmente, seu interesse centrava-se em assuntos de caráter social, após a crise espiritual de 1897, em que enfrentou a angústia do nada, do vazio existencial, logo depois, lança “La vida es sueño” (1898). A partir de então, o foco de suas produções redirecionou-se para o espírito (“la nada”), para a imortalidade ou como chamava, a questão humana. No que tange aos gêneros, efetivamente, se manifestou em diversos deles: a poesia, o romance, o teatro e o ensaio.

O professor Joaquín Rubío Tovar, que fora responsável pela introdução, notas e estudos da edição de 1984 de *San Manuel Bueno, mártir*, acrescenta: “Decía Pérez de Ayala que don Miguel había utilizado los géneros literarios como si fueran literalmente ‘géneros’, es decir, piezas de tela que él cortaba a su medida, según sus necesidades e intereses” (TOVAR, 1984, p. 19). Da mesma forma, como a temática de sua obra sofrera alteração, o seu processo de produção também se modificou, conforme explica Tovar, “[...] manera de novela a base de acumular informaciones, apuntes y datos durante largos años antes de ponerse a escribir, la llamaba Unamuno ‘ovíparo’ ” (1984, p. 30), produto deste é *Paz en la guerra* (1897). O método que se opõe a este é chamado de “vivíparo”, cujos exemplos trazidos por Tovar são *Amor y pedagogía* e a nossa obra em estudo, *Niebla*. Sobre a qual disserta,

En los prólogos a la novela, uno de Víctor Goti, personaje también literario y amigo de Augusto, y otro de Unamuno, se discuten las dos interpretaciones de la muerte, pero en definitiva es el lector quien decide. La teoría literaria incluida dentro de la novela se entremezcla con la pregunta por el destino del hombre, el sinsentido de su existencia y el problema de la realidad física al modo de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. No somos más que entes de ficción soñados por el creador, Dios, como Augusto Pérez es criatura de ficción de su creador, Unamuno (TOVAR, 1984, p. 33).

Tais considerações vão ao encontro de muitas das questões sobre as quais pretendemos discorrer em nossa análise: o texto como um jogo de xadrez; o leitor unamuniano; “la niebla”; o Víctor Goti. Partimos agora a ela.

2 “¿POR QUÉ NO HEMOS DE MOVER ESTAS PIEZAS DE OTRO MODO QUE COMO LAS MOVEMOS?”³

Unamuno em sua ânsia de (re) pensar os estatutos vigentes do gênero *novela* (romance em espanhol) cria o neologismo *nivola* como clara referência às rupturas que sua produção romanesca propunha. Como podemos constatar em *Tres novelas ejemplares y un prólogo*,

Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela - ¡y tan novela! - *Niebla*, y en ella misma lo explico, fue una salida que encontré para mis... - ¿críticos? Bueno pase- críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que consagran a críticos (UNAMUNO, 1998, p. 29).

O autor não hesita em admitir que sua *nivola Niebla* não segue com rigor os estatutos do gênero, fato evidenciado, portanto, pela utilização da nomenclatura *nivola*. Efetivamente, o surgimento desse termo aparece na fala de uma das personagens que conta a história envolvendo o poeta Manuel Machado (1874 - 1947). Ao ter um soneto depreciado pela crítica, que debatia se realmente era um soneto, Machado rebateu em tom irônico se tratar de um *sonite*. Assim, nada mais natural que após a criação de novas leis, uma nova palavra. O mesmo ocorre com Víctor Goti, personagem unamuniano citado acima, que defende o neologismo, pois “Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place” (UNAMUNO, 2007, p. 176).

Como podemos perceber por esse fragmento, a fala de Víctor Goti, personagem cujas ações e perspectivas serão analisadas, se assemelha com as palavras de Miguel de Unamuno. Desse modo, constatamos que há em sua própria obra a defesa de um ponto de vista em relação à criação do romance. Há as justificativas das escolhas de seus procedimentos de escrita, em outras palavras, uma teorização sobre o gênero por meio de seus personagens, sobretudo de Goti, o que permite concluir que estava ciente da possibilidade de sua *nivola* provocar confusões interpretativas e até de suscitar críticas depreciativas. Diante do exposto, não seria equivocado inferir que *Niebla* torna-se uma teorização, um metarromance. Nesse viés, comprovamos que a maior parte das alusões ao fazer literário é proferida por Víctor Goti, melhor amigo do protagonista Augusto Pérez. Contudo, cabe revelar que a personagem, a certa

³ (UNAMUNO, 2007, p. 67).

altura, perde seu lugar de destaque dentro da obra, pois a figura do próprio Unamuno emerge, desocupando Goti da tarefa de indicar quais seriam os traços que uma *nivola* deveria apresentar.

A personagem Víctor Goti assume papel chave para a investigação dos estatutos de escrita de uma *nivola* e, em uma de suas conversas, discorre a esse respeito. Nela, Goti revela a Pérez que está escrevendo um romance e, ao estranhar a iniciativa repentina do amigo, dirige-lhe diversos questionamentos, cujas respostas, mais do que defendidas por Goti, parecem ser aplicadas na própria composição de *Niebla*. Ao ouvir Goti manifestar a necessidade de haver um número maior de conversas do que ações, Pérez indaga o que faria caso a personagem de sua história estivesse só. O amigo responde que acrescentaria um cachorro para assumir a função de interlocutor. De fato, é justamente o que ocorre na *nivola*, Augusto encontra um cachorrinho abandonado na rua, leva-o para casa e o batiza de Orfeo, a partir de então, o canino se converte em seu ouvinte e conselheiro.

Por conta disso, Augusto simula conversas com Orfeo, em que os pensamentos deste são projetados à maneira de respostas e indagações, “¿Qué te parece de que me dedique a psicología femenina? Sí, sí, y haré dos monografías, [...]” (UNAMUNO, 2007, p. 224). Essas partes trazem nuances de comicidade para o texto ficcional. Após a morte do amo, Orfeo foi encontrado sem vida junto ao seu leito. Capítulos antes, em tom “premonitório”, Augusto lançara a seguinte frase: “¿qué será de ti sin mí? Eres capaz de morirte, ¡lo sé! [...] Y yo he sido más que tu amo, ¡tu padre, tu dios!” (UNAMUNO, 2007, p. 271). A partir de então, no epílogo, seus pensamentos são expostos, como este “Y acurrucado a los pies de su amo muerto, pensó así: ‘¡Pobre amo mío! ¡Pobre amo mío! ¡Se ha muerto, se me ha muerto!’” (UNAMUNO, 2007, p. 322). Além da surpresa pela morte do amo, refletem a afeição e a adoração a Augusto. Ao relacionar tais considerações, constatamos que o protagonista estava ciente do profundo apreço que o animal lhe devotava, como a um deus.

No epílogo, Unamuno, autor-narrador, esclarece ser convencional apresentar o destino das personagens, porém, opta por não adotar este procedimento, se distanciando, dessa forma, das narrativas tradicionais, “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, [...]” (UNAMUNO, 2007, p. 321). Se por um lado, o escritor poderia simplesmente não o mencionar, optou, ao fazê-lo, por assinalar as singularidades de sua *nivola* de uma forma um pouco mais explícita. Com isso, o autor estimula três interpretações quanto às narrativas tradicionais, bem como e suas próprias produções: (1) que a semelhança dessas narrativas convencionais demonstra a concordância de seus autores com os estatutos do gênero; (2) estimula que o leitor avalie seu repertório de leitura, auxiliando-o a visualizar o rompimento

de *Niebla* com tais estatutos; (3) atribui ao papel do leitor uma responsabilidade maior, tornando-o integrante de sua narrativa.

A estratégia de inventar um cachorro foi utilizada porque, em conversa com o protagonista, Goti defendia que sua *nivola* apresentaria essencialmente mais falas do que ações, mesmo que não houvesse coisas relevantes a dizer, e seus personagens haveriam de falar bastante. Portanto, podemos chegar a duas funções que justifiquem este procedimento. A primeira remete à ânsia de que seus personagens fossem divertidos e suas falas levassem ao riso. Estaria produzindo, então, um efeito cômico ou, ao menos, tragicômico. A segunda é constituir a fala de Goti enquanto crítica a discursos superficiais e irrelevantes. Ambas alternativas nos parecem plausíveis, dado que determinadas considerações de Augusto que à primeira vista gera graça, ao serem ponderadas, apresentam não apenas caráter lógico, mas também filosófico. De fato, suas reflexões contemplam todo gênero de temáticas, desde a vida das formigas (capítulo I) aos questionamentos acerca da psicologia feminina (cap. XXIII).

Há outras diretrizes que Víctor sequer alude, o que é facilmente percebido na composição de *Niebla*, já que a todo momento exalta a importância das falas, menosprezando, em consequência disso, outros elementos do gênero, como a descrição de ambientes. A acentuada ocorrência de longos diálogos, muitas vezes, colabora para uma certa confusão quanto a acompanhar seus turnos, pedindo, do leitor, maior cuidado na leitura, até porque, não bastando isso, os diálogos são, majoritariamente, filosóficos e metaficcionalis. Logo, o leitor ideal unamuniano é extremamente atento e cuidadoso. Efetivamente, é notável como não aparecem explicações acerca do espaço físico no qual se desenrola a história de amor não correspondido de Augusto. Sabemos apenas que se passa na Espanha, o nome da cidade, seja por menção direta do nosso narrador, seja por pistas na narrativa que nos possibilitariam sua dedução, não é referido.

Dois efeitos resultam dessa estratégia composicional, que se complementam mutuamente. A primeira é a evidente valorização do interior das personagens em detrimento ao seu exterior (aspecto físico e ambientalização em geral dos espaços). Por essa razão, facilmente percebemos o caráter filosófico da narrativa, ao abordar temas existenciais e autorreflexivos a que se propõe *Niebla*, evitando assuntos e temas que remetam à exterioridade dos sujeitos e concretude da existência, até mesmo porque isto é o assunto de reflexão recorrente durante todo o desenrolar da trama, o seu mote, na verdade. O segundo, e como dissemos, complementar, é que a obra como um todo assume a perspectiva e ponto de vista majoritariamente a Augusto e, com isso, o acompanhamos em suas idas ao casino, à casa de Eugenia, à igreja, algumas poucas vezes, e o tempo em que permanece em casa.

