

A COMPREENSÃO UNAMUNIANA DE AUTOBIOGRAFIA

Cristiane Agnes Stolet Correia (UFRJ)

cristianeagnesc@gmail.com

Para incitar a reflexão sobre o que é autobiografia para o pensador espanhol Miguel de Unamuno, vale iniciar com a transcrição de duas passagens de *Cómo se hace una novela*:

Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. (...) [N]osotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos. (UNAMUNO, 2009, p. 136).

[Sim, todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que cria um autor faz parte do autor mesmo. (...) Nós, os autores, os poetas, colocamo-nos, criamo-nos em todos os personagens poéticos que criamos.]

Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo. Y no sirve levantar la tapa del reló. Ante todo porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tapa, y luego porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre.⁵ (UNAMUNO, 2009, p. 184-185).

[Uma ficção de mecanismo, mecânica, não é nem pode ser romance. Um romance, para ser vivo, para ser vida, tem que ser, como a vida mesma, organismo e não mecanismo. E não serve levantar a tampa do relógio. Acima de tudo porque um verdadeiro romance, um romance vivo, não tem tampa, e depois porque não é maquinaria o que há que mostrar, senão entranhas palpitantes de vida, quentes de sangue.]

Primeiro, convém destacar a equivalência dada pelo autor entre romance vivo / poema vivo e autobiografia. Segundo, o pré-requisito para o romance ser vivo: seu caráter de organismo. E, por fim, a afirmação de que os autores / poetas estão sendo criados continuamente com os personagens que são partes de si, seus filhos.

⁵ A menção à ficção de mecanismo aparece como comentário de uma resenha escrita por Azorín sobre o texto intitulado *Aparte*, de Jacques de Lacretelle. Neste texto, o autor explica como compôs seu romance *Cólera*. Azorín elogia a iniciativa e acrescenta a seguinte declaração: "Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro – novel a veraz, auténtica – para dar a conocer el mecanismo de su ficción." (UNAMUNO, 2009, p. 184) [Todo romancista, com motivo de um romance seu, poderia escrever outro livro – romance veraz, autêntico – para dar a conhecer o mecanismo de sua ficção.]

Ao igualar o romance ao poema, o autor ao poeta, Unamuno já ressalta o caráter dinâmico vital de uma obra, seja esta manifestada como texto escrito ou como homem (já que Unamuno declara tantas vezes fazer de si mesmo obra e convoca aos seus leitores a fazerem o mesmo)⁶. Como organismo que também somos, só resta o acatamento a esta organicidade, recusando a condição de mecanismo, de máquina, que tantas vezes querem nos impor.

É, pois, sendo organismo, sendo romance vivo, que a obra se faz autobiográfica. Averiguemos, no entanto, a palavra *autobiografía* mais de perto. Vejamos o cerne, o centro, a sustentação do vocábulo, que se dá pelo radical grego *bio*. Não basta traduzir *bio* por *vida*, visto que em grego há duas palavras para vida (*bíos* e *zoé*), cada uma trazendo consigo certa especificidade.

O significado de *zoé* é vida em geral, sem caracterização ulterior. Quando a palavra *bíos* é pronunciada, outra coisa ressoa; ela toca os contornos, por assim dizer, os traços característicos de uma vida específica, as linhas de fronteira que distinguem um vivente de outro. Ela tange a ressonância de “vida caracterizada”. Consoante com isso, *bíos* é o termo grego original para “biografia”. (KERÉNYI, 2002, p. XVIII).

Esta vida sem caracterização, sem limites, é a vida infinita, que nunca cessa. Eis a *zoé*. A *bíos*, por sua vez, que faz a ponte entre o *auto* e a *grafia*, é a vida finita, limitada por seus contornos característicos. Então quer dizer que a escrita (*grafia*) do próprio (*auto*) encontra seu lugar somente em uma vida específica? Mas como se falar em *bíos* isoladamente, sem fazer menção a *zoé*? Seria possível abortar a *zoé* do processo de escrita?