Em outras palavras, somos seus companheiros e, conseqüentemente, nos tornamos parceiros de suas reflexões filosóficas. O mesmo se dá nos demais espaços citados, suas descrições são enxutas e rápidas, servindo para situar brevemente o leitor quanto à localização espacial. Em todo o caso, somente indispensável para o desenrolar da trama ficcional. Com essa finalidade, há “Al pasar junto a una iglesia, San Martín, entró en ella [...]” (UNAMUNO, 2007, p. 137). Aqui, o nome da igreja é referido, um dos poucos detalhes dessa natureza, no entanto, mesmo assim, impera a imprecisão quanto à descrição espacial.

A propósito, não há outras alusões a outros nomes e a localização, o efeito que isso causa é o leitor não ter sua atenção desviada das personagens e de seus pensamentos. Há outras passagens em que essa cautela é mais visível, por exemplo, as vezes em que Augusto caminha atrás de várias moças, não há uma vasta descrição das ruas, esquinas e estabelecimentos pelos quais passa. O habitual, em tal situação, seria haver trechos extremamente descritivos, como comprovamos “[...] la casa le viniera estrecha, salió [Augusto] a la calle para darle espacio y desahogo. Apenas pisó la calle y se encontró con el cielo sobre la cabeza [...]” (UNAMUNO, 2017, p. 193) ou “Al salir a la calle se encalmó. La muchedumbre es como un bosque; le pone a uno en su lugar, le reencaja” (UNAMUNO, 2017, p. 245).

Essa característica desperta curiosidade e colabora para o afastamento das marcas ou dos estatutos de narrativas realistas que comumente apresentam uma vasta descrição, outro exemplo da singularidade de *Niebla*. Por tudo isso, o enfrentamento de Augusto com Unamuno se faz mais relevante, posto que é a única vez que há alusão a nomes de cidades, “Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme” (UNAMUNO, 2007, p. 291). A referência à localidade em que o escritor reside é primordial para o plano da narrativa, pois possivelmente o leitor da época (1914) saberia que Unamuno ocupou por vários anos o cargo de reitor da Universidade de Salamanca. Estar marcado no texto ficcional a cidade onde se desenrolou o encontro aumenta a sensação de estranhamento no leitor e evidencia a fusão advinda entre planos antagônicos, narração e diegese, ficção e realidade.

O crítico e teórico literário Gérard Genette, em seu texto “Fronteiras da Narrativa”, explana, dentre outros fatores, a distinção entre a narração e a descrição. O crítico analisa a relação desigual que ambos elementos mantêm na composição do texto ficcional, sobretudo dentro do romance, devido à sua extensão. Ao expor a codependência da narrativa à descrição, o crítico elenca as duas funções que esta exerce. A primeira sendo meramente decorativa, já que “[...] a descrição longa e detalhada apareceria aqui como uma pausa e uma recreação na narrativa, de papel puramente estético, como o da escultura em um edifício clássico” (GENETTE et al., 2011, p. 274). No que toca à segunda função, seu uso seria de caráter

explicativo e simbólico, “[...] os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem [...] a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia das personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (IBIDEM, p. 274), Genette, para exemplificar, cita o romancista francês Honoré de Balzac, em cuja obra este recurso é recorrente.

Um trecho, que já foi referido nesta investigação, nos auxilia a ilustrar o quão correlatas são a descrição e a narração, trata-se do seguinte, “Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo, quedóse un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta” (UNAMUNO, 2007, p. 49). De fato, este fragmento é majoritariamente narrativo, porém, nele não está excluído um certo teor descritivo. Na medida em que indica onde se passa a cena, bem como a atitude e semblante que o protagonista assume, colabora para a criação de um efeito de burla com a imagem da personagem.

Conforme aclara Genette, a eleição de alguns verbos em detrimento de outros presta serviço à descrição, posto que comportam em seu repertório de significados variados graus de apelo a esse elemento. Ao analisarmos a frase “[...] y andando [Augusto] casi a tientas fue a sentarse en un banco. Dejóse en él caer más que sé sentó” (UNAMUNO, 2007, p. 138), podemos perceber que, ao utilizar o verbo *caer*, entende-se que a personagem sentara de maneira violenta, pois é como se não estivesse aguentando o peso de seu próprio corpo, “caindo no banco”. Assim, fica visível que a escolha dos verbos incute na carga maior ou menor conteúdo de sentido descritivo. Em suma, inserida na narração, pode e provavelmente haverá a presença de traços que manifestam ecos descritivos, muito embora a primeira seja dominante (GENETTE et al., 2011).

Ao considerarmos estas asserções, torna-se mais patente o argumento de que na construção de *Niebla* não é assiduamente utilizada a segunda função (explicativa), porquanto sequer as personagens têm suas características físicas, ou de personalidade, fortemente exploradas ao ponto deste processo descritivo se configurar como uma tentativa de justificar suas ações. Já no que tange à primeira função (pausa), como nomeia Genette, que, como vemos, não introduziria nada de inédito para a história. Com isso, promovendo um desvio desnecessário do foco do leitor das falas das personagens, também não é recorrente e, quando ocorre, é breve. Logo, acreditamos que *Niebla* não se apropria em demasia da descrição como elemento de destaque, optando por utilizá-la de modo bem pontual. Sendo quase nula sua presença, como declara Tovar, “Una de las características de la novela de Unamuno, [...] es la ausencia de descripciones de paisajes y costumbres y la determinante presencia del diálogo” (TOVAR, 1984, p. 35).

Por conseguinte, percebemos o quanto a recorrência, ou não, de passagens descritivas impactam diretamente na questão temporal. A narração dá uma ideia de concomitância aos fatos narrados. Dessa forma, causa uma sensação de que a restituição da sequência dos acontecimentos é paralela à sua narração, enquanto que a descrição caracteriza a diminuição temporal da narrativa por se deter nos objetos, provocando, por sua vez, um efeito oposto (GENETTE et al., 2011). Diante disso, é evidente que o ritmo da *nivola* é moldado pela alternância de fragmentos com maior ou menor emprego descritivo. Efetivamente, a sucessão dos acontecimentos e ações é algo bastante rápida, se desenvolvem de modo que somos levados a crer que estamos tomando conhecimento da história à medida que se sucede.

Por outro lado, dificilmente seríamos capazes de fixá-la de maneira categórica (dias, meses, ano) em uma linha cronológica. Nesse sentido, quando datas são mencionadas não é fornecida junto a qualquer base referencial para se proceder a uma localização mais exata. Em outras palavras, apesar de haver o marco temporal de “há dois meses atrás”, sem termos uma base que preste informação acerca do presente, somente ficamos cientes do intervalo de tempo em que os fatos aludidos mantêm entre si, isto é, do presente ao passado. Portanto, é impossível definir com precisão em que momento se localiza este “presente”. Pontuamos o quão imprudente seria procedermos a qualquer tentativa de localização temporal, dado que esta inexatidão corrobora para a temática geral da obra, vida e morte, real e a ficção, que estão em constante questionamento na trama.

Quanto à ambientalização utilizada, considerando que “La única [la novela *Paz en la guerra*] en que ‘hay pinturas de paisaje, y dibujo y colorido de tiempo y de lugar’, en que existe el tiempo y el lugar” (DOMINGO, 1973, p. 15) em harmoniosa combinação com o uso das figuras de linguagem, trabalhadas exaustivamente (a névoa, a existência, etc.), construiu-se, assim, um cenário indefinido. Por sua vez, criou-se uma área onírica em *Niebla*. Dada a perspicácia do autor, e aos esclarecimentos de Genette, somos convencidos, quase que obrigados, a encarar que esta seria outra diretriz para a produção de um romance, ou *nivola*. Apesar de não ser referida explicitamente, nem por Unamuno, autor-personagem, nem Víctor Goti, reconhecemos sua presença na composição da obra. Então, é mais um acréscimo que fazemos à nossa lista de procedimentos: a inexatidão espaço-temporal.

Além destas, há outras diretrizes proferidas verbalmente por Goti (no cap. XVII), a primeira é de que não tinha nada planejado, nem enredo e nem a composição das personagens, já que gostaria de escrevê-lo da mesma forma que se vive, sem roteiros, como se lê “Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno” (UNAMUNO, 2007, p. 174). Essa ideia, a do não planejar, nos remete ao início da

nivola, em que Augusto se encontra na entrada de sua casa, pronto para sair mesmo sem ter um destino aonde ir. Por isso, espera alguma indicação de que direção tomar. A princípio, considera seguir qualquer cachorro que surgisse, mas como sabemos, ao contrário de um amigo canino, o que aparece são os olhos de Eugenia, então Augusto os segue. Tal displicência em planejar suas saídas pode ser encarada como uma adequação à orientação dada por Goti. Logo, Unamuno projeta tanto na fala desse quanto na atitude daquele um de seus princípios de escrita.

Também no capítulo XVII, Goti disserta acerca do papel do escritor, seu papel, “Y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo.” (UNAMUNO, 2007, p. 175). Essa passagem proporciona uma reflexão acerca da ressonância do escritor em sua produção ficcional. Segundo Goti, ele não pode se sobrepor à sua obra, contudo admite que o autor termina por se inserir nela por meio da composição de seus personagens. Em *Niebla*, mais do que isso, há a própria aparição, que trataremos mais adiante, da representação do escritor espanhol inserido na obra, o que, certamente, é uma quebra de tais expectativas, é o surgimento do inesperado. Podemos destacar dois trechos que causam estranhamento nos leitores, dada a forma singular em que aparecem. Este acima mencionado é o segundo, mas não o menos impactante. O primeiro se dá no capítulo XXV, durante um diálogo entre Pérez e Goti, e eis que surge a voz de Unamuno:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, 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.’ (UNAMUNO, 2007, p. 253-254).

Neste trecho, a fala de Unamuno aparece destacada com fonte distinta, pois dirige a palavra aos leitores. Se a princípio atuara apenas como voz narrativa, agora, ao se declarar escritor da *nivola*, converte-se em autor-narrador, conseqüentemente, em representação do sujeito empírico. Também se posiciona enquanto criador de um universo ficcional do qual são simples peças de xadrez Augusto e Víctor, como assinala o crítico e professor literário Armando Zubizarreta, “La ruda intervención del autor lo es mucho más porque es usada para reivindicar la autoría de la *nivola* y porque, tras un displicente trato de los personajes a quienes soberbiamente se atribuye ser el “Dios” de ellos” (1995, p. 22). Não apenas há a suspensão na

trama narrativa, como a declaração do autor-narrador quanto ao seu poder sobre as personagens, o que provoca uma sensação de estranhamento e, ao mesmo tempo, de cumplicidade entre ele e nós leitores, pois é “el decidido intento de hacerlo [o leitor] cómplice de la violación del marco narrativo” (ZUBIZARRETA, 1995, p. 48). Emerge também a empatia e identificação que nasce nos leitores pelas personagens, uma vez que seu próprio criador confessa se tratarem de “pobres diablos nivolescos”.

Por último, é pertinente assinalarmos que, quando Unamuno, autor-personagem, discute com Augusto, sua fala permanece transcrita como as dos demais. Em virtude disso, cremos que esta alternância no tipo de fonte foi um recurso adotado com o fim de evitar confusão quanto aos planos. Por outro lado, analisando o desenvolvimento narrativo, este trecho é fundamental para o desenrolar da história porque “Dicha interrupción [...] no carecía de valor técnico en la escritura porque tal arbitrariedad autorial era un necesario paso estrategico” (ZUBIZARRETA, 1995, p. 22), considerando o aparecimento de Unamuno mais adiante na trama e suas consequências para a obra. Diante disso tudo, ficamos de sobreaviso da possibilidade de mescla dos planos e “prepara-nos” para o confronto final entre criador e criatura. Entendemos, portanto, que a digressão⁴ aqui não se caracteriza apenas como pausa para que o narrador teça considerações gerais sobre os acontecimentos ou se dirija aos leitores, mas como uma oportunidade para que Unamuno, autor-narrador, ressalte sua posição enquanto deus das personagens “nivolescas”.

O encontro de Augusto Pérez, personagem e criação de Miguel de Unamuno, com este, por sua vez, autor e personagem de sua própria obra ficcional, inegavelmente se prestaria a uma investigação por si só, no entanto, visto as limitações deste trabalho, abordamos apenas algumas reflexões suscitadas por tal confronto. Augusto, devido à sua resolução de se suicidar, quis conversar com o autor, que publicara alguns ensaios acerca dessa temática. Destacamos que anteriormente, no capítulo XXIII, Augusto demonstrava certo anseio pela investigação tanto de assuntos filosóficos quanto pela natureza humana. Sendo assim, convencido da utilidade desse diálogo e com o intuito de se consultar com um especialista, fora à procura do célebre estudioso Antolín Sánchez Paparrigópulos, personagem eventual, que elaborava um extenso trabalho sobre mulheres, tema que atraía o protagonista desde que fora cativado pelos olhos de Eugenia. Portanto, vemos que sua iniciativa de consultar especialistas nos assuntos que lhe interessavam não configurava novidade.

⁴ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

O embate entre “autor y ente de ficción” está presente no capítulo XXXI, e não seria equivocado nomearmos dessa forma, posto que fora um duelo em defesa de sua autonomia e reafirmação de sua existência. Unamuno, autor-narrador, pertencente somente ao plano narrativo, já havia se identificado enquanto narrador dessa *nivola*, e Augusto Pérez, protagonista, personagem unamuniano, pertencente ao plano da diegese. Assim, foram posicionados frente a frente como se se configurassem enquanto representação de peças no tabuleiro do jogo de xadrez que é a vida, metáfora recorrente na obra.

Com o intuito de compreendermos um pouco mais esta passagem de *Niebla*, devemos rever, brevemente, alguns conceitos-chaves da narratologia que dão conta das distintas estratégias de narração empregadas na obra. Com isso poderemos avançar em nossas considerações e explorar tais escolhas discursivas implicadas nestas. Devido à brevidade deste trabalho, utilizaremos alguns pressupostos teóricos de Genette, compilados em Reis e Lopes (2007). Iniciamos esclarecendo que entendemos narração “[...] como acto e processo de produção do discurso narrativo, a narração envolve necessariamente o **narrador** (v.) enquanto sujeito responsável por esse processo” (REIS; LOPES, 2007, p. 249, grifo do autor). Enquanto diegese, como “[...] o universo do significado, «o mundo possível» que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história” (REIS; LOPES, 2007, p. 108).

Dessa forma, Augusto se restringe ao plano da diegese, da história, e o autor-narrador, ao da narração, esses elementos ocupam posições antagônicas. Sendo assim, exclui-se a hipótese de termos um narrador autodiegético⁵. Durante grande parte de *Niebla*, do capítulo I ao XXV, a narração é feita por um narrador heterodiegético⁶, “Y siguieron los dos, Augusto y Eugenia, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la calle” (UNAMUNO, 2007, p. 61). Em seguida, quando ocorre a intervenção de Unamuno, autor-narrador, obrigatoriamente, o recurso narrativo requer alterações, o que acontece no capítulo XXV. Já entre os capítulos XXXI a XXXIII, vemos o autor-narrador se converter em autor-personagem, pois se insere na história enquanto representação de si mesmo, “[...] ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato” (UNAMUNO, 2007, p. 291).

Por último, temos no epílogo a última mudança, quando entra em ação uma focalização onisciente, que pode ser definida como “toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história [...]” (REIS;

⁵ Nessa categoria, a voz narrativa participa da história não apenas como testemunha, mas sim, como protagonista. Em outras palavras, relata sua própria história (REIS; LOPES, 2007, p. 259).

⁶ Aqui o narrador narra uma história da qual não participa (Ibidem, p. 262).

LOPES, 2007, p. 174). Uma ilustração disso está presente quando o narrador expõe os pensamentos do cachorro Orfeo, depois de morto, ““¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante. Nos acaricia sin que sepamos por qué y no cuando le acariciamos más [...]”” (UNAMUNO, 2007, p. 322). O emprego adequado desses narradores evidencia a destreza técnica narrativa do autor, cada um foi utilizado em razão da trama reivindicar maior ou menor nível de distanciamento com os fatos narrados (ZUBIZARRETA, 1995). Prova de seu bom uso é que, em uma primeira leitura, dificilmente o leitor notará tais alterações.

Esclarecidos estes importantes conceitos das categorias narrativas, procederemos agora a considerações mais detidas quanto ao conteúdo do encontro. Igualmente, devemos recordar que, embora Unamuno já tenha se declarado como autor-narrador, os efeitos que causou envolvem estritamente nós leitores, não interferindo na diegese, na história de Augusto. Isso configura-se importante, devendo ser levado em conta. Já no fragmento referido, em que a Augusto é revelada sua verdadeira condição, ele se descobre criação da imaginação de um escritor. Toma, portanto, ciência de seu papel de joguete, peão no jogo de xadrez divino e percebe que não é quem decide as jogadas, mas sim, seu deus Unamuno.

Prontamente à sua chegada, Augusto tenta revelar a razão de sua visita, todavia Unamuno, autor-personagem, o interrompe e termina por expor sua natureza de “ente de ficción”, motivo pelo qual era impossibilitado de cometer suicídio. Obviamente, tal revelação choca-o e, durante o espanto da revelação, nosso protagonista olha para um quadro de Unamuno e, ao contemplá-lo, recupera a tranquilidade, como se houvesse tido uma epifania: “[...] miró luego un momento a mi retrato al óleo que preside a mis libros, le volvió el color y el aliento, fue recobrándose, se hizo dueño de sí, [...]” (UNAMUNO, 2007, p. 294). A partir disso, ao recobrar seu raciocínio lógico, muda de atitude e inicia os ataques ao autor-personagem e se vale dos mesmos argumentos mencionados por seu criador: a morte à qual ninguém escapa. Dessa maneira, pouco a pouco Augusto consegue com que o jogo mude e Unamuno se aborreça, conforme lemos:

—¡Bueno, basta!, ¡basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla— ¡Cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes hartó y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto! (UNAMUNO, 2007, p. 298).

O autor não admite a ideia de ter sua criação confrontando-o, fazendo-o que se sinta como outra simples peça no jogo divino, inclusive tendo a audácia de exigir liberdade de suas

escolhas e ações. A sequência do diálogo é cheia de ameaças que emanaram de ambas as partes, não apenas do escritor espanhol, o que seria mais lógico deduzir, dado que, hierarquicamente, ocupa a posição que lhe permitiria cumpri-las. Sua criação, Augusto Pérez, também as proferiu e de maneira tão categórica que Unamuno sente certa apreensão por seu cumprimento, como “Y me temo que, en efecto, si no te mato pronto acabes por matarme tú” (UNAMUNO, 2007, p. 301). Embora o tom de ameaça na fala de Augusto se faça presente a princípio, na continuidade, o que há nela é a súplica pelo direito à vida, ao que Unamuno responde nada poder fazer, por estar tudo escrito, era imutável.

Toda esta situação nos provoca espanto porque todas e quaisquer ameaças contra si seriam irrealizáveis, posto que Augusto Pérez era apenas “ente de ficción”, uma mera criação literária submissa às suas ordens. Se é assim, por que então Unamuno se sente temeroso? Tal questão suscita algumas possibilidades de resposta: primeira, seu temor poderia ser lido como estratégia para obter um efeito cômico; segunda, de que isso foi inserido intencionalmente com a finalidade de problematizar a relevância e hierarquia de tais papéis, personagens e autor; terceira, alusão à relação entre autor e criação, como uma personagem pode influenciar a vida do escritor, que pode “matá-lo”. Independentemente de quais respostas estaremos propensos a admitir como verdadeiras, alguns desses questionamentos são gerados em virtude do drástico rompimento dos limites entre o plano narrativo e o diegético, cujo clímax é este enfrentamento entre sujeitos que pertenciam a universos e a planos distintos.

De fato, o primeiro momento em que somos surpreendidos quando as fronteiras entre os planos são encobertas por uma névoa não é somente um recurso criativo usado por Miguel de Unamuno, mas sim, e principalmente, como produto das reflexões de caráter filosófico que produziram uma forma nebulosa de encarar, e definir, tanto a vida quanto a morte, tanto a ficção quanto a realidade. Por meio desse embate, e de sua reviravolta, somos conduzidos a mais reflexões quanto à nossa própria existência. Por um lado, percebemos que somos passíveis de manipulação por parte do autor, já que Zubizarreta analisa a representação de escritor presente neste confronto, que seria:

Sin riesgo de incurrir en exageración alguna, se puede afirmar, en cambio, que Miguel de Unamuno es en *Niebla* sólo un personaje ficcional, cuya caracterización combina –para servir a las exigencias del conflicto dramático que actualizan los personajes de la obra– las preocupaciones reales del filósofo y novelista y los trazos caricaturescos de un autor tradicional, decididamente autoritario, que quiere imponer su voluntad y determinar la vida de los personajes (ZUBIZARRETA, 1995, p. 24).

Seria, portanto, outro dos jogos do autor, dessa vez usando os leitores como peça. Quer concordemos quer não concordemos com Zubizarreta, estamos encurralados, precisaremos regressar a passagens importantes, como a intromissão do autor-narrador para que repensemos o modo pelo qual a trama estava sendo construída. Devemos, portanto, voltar atrás na jogada. Contudo, uma coisa é clara, a personalidade expressa na figura do autor-personagem, repleta de soberba, condiz com a fala arrogante expressa na intromissão feita no cap. XXV. O que colabora para que achemos cada vez mais que este é Unamuno, sujeito empírico, juntamente, é claro, com o conhecimento extratexto de sua biografia. Assim, o leitor toma conhecimento de que sua figura estava sendo considerada e até manipulada pelo autor.

2.1 Outra peça no tabuleiro? O leitor unamuniano

Trataremos neste apartado de um elemento que já foi citado algumas vezes e que se configura sumamente relevante para qualquer consideração acerca da obra de Unamuno, o leitor. Cientes disso, bem como da complexidade de toda e qualquer reflexão que solicita, reservamos esta seção, espaço mais adequado, para proceder a ditas reflexões e abordá-la com mais afinco. Para agregar à nossa investigação, nos deteremos também no ensaio *Cómo se hace una novela* (1927), visto que nele se desenrola um diálogo um pouco menos nebuloso que em *Niebla*, no que tange à figura do leitor na arte literária de dom Miguel. Acerca disso, Zubizarreta comenta que:

La compleja arquitectura de *Niebla* y la creada ambigüedad del límite que separa la realidad de la ficción, no serían cabalmente comprendidas si nos limitáramos a considerarlas sólo como fenómenos propios de una narcisista autorreferencialidad textual. Para un autor como Unamuno, quien suele mostrarse solidario con su texto, el lector es, sin duda, algo más, mucho más, que la alteridad distante de un irresponsable espectador de la obra de arte (ZUBIZARRETA, 1995, p. 47).

De maneira enfática, o professor nos assinala a função que o leitor desempenha na obra unamuniana. Alguns excertos da obra fomentam esta discussão, quando a esposa de Goti pede um livro emprestado a Augusto, especifica que gostaria de um “[...] que tuviese mucho diálogo y muy cortado⁷” (UNAMUNO, 2007, p. 175). Embora seja uma fala curta, é extremamente

⁷ CORTADO. In: Real Academia Española. “1. adj. Dicho del estilo de un escritor: Que, por regla general, expresa los conceptos con cláusulas breves y sueltas.” Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=B1IQUVR>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

significativa, já que esboça as exigências do público leitor de romance. Esta declaração se refere ao estilo da prosa que, acreditamos, não por acaso, é um traço da própria *nivola* de Unamuno. A partir dessa associação entre a menção no texto e a própria estrutura deste, podemos inferir que tenha desenhado a imagem dos leitores da época, ou seja, a representação do ideal de leitor e que o romance desejado pela esposa de Goti é o próprio *Niebla*. Isto tudo caberia ao leitor correlacionar, jamais dito expressamente no texto. Vemos, então, que o leitor é quase que uma entidade viva no texto.

Um pouco mais adiante na *nivola*, ressurgem essa temática, passagem que dialoga intimamente com os aspectos levantados por Zubizarreta anteriormente, “El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da... —Sí, su autor. —No, el lector” (UNAMUNO, 2007, p. 286). Aqui o leitor aparece convertido em outro um elemento desse sistema, torna-se outra peça no jogo ficcional. Especificamente, nessa citação o leitor é pintado como detentor de mais poderes do que o próprio autor, o que causa surpresa já que, até o momento, o autor era exaltado por Víctor Goti e por Unamuno, ora autor-narrador e ora autor-personagem, como ser divino, onipotente. A partir de então, o leitor é praticamente intimado a reconsiderar tanto as posições hierárquicas estabelecidas até o momento, como rever sua interpretação. Ao nosso ver, resta saber se enquanto peça no tabuleiro ou ocupante da categoria de jogador, em Unamuno, é difícil discernir o que seja um e o que seja outro.

Cómo se hace una novela é reflexo do momento pessoal pelo qual passava Unamuno, já que registra suas angústias no exílio na França e parte dele na cidade de Hendaya, até poder regressar à sua tão amada Espanha. Logo no início do ensaio, don Miguel anuncia sua intenção de “[...] ponerme en una novela que vendría a ser una autobiografía” (UNAMUNO, 1927, p. 64) e, um pouco mais à frente, diz: “Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar como hay que hacerla. Es la novela de la novela, la creación de la creación. O Dios de Dios, *Deus de Deo*” (UNAMUNO, 1927, p. 72). Entretanto, já no meio do ensaio, o leitor que confiava plenamente no título da obra, se frustra, pois “La obra tiene un fuerte componente autobiográfico y no es en ningún caso un tratado de teoría literaria: ‘se reduce –dice Unamuno– a cómo se hace un novelista, o sea, un hombre’” (TOVAR, 1984, p. 27).

Essa incompatibilidade entre o conteúdo da obra e seu título não nos desmotiva a considerar a utilização do ensaio em nossa investigação, pelo contrário, tomamos esta contradição como apenas mais um jogo unamuniano com seu leitor. Nesse ensaio, além do próprio Unamuno, há dois outros personagens: U. Jugo de la Raza, autobiográfico, e o protagonista do romance que este lê. Em vista disso, este texto é construído com vários planos

narrativos, minimamente quatro: (1) Unamuno no desterro em Paris, narrando seus sofrimentos e seu processo de escrita; (2) U. Jugo de la Raza envolto em seu drama de leitor; (3) a personagem do romance de uma confissão autobiográfica-romântica lido por U.; (4) Unamuno relendo, dois anos depois, seu texto e realizando considerações. A personagem U. Jugo de la Raza foi composto com algumas características do próprio autor, visto que “Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo” (UNAMUNO, 1927, p. 65), recebendo inclusive, a inicial de seu sobrenome, U., e os de seus avós maternos.

O romance se inicia com U. passeando pelas margens do Sena e, ao se deparar com um livro em uma livraria, folheia-o e lê, “Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia se morirá conmigo” (UNAMUNO, 1927, p. 74). Apreensivo, fecha as páginas e se distancia. Apesar disso, atormentado pela curiosidade, regressa ao Sena e compra o livro e, já em casa, retoma sua leitura. Este fragmento é especialmente importante para nos auxiliar a discriminar os vários planos do romance, “Volvamos una vez más a la novela de Jugo de la Raza, a la novela de su lectura de la novela, a la novela del lector, [del lector actor, del lector para quien leer es vivir lo que lee]” (UNAMUNO, 1927, p. 88).

Ao longo do ensaio, os leitores são chamados a se manifestar. Presentes nele estão tanto a ânsia literária quanto existencial, uma vez que U. sofre por não terminar sua leitura, mas teme que com seu término, morra também. Portanto, o ensaio trata “[...] sobre la metáfora fundamental *la novela de la vida*, se entretejen con el hilo autobiográfico los distintos planos de la obra, tratando de hacer patente el proceso de la creación en el que se quiere hacer participar al lector” (ZUBIZARRETA, 2018, p. 10). Com efeito, por meio de sua grande metáfora, presente também em nossa *Niebla*, Unamuno exige de seu leitor, acima de tudo, o seu posicionamento seja quanto ao que está lendo, seja ao que esteja vivendo.

Por meio dessa narrativa, o embate do leitor, a que chamaremos de literário-existencial, Unamuno mostra quão conflitante pode ser a experiência estética do leitor, comparando-a com questões de vida e morte. Assim, argumenta que em cada leitura que fazemos somos diretamente impactados, pois nem uma leitura é inconsequente. Se parece ser uma comparação descabida para alguns leitores, para nós que somos unamunianos, se mostra perfeitamente cabível dentro de sua produção literária de caráter existencial, por isso mesmo, nebuloso. Contudo, no primeiro caso, basta recordar o momento sociopolítico, e emocional, pelo qual o escritor espanhol passava e se fixar nos trechos que narram suas angústias em detrimento do exílio, como este, “[...] me preguntaran referiéndose a la tiranía: ‘¿Cuánto durará esto?’ les respondo: ‘lo que ustedes quieran!’” (UNAMUNO, 1927, p. 61).

No segundo caso, isto é, aos familiarizados com sua obra, fica óbvio que Unamuno manejaria as questões sob um prisma filosófico, como é de costume. O autor promove um debate acerca do papel do leitor no sistema literário, conforme lemos, “Voy a continuar leyendo un poco hasta que al pobre diablo no le quede más que un poco de vida, y entonces cuando haya previsto el fin viviré pensando que le hago vivir” (UNAMUNO, 1927, p. 106). Exatamente nesse trecho é que vemos o poder que o leitor detém, em uma passagem de *Niebla* que dialoga perfeitamente com esta, Augusto, quando regressa da visita a Salamanca, reflete sobre sua existência de “ente de ficción”,

Y ¿por qué no he de existir yo? —se decía—, ¿por qué? Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero ¿no vivo ya en las de otros, en las de aquellos que lean el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios, ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo? 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? (UNAMUNO, 2007, p. 306, grifo nosso).

Este fragmento é o único em que o Augusto se dirige diretamente aos leitores. Em seu pensamento transcrito, enfaticamente, questiona-se sobre o quanto ser personagem fictício altera sua vida, já que, uma vez imaginado por seu escritor, estaria vivo na mente dos leitores, que são os responsáveis de fato por sua existência, uma vez que existir como personagem, ou pessoa, indefere, pois o que lhe importa é ter ciência de que está vivo.

Posterior a esta passagem no ensaio, U. recorda-se de um cego que não aceitou passar por um procedimento cirúrgico porque temia que o fracasso o conduzisse à morte, pois seria o fim de sua esperança de recuperar a visão. Tal qual este cego, U. escolhera não ler até o final a história com a esperança de que isto livrasse a personagem da morte, bem como a si mesmo, “[..] acabar de leer la novela que se había convertido en su vida y morir en acabándola o renunciar a leerla y vivir, vivir, y por conseguinte morirse también” (UNAMUNO, 1927, p. 106). Esta escolha é a mesma que Unamuno dá a U., que lê o romance lentamente e a seguir volta atrás. De tal modo, que não há final em sua obra, o que pode afligir parte dos leitores. Unamuno, então, escreve acerca disso,

Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación y consiste en decirte como se hace y no como se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo porqué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin

preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que satisfaga su curiosidad (UNAMUNO, 1927, p. 109).

Ao final, confrontando os leitores que, mesmo após sua argumentação, exigiriam um término, eis que Unamuno os questiona: “¿Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo” (UNAMUNO, 1927, p. 120). Esta passagem evoca, novamente, todo o fervor de Unamuno militante. Em suma, em *Cómo se hace una novela*, o autor une duas questões e as transforma em um embate literário-existencial. Embora Tovar (1984) afirme não ser um tratado de teoria literária, conforme anteriormente assinalado, entendemos como fonte preciosa de questionamentos que permeiam toda a obra unamuniana, tanto fictícia quanto teórica, que, justamente por ser unamuniana, tem fronteiras nebulosas e respostas precisas.

Primeiramente, joga com seu leitor, de início com a incongruência do título, depois, com a criação de uma personagem sobre o qual não se saberá o fim. Na sequência, porque quando o leitor crê que não mais se fará menção a U. e seu romance, este ressurge: “Voy a volver todavía, después de la última vez, después que dije que no volvería a ello, a mi Jugo de la Raza” (UNAMUNO, 1927, p. 115), embora sem ter um final revelado. A outra questão que foi tratada no ensaio, que está ligada à primeira, porém, extrapola a dimensão do universo ficcional, algo recorrente na produção unamuniana. Assim sendo, fomenta uma reflexão existencial, que é origem de seu caráter introspectivo e de longos anos de meditação, originando um senso político e filosófico extremamente aguçado que inevitavelmente permeou, como vemos, toda sua obra. Jogando com o leitor, Unamuno finaliza lançando um último questionamento, “Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, es que vives?” (UNAMUNO, 1927, p. 121). Familiarizados já com a obra do autor, sabemos que toda e qualquer indagação sua vai além dos limites literários, porque se referem a questões que dão conta da questão humana e que envolvem todos os aspectos da vida, os sociais, os existenciais e, felizmente para nós, os literários.

À análise de *Niebla*, trazemos *Obra Aberta*, de Umberto Eco, que discorre acerca da abertura artística e cremos ser valioso para um melhor mapeamento da figura do leitor na *novela* unamuniana. Assim, estamos convencidos que a composição de *Niebla* dote o leitor de uma liberdade interpretativa que o torna seu coautor, atuante, pois, de modo autoral. De acordo com Eco, as obras que apresentam esta característica em sua composição:

[...] não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se portanto não como obras acabadas, que pedem para serem revividas e compreendidas numa direção estrutural datada, mas como “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que viver a fruição estética (ECO, 1969, p. 39).

Portanto, *Niebla* mostra-se “aberta”, pois a cada novo leitor, e níveis de leitura, surge consigo uma carga de vivências, conhecimentos e traços de personalidade, “[...] de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual” (ECO, 1969, p. 40). Além disso, quanto ao leitor, diz, “Cada fruidor é, assim, uma interpretação e uma execução que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original” (ECO, 1969, p. 40).

Eco trata também sobre o símbolo literário “[...] como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas” (1969, p. 46), com isso, quase que imediatamente vislumbramos e associamos ao uso constante que Unamuno faz de alguns temas, como o nebuloso, a vida, o sonho, a morte. Segundo Eco, embora haja diversas perspectivas teóricas que se ocupam de indicar seu sentido, há uma variada gama de possibilidades interpretativas, devido a obra ser “aberta enquanto ambígua”. Logo, tal imprecisão é justamente o que permite que cada leitor fruidor construa sua própria leitura dos símbolos, impactando sua interpretação a partir dela. É importante pontuarmos, e Eco frisa, que é impossível determinar as intenções dos escritores em seu uso, embora declare que o uso de símbolos fosse recorrente e contemporâneo, no século XX.

Ainda quanto ao leitor unamuniano, podemos ver o imaginário que habita a mente de Unamuno, como em diversas passagens do ensaio *Cómo se hace una novela*. Como esta, por exemplo, em que inclusive é bastante explícito, “El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído” (UNAMUNO, 1927, p. 119). Superficialmente, podemos entender este fragmento como aversão do autor ao anseio do leitor em ter acesso ao final da história, no entanto, com um olhar mais detido, vemos, de modo categórico, a alusão do autor à conduta que seu suposto leitor deveria assumir. Em vista da abertura de *Niebla*, que tem grande número de símbolos literários, o autor poderia criar para si um ideal de leitor, assim este deveria ser propenso a meditações filosóficas, mas ao mesmo tempo assumir uma postura ativa e desconfiada, uma vez que a obra reserva inúmeras possibilidades de interessantes chaves de leitura.

2.2 “La vida es una nebulosa”⁸

O título desta subseção adianta o conteúdo das linhas que se seguem. Nesta seção, exploramos o título da obra, bem como as chaves de leitura que fomenta, e assim, assinalamos sua ligação com a temática de carácter existencial, sobretudo vida, morte e “niebla”. Depois, ao seu término, inserimos fragmentos do último encontro entre os amigos Goti e Pérez e analisamos algumas falas que permitem delinear as visões que as personagens têm acerca da morte. De fato, ao longo da *nivola* em estudo, é frequente a utilização da palavra “niebla” e todas suas inúmeras derivações, ou seja, o jogo de palavras cuja referência é tal imagem. Estes jogos vão desde “tiniebla”, “nebuloso”, “lumbre nebulosa”; “de la niebla de la creación”; “una niebla roja”; “el vislumbre en la niebla”, dentre outras combinações.

O narrador constantemente usa essa figura para exprimir pensamentos do protagonista que denotam incerteza, hesitação, questionamento e dúvida. Assim, tal alusão imagética nos conduz a reflexões que tratam do sentido da visão, pois, na tradução literal do espanhol para o português, “niebla” é neblina⁹. Este significado pode facilmente nos direcionar para o fenômeno do nevoeiro, que mantém relação com o sentido da visão, aludido acima, além de ser

Símbolo do **indeterminado**, de uma fase de evolução: quando as fases não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas (CHEVALIER et al., 2016, p. 634, grifo do autor).

Em virtude dessas acepções, em uma primeira leitura, mais superficial, toda referência remeteria ao campo visual, à aparência e ao efêmero. No entanto, ao nos familiarizarmos com a temática da *nivola*, o que vislumbramos é o permanente e envolvente jogo entre o real e o ficcional. No momento em que a visão toma a dimensão do que seria racional, simbolizando o verdadeiro, Augusto, ao se confrontar com situações que abalam suas certezas e emoções, como o seu fascínio pelas mulheres, por exemplo, passa a questionar o que é existir, viver e sonhar. Embora haja frequente alusão à “niebla”, confundida entre viver e sonhar, “[...] di ¿es que no he hecho nunca más que dormir?, ¿más que soñar? ¿Todo eso ha sido más que una niebla?” (UNAMUNO, 2007, p. 312) a morte não traz consigo o esclarecimento e término de todas essas

⁸ (UNAMUNO, 2007, p 59).

⁹ NIEBLA. In: **SEÑAS**: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

angústias e aflições, o que não ocorre em *Niebla*. Isso já contrasta com a ideia de que a morte é o maior de todos os mistérios, e que, após ela, estariam dissipados.

Se a vida e sua definição são motes centrais em *Niebla*, a menção à morte figura em posição equivalente, o que é ilustrado por meio das diversas narrativas inseridas nos diálogos de Augusto com seus amigos. Apesar de pequenas, essas narrativas têm poder e função na interpretação do leitor, pois suas temáticas convergem para a da *nivola*, morte e vida, suas tramas ilustram casos trágicos sobre amor e morte, especialmente esta última. Ao se executar uma leitura mais atenta, conseguimos perceber a constante morbidez temática da obra. Devido a isso, vida e morte parecem partilhar a mesma equivalência de importância. Encaradas, até então, de maneira antagônica, em *Niebla* sentem-se movediças estas fronteiras, e, assim, dentro desse sistema de dualidade, entraria o sonho.

Em sonho, Augusto encontra com Unamuno para uma última entrevista e faz um pedido, como lemos “—A despedirme de usted, don Miguel, a despedirme de usted hasta la eternidad y a mandarle, así, a mandarle, no a rogarle, a mandarle que escriba usted la nivola de mis aventuras...” (UNAMUNO, 2007, p. 317). Em consequência dessa passagem, nos indagamos, por acaso não tivesse sonhado, Unamuno teria interrompido a escrita da *nivola*? Somos levados a crer que não, pois não há indícios dessa desistência, mas sim, que seu compromisso de finalizá-la foi reforçado pelo sonho, posto que colocou: “Y aquí está la historia de Augusto Pérez” (UNAMUNO, 2007, p. 320).

Justamente em sonho é que surge a frase sobre Augusto reviver: “—No se sueña dos veces el mismo sueño. Ese que usted vuelva a soñar y crea soy yo será otro” (UNAMUNO, 2007, p. 317), uma vez que o autor-personagem Unamuno cogitou a ideia de ressuscitar Augusto para que ele tomasse sua própria decisão de cometer suicídio ou de viver. Não se sonha duas vezes o mesmo sonho pode perfeitamente ser interpretado como não se vive duas vezes. Sonho e vida aqui são postos como experiências iguais, não há nem uma forma de diferenciação, ambas são importantes e, por isso, devem ser usufruídas com total intensidade. Em suma, o título da *nivola* expressa a nebulosidade que é a própria existência humana, sendo, portanto, a vida, o sonho e a morte tão indissociáveis quanto nebulosas.

A incerteza é um de seus traços de personalidade mais acentuados, motivo pelo qual vive imerso em divagações. Tanto é que ao longo da obra indaga-se constantemente se sua vida é uma *nivola*, se estaria vivo, ou sonhando... Contudo, apenas quando é abandonado por Eugenia e torna-se alvo da humilhação pública da fuga da noiva é que passa a sofrer. Então, têm fim suas dúvidas existenciais e sente que existe de fato. Como já vimos, a certeza de sua

existência é sadicamente destruída por Unamuno, autor-personagem. Durante a última conversa com Augusto, Víctor Goti diz:

—Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla. La broma que no es corrosiva y confundente no sirve para nada. El niño se ríe en la tragedia; el viejo llora en la comedia. Quisiste hacerla rana, te ha hecho rana; acéptalo, pues, y sé para ti mismo rana (UNAMUNO, 2007, p. 282).

Apesar do conselho do amigo, Pérez não assume sua parcela de responsabilidade, nem encara a situação de forma objetiva, porque no alto de sua presunção não admite que quis ser “experimentador” e que terminou por ser o “experimentado”, foi a “rana” de Eugenia. De acordo com Goti, se Augusto lidasse de modo mais bem-humorado com o seu drama, conseguiria seguir em frente, “Devórate a ti mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu, a la ataraxia; no serás sino un mero espectáculo para ti mismo” (UNAMUNO, 2007, p. 283).

Neste último encontro, que ocorre no capítulo XXX, os dois amigos discutem a respeito de questões existenciais e, quando nosso protagonista menciona o suicídio, curiosamente, Goti permanece tranquilo e apenas responde se tratar de uma opção, contudo, não a melhor. Após isso, Goti desaparece da história, seria praticamente inevitável que nós leitores não nos indagássemos do porquê se mostrar insensível diante dos pensamentos mórbidos do amigo.

Obviamente, tal comportamento nos conduz a várias conjecturas, como tudo nesta *novela*, a propósito. Goti poderia estar calmo apesar da morbidez de Augusto porque: (1) por estar ciente de que o amigo não concluiria seu intento; (2) porque Augusto não teria a frieza necessária para concretizar o ato; (3) Goti não visualizava a separação entre a vida e a morte. Enfim, como se percebe, justificativas para tal comportamento é o que não nos faltam. Entretanto, conhecedores desse universo nebuloso, cremos que a postura apática de Víctor Goti seja fruto de uma quarta possibilidade, que nos parece, vista nossa argumentação até o momento, seja o de seu conhecimento a respeito da verdadeira natureza de “ente de ficción” de Augusto, o que não lhe permitia concretizar o suicídio. Temos, portanto, outra prova do singular papel de Goti na trama, passamos agora a explorá-lo mais detidamente.

2.3 O prologuista Víctor Goti

Decidimos, a fim de facilitar a leitura desta investigação, separar os apontamentos nascidos em decorrência às considerações acerca da figura de Víctor Goti, já bastante mencionado. De modo que, a partir deste momento, nos propomos a afastar as nuvens que dificultam nosso entendimento sobre este personagem que, ao nosso ver, funciona como *alter ego* de dom Miguel. Para tanto, discorreremos brevemente acerca dos elementos paratextuais de *Niebla*. A obra apresenta três prólogos e um epílogo, como acreditamos serem satisfatórias as ponderações já feitas a respeito deste último, nos deteremos mais aos primeiros, tendo sido um escrito por Goti e os outros dois, por Unamuno. Acerca de sua função na obra unamuniana, Domingo afirma que “Sus prólogos hemos de reconocer que son buenos incitantes para la lectura [...] no eran exhaustivamente largos, pueden leerse con gusto y con provecho” (1973, p. 14).

O primeiro dos prólogos é de autoria de Goti, que o inicia justamente tecendo comentários quanto à singularidade do pedido de Unamuno, que lhe parece bastante incomum, que consistia em que ele, um aspirante a escritor, escrevesse o prólogo da obra de um já aclamado autor. O motivo de tal convite pode estar presente no fragmento a seguir, conforme acreditamos:

Únenme, además, no pocos lazos con don Miguel de Unamuno. Aparte de que este señor saca a relucir en este libro, sea novela o nivola [...]—y conste que esto de la nivola es invención mía—, no pocos dichos y conversaciones que con el malogrado Augusto Pérez tuve, y que narra también en ella la historia del nacimiento de mi tardío hijo Victorcito, parece que tengo algún lejano parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados, según docísimas investigaciones genealógicas de mi amigo Antolín S. Paparrigópulos, tan conocido en el mundo de la erudición (UNAMUNO, 2007, p. 24).

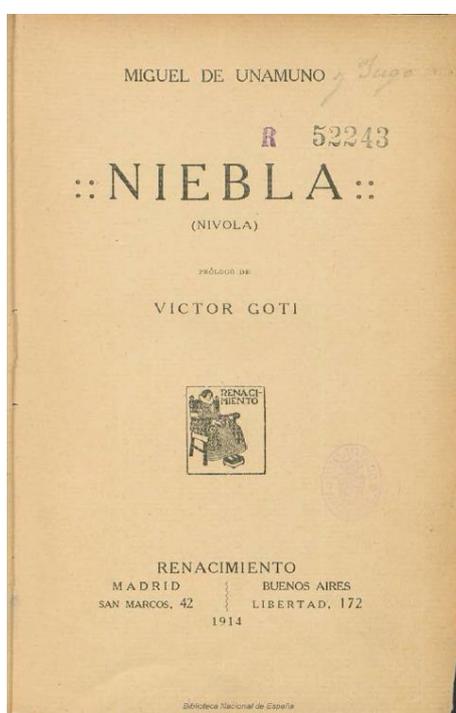
Como vemos, Goti revela um suposto parentesco com dom Miguel, o que não apenas esclareceria o motivo do convite, visto os aspectos elencados por ele, como também o impeliaria a aceitar o convite. Este parentesco é cômico em si pelas reflexões que desperta, já que Goti revela que a descoberta foi feita através de estudos genealógicos feitos por Paparrigópulos, personagem presente na obra. Ironicamente, Unamuno, validará esta informação no segundo prólogo. Portanto, cremos ser imprescindível ressaltar quão irônica é esta revelação.

Ademais, Goti reivindica a criação da terminologia *nivola*, contextualizando quando e como supostamente ocorrera, afirmação que também é admitida por Unamuno no terceiro prólogo. Também revela sua opinião acerca da morte do amigo, “[...] estoy profundamente convencido de que Augusto Pérez, [...] se suicidó realmente y de hecho, y no sólo idealmente

y de deseo” (UNAMUNO, 2007, p. 34). Embora se mostre reticente em entrar em atrito com o prologado, além de tudo seu parente, sente a necessidade de registrar sua opinião para tranquilizar sua consciência.

Outro aspecto pertinente dos elementos paratextuais a serem ressaltados, que ilustra o empenho de Unamuno em colocar em movimento o jogo entre o real e o fictício, é a folha de rosto. Na primeira edição de *Niebla* (1914) a folha de rosto trazia o nome de Víctor Goti como autor do prólogo, e mais, havia escrito NIVOLA entre parênteses, embaixo do título da obra. Conforme a figura abaixo:

Figura 1 – Folha de rosto de *Niebla* edição de estreia



Fonte: Unamuno (1914, p. 03)

Por certo que essas informações mobilizaram o leitor da época em sua experiência de leitura, mesmo antes de iniciá-la propriamente. Este leitor fora uma cobaia, uma “rana”, uma vez que, já na folha de rosto e nos prólogos, fora cativado à leitura.

No segundo prólogo, na realidade o pós-prólogo, escrito por Miguel de Unamuno, há a princípio a discordância quanto a algumas revelações feitas por seu prologuista, “[...] Goti ha cometido en su prólogo la indiscreción de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos” (UNAMUNO, 2007, p. 35). Isto ilustra um conflito entre o escritor e seu ente fictício, produzindo forte teor cômico pela situação um tanto incomum. Na sequência,

dom Miguel censura a opinião de Goti de que Augusto tenha se suicidado, que de início lhe causara graça. No entanto, é perceptível o tom de Unamuno se alterando até tornar-se agressivo, mudança que culmina em ameaças a seu prologuista. Tal atitude comprova o quão atacado se sente quando seus personagens emitem opiniões contrárias às suas, como ocorrera em seu diálogo com Augusto. E é dessa forma que encerra o prólogo que de extensão é o menor dos três, mas no qual transborda toda a sua vaidade de autor, de deus dos “pobres diablos nivolescos”, “entes de ficción”.

As relações desencadeadas pelo diálogo entre estes prólogos trazem uma rica carga de sentido, como acertadamente analisa Zubizarreta

Tales textos no se mantienen, por lo tanto, como meras piezas de información ni alternativas de interpretación externas a la novela, sino que ponen en acción una intensa pugna entre Víctor Goti – quien con orgullo aclara que la invención del término *nivola* fue suya – y el autor Unamuno (UNAMUNO, 1995, p. 18).

Logo, os prólogos, ao menos estes dois primeiros, se assemelham mais a um ringue em que digladiam os escritores, e nós somos o público, afortunados leitores, podemos afirmar. Em virtude disso, acrescentaríamos que Goti apresenta a mesma vaidade de criador, de artista, que Unamuno.

Já no terceiro prólogo, nomeado de “Prólogo a la tercera edición o sea Historia de *Niebla*”, escrito também por dom Miguel, há a localização espaço-temporal, indicada ao final, por sua assinatura “M. De U. Salamanca, febrero 1935” (UNAMUNO, 2007, p. 47). Certamente, este fato reforça a associação que o leitor faz com a figura empírica do autor, residente à época nessa cidade, como já citado. Este prólogo é, conforme ressalta Silva, no texto em que elenca algumas das particularidades dessa *nivola* “[...] se assemelha a prólogos convencionais, isto é, que apresentam a obra, autor, menção a possíveis alterações editoriais, etc.” (SILVA, 2017, p. 03). É notável, portanto, que este se destoe do jogo entre o real e o fictício fortemente produzido nos dois primeiros.

No caso de *Niebla*, os prólogos se mostram como itens que devem ser lidos enquanto parte integrante da obra literária. Não só porque Unamuno, autor-personagem, entra em conflito com Víctor Goti, que admite “los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos” (UNAMUNO, 2007, p. 23), mas também porque fora um espaço para fomentar suas reflexões acerca da vida e da morte. Principalmente, quanto ao fazer literário, narrando-nos a motivação de suas obras e como as “sonhou”. O próprio Unamuno reconhece o caráter analítico que muitos

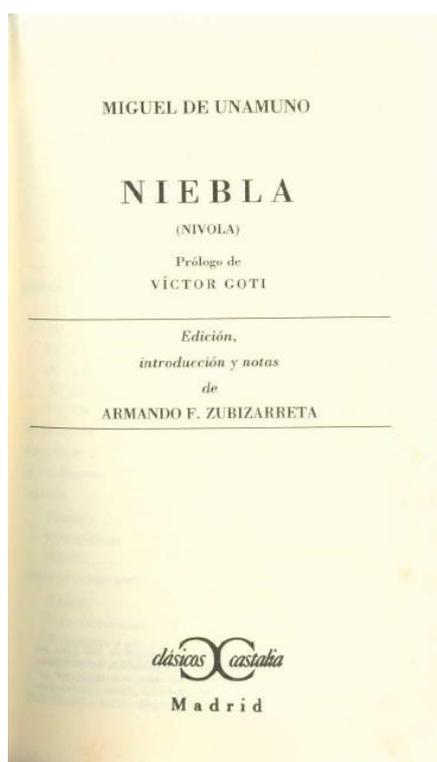
poderiam atribuir aos seus prólogos, chamando este terceiro de “metálogo”, como lemos, “Sospecho que lo más de este prólogo —metálogo—, al que alguien le llamaría autocrítico,” (UNAMUNO, 2007, p. 44), mostrando que muitas vezes se adianta aos leitores e críticos, quanto aos pareceres de seus textos, evidencia de seu perfil crítico.

Com certeza a interpretação da obra sem a leitura dos prólogos seria gravemente afetada, o que culminaria na diminuição da carga cômica que os conflitos expressos neles carregam. Zubizarreta vai além, defendendo que

Unamuno ha creado un fascinante marco narrativo que, al anteponer una discusión posterior a la obra pero en manera alguna externa a ella, cumple la función de desfamiliarizar la novela entera, convertida así, ya desde el inicio, en la anunciada *nivola*, en una meta-novela cuyo intento es crear una pregunta por el sentido de la vida y del universo (ZUBIZARRETA, 1995, p. 19).

Este comentário caberia ser estendido ao manejo dos elementos utilizados na folha de rosto da edição de estreia, não só porque enriquecem a experiência de leitura, mas como também agrega ao processo narrativo da obra ficcional. Inclusive, tais elementos foram mantidos pelo próprio Zubizarreta quando se responsabilizou pela edição de *Niebla* (1995), ao contrário de outras edições, como vemos na imagem.

Figura 2 – Folha de rosto de *Niebla*



Fonte: Unamuno (1995, p. 03)

Em suma, em *Niebla* integram-se ao texto ficcional desde uma simples folha de rosto aos elementos paratextuais, posto que movimentam chaves de leitura do leitor.

2.4 *Niebla* e *Seis personagens à procura de um autor*: a metaficcionalidade

Reservamos esta seção para abordar a originalidade autoral e o tratamento da metaficcionalidade, aspectos levantados com a leitura de “Pirandello y yo” presente em *Niebla*, edição de 1995, que, além desse, apresenta um texto introdutório de Zubizarreta, do qual fizemos uso recorrente neste trabalho. No texto complementar referido, Miguel de Unamuno disserta acerca das semelhanças de sua obra com a do escritor italiano, cujo conhecimento se deu em virtude da crítica aludir frequentemente a isso. Por isso, trazemos para esta investigação alguns aspectos levantados pelo espanhol,

[...] en lo poco que hasta ahora conozco del escritor siciliano, he visto, como en un espejo, mucho de mis propios más íntimos procederes y más de una vez me he dicho leyéndole: ‘¡lo mismo habría dicho yo!’ Y estoy casi seguro que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. Un escritor no se reconoce nunca en una imitación por hábilmente hecha que esté (UNAMUNO, 1995, p. 306).

Para os que não estão convencidos da similaridade temática dos dois autores, Domingo comenta a respeito de Pirandello, “Y no está de más esta alusión al dramaturgo siciliano, pues en *Niebla* se encuentra un precedente de ese juego de la realidad y la fantasía que éste desarrollaría con tanto acierto en sus dramas [...]” (1973, p. 16). Além disso, Domingo alude ao período em que as obras foram produzidas e, sobretudo, traduzidas, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, e ressalta o caráter fantástico de *Niebla* e de *Seis personajes à procura de um autor*.

Diante do exposto, longe de tecer insinuações sobre uma suposta ausência de originalidade de Pirandello, dom Miguel o elogia, advertindo ser esperado que escritores autênticos convirjam em alguns procedimentos de escrita literária. Esclarece, também, que suas produções não são meras cópias. Se assim fosse, bons escritores não se reconheceriam nelas, mas sim, em obras originais, conforme revela ser o seu caso com Pirandello. Portanto, o próprio autor espanhol admite as particularidades compartilhadas entre ambos, fato que nos permite

traçar um paralelo de sua *Niebla* com alguns diálogos da peça do italiano, em trechos nos quais o carácter metaficcional, ou fantástico como chama, é trabalhado de modo original, como advoga Unamuno.

Seis personagens à procura de um autor é uma tragédia moderna cheia de momentos cômicos, sobretudo os fragmentos em que são retratadas discussões acaloradas entre o Pai e o Diretor, cujas temáticas vão de questões cênicas a existenciais. Desse modo, ambas personagens ocupam posição de destaque na relação que almejamos construir. Tal relação se produzirá à medida que evidenciarmos os fragmentos em que estão presentes elementos de teor metaficcional e os aproximarmos dos presentes na *nivola* de Unamuno. Com isso, certamente, enriqueceremos nossa investigação, ademais, poderá mobilizar novas chaves de leitura de *Niebla*. A obra pode ser grosseiramente resumida da seguinte forma, durante o ensaio de uma peça de teatro, um grupo composto por seis personagens, o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho e a Menina surgem em busca de um autor para que sua história seja encenada.

Dessa forma, Diretor, atores e funcionários do teatro são surpreendidos por essa estranha situação e permanecem descrentes quanto às identidades das personagens. Contudo, conforme o grupo conta sua história, todos os presentes interessam-se. No desenrolar da ação, somos informados de que o Pai era casado com a Mãe e que o Filho era fruto dessa relação, mas que fora criado longe do convívio familiar. O Pai, enciumado, expulsa a Mãe de casa, que passa a viver com um funcionário, este originará a crise matrimonial. Desse relacionamento, nascem três filhos (a Enteada, o Rapazinho e a Menina) e, com o falecimento do “marido”, iniciaram-se os problemas financeiros da família. Nesse meio tempo, a Enteada fora aliciada sexualmente. Sob tais circunstâncias, Pai e Mãe se reencontram e voltam a formar uma família, no entanto, irrompem novos conflitos familiares.

O fim trágico da história ocorre com revelações à plateia, que dessa vez é formada pelo Diretor, atores e funcionários, como observa comicamente um dos atores. Consideramos como material mais rico os diálogos entre o Pai e o Diretor, que, de fato, são os mais emblemáticos no que tange ao real e fictício. Como exemplo desse carácter metaficcional e filosófico, típico de Unamuno, apresentamos este fragmento:

O DIRETOR – Mais real do que eu?

O PAI – Se a sua realidade pode mudar, de hoje para amanhã...

O DIRETOR – Mas se sabe que pode mudar, é claro. Muda continuamente, como a de todos!...

O PAI (*com um grito*) – Mas a nossa, não! Está vendo? A diferença é esta! Não muda, não pode mudar, nem ser outra, jamais, porque já está fixada – assim – “esta” – para

sempre – (é terrível, senhor!) realidade imutável, que devia dar-lhes um arrepio ao aproximarem-se de nós! (PIRANDELLO, 1977, p. 126).

O assunto debatido são as mudanças, já que as personagens não poderiam ter suas vidas alteradas, enquanto que as pessoas¹⁰, sim. Logo, segundo o Pai, isso seria uma evidência irrefutável de que as personagens fictícias são mais reais do que as pessoas. O debate acerca do que é estar vivo, existir de verdade, também é um dos tópicos da conversa entre o autor-personagem Miguel de Unamuno e Augusto Pérez, ao final de *Niebla*, quando nosso protagonista tem suas intenções frustradas, “[...] no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...” (UNAMUNO, 2007, p. 293). Como comprovamos, a discussão acerca do que é existir é um tema bastante emblemático e tem destaque em ambos textos ficcionais, culminando na reflexão do metaficcional.

Ademais, os limites de autonomia do ente de ficção também é algo que emerge nas duas obras. Esta questão está posta na *nivola* espanhola, ao Pérez perceber que não pode suicidar-se, já na peça de Pirandello, são evidenciados em duas ocasiões, a primeira é quando as personagens adentram ao teatro, após o aceite de encenar a peça, o Diretor solicita o texto, afirmando que sem isso não havia como montá-la. Ao que o Pai contra-argumenta que o texto “Está em nós, senhor. (*Os Atores riem.*) O drama está em nós; somos nós!” (PIRANDELLO, 1977, p. 47). Portanto, o texto era perfeitamente dispensável. A segunda ocasião é quando o Diretor e o Pai divergem sobre quem interpretaria as personagens do drama, o último defende ser um privilégio ter as próprias personagens para representá-la e que os atores seriam necessários somente se estivessem ausentes.

Obviamente, o Diretor mostra-se contrariado e destrói as expectativas do grupo, estabelecendo as funções de cada um: “Quem representa aqui são os atores. As personagens ficam ali, no texto (*indica a caixa do Ponto*)... quando há um texto!” (PIRANDELLO, 1977, p. 83). Mesmo assim, o Pai defende sua ideia até ter sua vontade satisfeita, o que se dá porque a lucidez argumentativa do Pai é exímia. Frequentemente, discursa em prol de seu desejo de ver sua história encenada, que se assemelha à ânsia de Augusto por viver, porque era o suficiente ter nascido “[...] personagem, abandonada assim, viva e sem vida [...]” (PIRANDELLO, 1997, p. 127). Aproximam-se mais uma vez Augusto e Pai, o primeiro suplica por sua vida a Unamuno, autor-personagem, igualmente como o Pai diante do autor da peça. Com tudo isso, defendemos que o ponto de extrema convergência entre ambas as obras é a paixão, a vontade de viver que têm Augusto Pérez, o Pai e as demais personagens.

¹⁰ Pessoas dentro do universo da ficcionalidade, não os sujeitos empíricos.

Por isso, devido às semelhanças dos discursos, muitas vezes o que notamos é a inversão nas posições e nas atitudes defensivas, até mesmo quanto à hierarquia nessa complexa relação entre entes fictícios e pessoas reais. Em certos momentos, o Diretor, seguro de sua existência enquanto pessoa real e convencido do espaço que cabe às personagens (apenas nas folhas de papel, no texto), pode ser associado à Augusto que, por sua vez, crê-se real a ponto de cogitar cometer suicídio. Já o Pai permanece ao lado do autor-personagem Unamuno, posto que se encontra consciente da existência tanto do universo ficcional quanto do não ficcional. Tudo isso, essas aproximações e distanciamentos, nos permite concluir que as relações de poder estão em constante mutação, pois as verdades, até então não questionadas, dão lugar à angústia da incerteza, à raiva e à frustração. Tem lugar um novo posicionamento de peças.

Desse modo, consideramos que a metaficcionalidade é uma preocupação, uma temática e um recurso presente na produção ficcional, tanto em *Niebla* quanto em *Seis personagens à procura de um autor*. Entretanto, Unamuno, em sua manipulação do elemento metaficcional, vai bem além ao contemplar questões existenciais, evidenciando o filósofo que era, pois ultrapassa o âmbito do literário, imbricando primorosamente ficção e realidade, vida e morte, névoa e luz, autor e personagem. *Niebla*, sua obra prima, transcendeu todos os limites do metaficcional. Para utilizarmos uma metáfora recorrente, transforma sua *nivola* em um complexo e desafiador jogo de xadrez, em que jogam autor, personagem, leitor, a obra, o literário, o real, enfim, somos todos jogadores autônomos de nossas jogadas, mas, ao mesmo tempo, meras peças de um jogo maior que é a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, neste trabalho, apontar os princípios de escrita romanesca presentes em *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Dada a riqueza temática, não nos eximimos de considerar as questões filosóficas que estão envolvidas fortemente no jogo com o metaficcional na trama, mesmo que brevemente. Em um primeiro momento, apresentamos uma contextualização da Espanha à época de produção do autor, bem como dados biográficos que julgamos pertinentes com a finalidade de caracterizar uma das figuras mais emblemáticas das letras espanholas, ressaltando a crise de 1897, que o impactaria para o resto da vida, e sua constante atuação política, que o levou ao desterro e fortes desgostos na esfera pública. Em seguida, pincelamos também sua produção que contemplou desde a poesia ao romance, destacando-se a obra que se configurou como nosso objeto de investigação, a *nivola Niebla*.

Já na segunda parte, efetuamos a análise propriamente dita. Assim, nos detivemos em três personagens centrais: Augusto Pérez, o protagonista, Víctor Goti, o escritor amador, e Unamuno, ora autor-narrador, ora autor-personagem. As questões de teor filosófico ficaram a cargo da personagem Augusto. Por meio dele, foram debatidos diversos temas, como o amor, a vida, a morte, que também atormentaram o escritor durante toda sua vida e que, por isso mesmo, se encontram diluídas em muitas de suas obras. Já a personagem de Víctor Goti desempenhou papel ímpar em nossa análise, uma vez que é quem profere as diretrizes de composição da *nivola*, muitas delas distanciando-se de narrativas tradicionais. Dessa forma, diferenciamos dois tipos de procedimentos, a saber: um expresso verbalmente por Goti, ou seja, explícito em suas falas; outro identificado por nós na estrutura de *Niebla*.

Em suma, a cada procedimento identificado, explícito ou implícito, ilustramos, através do nosso diálogo com a *nivola*, que essa estratégia foi predominante em nosso trabalho para comprovar sua aplicação. Assim, podemos resumir brevemente nos seguintes tópicos: não planejamento da escrita; haver mais diálogos do que ações; ausência de descrição; inexatidão espaço-temporal; apagamento do escritor empírico (a fim de que não se sobreponha às personagens); e, no epílogo, omitir o destino das personagens. Como evidenciamos na nossa leitura, em *Niebla*, todos esses procedimentos foram aplicados.

A propósito do contato com outras obras, nos familiarizarmos com o fazer literário de Unamuno, convencendo-nos de que a teorização de seu fazer literário encontra-se espalhada em suas obras literárias, em seus prólogos e ensaios. Por isso, trouxemos o ensaio *Cómo se hace una novela*, escrito no período em que estava exilado. Nesta obra, Unamuno dialoga diretamente com seu leitor, problematizando seu “interés folletinesco y frívolo” de saber o final

da história. No entanto, não só está marcada sua indignação enquanto cidadão, filho de uma pátria déspota e em incessante agitação política, mas, como predomina o papel do leitor no sistema literário e suas contribuições à obra. O que, para nós, só é possível em razão da abertura da obra, conceito de Umberto Eco que cremos mais pertinente à *Niebla*, pois apontamos para os elementos paratextuais, os prólogos, e a carga de conhecimento do leitor, sobretudo ao da época, que, para proceder a uma rede de interpretação, deveria estar munido de um repertório de informações acerca da vida do autor, como ser residente de fato em Salamanca. Logo, a obra oferece uma forte possibilidade interpretativa que cada leitor, com seu conhecimento, efetuará uma leitura própria. A partir disso, passamos a acreditar que o leitor, em *Niebla*, abandonara o papel de peça e fora alçado à categoria de jogador do xadrez do texto unamuniano.

Ao visitar os textos de Unamuno, encontramos em “Pirandello y yo” algumas considerações sobre o trabalho com a metaficcionalidade, ou fantasia. Do mesmo modo que nos detivemos na célebre peça que promove a mesma temática de nosso objeto, *Seis personagens em procura de um autor*. Nos limitamos a selecionar pequenos fragmentos de ambas as obras que versavam, a nosso ver, da mesma questão com o intuito de evidenciar a semelhança e originalidade com que foram trabalhadas, conforme defende o próprio Unamuno. Além disso, apontamos que nas duas obras o debate do metaficcional foi ampliado ao existencial, demonstrando o perfil meditativo de ambos os autores. Dessa forma, apresentando outra obra que versa sobre as mesmas temáticas, dadas as suas particularidades, mostramos que Unamuno, ao colocar-se na trama de *Niebla*, se propõe além das fronteiras entre ficcional e real se confundirem e/ou se fundirem.

Embora convencidos da grandiosidade de *Niebla* e dos múltiplos caminhos de leitura, esperamos ter contribuído, ainda que modestamente, para esclarecer algumas chaves de leitura e ter demonstrado o caráter ensaístico da obra. Almejamos que nossos leitores passem a duvidar da categoria que ocupam diante do texto literário. Se, por acaso, se enxergam enquanto meras peças no tabuleiro, revisitem *Niebla* e todas suas metáforas e construções de sentido, comecem a agir como jogadores e adquiram autonomia, sigam o exemplo do nosso “pobre diablo nivolesco” Augusto Pérez. Entendemos que *Niebla* trata não somente dos estatutos do romance, mas também, e sobretudo, da questão humana, faz-nos indagar sobre a vida, tanto a fictícia quanto a nossa, de seres não “nivolescos”. Por fim, esperamos que nossos leitores consigam “salir de la niebla” e mexam suas próprias peças.

REFERÊNCIAS

- ALVAR, Carlos; MAINER, José-Carlos; NAVARRO, Rosa. El siglo XX. In:_____. **Breve historia de la literatura española**. Madrid: Alianza, 2012. p. 543 – 674.
- CHEVALIER, Jean et. al. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 29. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- DOMINGO, José. Los novelistas de la generación del 98. In:_____. **La novela española del siglo XX: de la generación del 98 a la guerra civil**. Barcelona: Labor, 1973. p. 07-76.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise Estrutural da Narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265 – 284.
- PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- SALINAS, Pedro. **Literatura Española Siglo XX**. Madrid: Alianza, 2001.
- SEÑAS. **Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SILVA, Maria S. B. da. Singularidades de *Niebla*: o metarromance. In: **Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão – SIEPE**, v. 9, n. 3, 2017, Santana do Livramento. Santana do Livramento: UNIPAMPA, 2017.
- UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Madrid: Renacimiento, 1914.
- _____. **Cómo se hace una novela**. Buenos Aires: Alba, 1927.
- _____. **Niebla**. Madrid: Castalia, 1995.
- _____. **Tres novelas ejemplares y un prólogo**. Madrid: Alianza, 1998.

_____. **Niebla**. Buenos Aires: Losada, 2007.

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. **Casa Museo Unamuno**. Disponível em:
<<http://unamuno.usal.es/autor.html>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

TOVAR, Joaquín Rubio. Introducción. In: UNAMUNO, Miguel de. **San Manuel Bueno, mártir**. Madrid: Castalia, 1984. p. 19 – 38.

ZUBIZARRETA, Armando F. Introducción. “Niebla”: la meta-novela. In: UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Madrid: Castalia, 1995. p. 07 – 62.

_____. **Unamuno en su *nivola***: Estudio de *Cómo se hace una novela*. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno. v. 10, p. 5 - 27. 2013. Disponível em:
<<http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/9672>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Cortado**. Disponível em:
<<http://dle.rae.es/?id=B1IQUVR>>. Acesso em: 01 nov. 2018.