Não, não há como anular *zoé*, *zoé* não é passível de aniquilação, tanto “que faz com *thánatos* um contraste exclusivo”. (KERÉNYI, 2002, p. XIX). Se a “soma de experiências (...) constitui o *bíos*, o conteúdo da biografia (escrita ou não escrita) de cada homem” (KERÉNYI, 2002, p. XXI), “*zoé* vem a ser, entre todas, a primeira experiência”. (KERÉNYI, 2002, p. XXII).

Da experiência originária, portanto, advêm todas as outras (afinal, sem *zoé* não há *bíos*). Então, por que Miguel de Unamuno (sendo tão inventivo e profundo conhecedor da língua grega) apenas repetiu o termo já consolidado para autobiografia ao invés de instaurar uma nova nomen-

⁶ “Mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector.” (UNAMUNO, 2009, p. 20) [Minha obra sou eu mesmo que me estou fazendo dia a dia e século a século, como sua obra é você mesmo, leitor.]

clatura que abarcasse mais explicitamente *zoé*? Que *bíos* advém de *zoé* os gregos já o sabiam. Mas Unamuno, com seu “sentimento trágico da vida”, parece que não queria aceitá-lo. No seu insistente querer-se imortal, queria de sua *bíos* fazer *zoé*, queria⁷ colocar sua *bíos* no centro, para dela emergir a *zoé* (e não o contrário). A passagem abaixo reafirma esta busca desejanste:

¿[N]o son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas? (...) ¿[N]o son, en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiográficas y no es por esto por lo que se eternizan? (UNAMUNO, 2009, p. 135).

[Não são acaso autobiografias todos os romances que se eternizam e duram eternizando e fazendo durar a seus autores e a seus antagonistas? (...) Não são, em rigor, todos os romances que nascem vivos, autobiográficos e não é por isto pelo que se eternizam?]

A pergunta inicial pressupõe que a partir da condição de nascimento dos romances vivos, ou seja, autobiográficos, estes sejam eternizados, isto é, nunca morram (o que é reforçado na segunda pergunta). Na segunda parte da primeira pergunta, estende-se a eternização aos autores e aos antagonistas. O querer de Unamuno ganha força com seus constantes questionamentos. A luta unamuniana interna e externa em fazer-se perdurar não encontra garantias que o levem a afirmar e terminar a questão com um ponto final. A tentativa do autor reside justamente em deixar a abertura do questionar reger e impossibilitar o término da sua obra, já que isto implicaria seu fim. “¿Es que se puede terminar algo, aunque sólo sea una novela, de cómo se hace una novela?”⁸ (UNAMUNO, 2009, p. 183).

As perguntas sem respostas conferem autenticidade à epígrafe de Santo Agostinho que precede o prólogo: “Estoy hecho un enigma.”⁹ Ao enigma não cabe desvendá-lo, mas aceitar sua ambiguidade insolúvel. À não compreensão integral de si mesmo funde-se a vontade de que sua autobiografia (sempre a escrever-se, a fazer-se) o eternize, tanto enquanto escritor como enquanto cada um de seus personagens.

Ao escrever que “todos os romances que se eternizam e duram eternizando e fazendo durar a seus autores e a seus antagonistas”, Miguel

⁷ Repito insistentemente o verbo *querer* de modo proposital, com o intuito de reforçar a convicção unamuniana de que o mais importante em um homem é o que ele quer ser, daí sua grande admiração pelo personagem Dom Quixote, que gera tantos escritos.

⁸ É que se pode terminar algo, ainda que seja só um romance, de como se faz um romance?

⁹ Estou como um enigma.

de Unamuno (como autor que é) coloca-se no papel de protagonista. Afinal, “as personagens *antagonistas* são as personagens (...) em oposição ou em conflito.” (PAVIS, 1999, p. 15). Em oposição, é claro, aos protagonistas.

Eis a busca unamuniana na autobiografia: na escrita (*grafia*) em direção a si mesmo (*auto*), fazer despontar sua própria vida (*bios*) como *zoé*. Acreditando que na vigência eternamente viva de sua autobiografia, ele (Unamuno) com todos os seus “eus” enigmáticos, também vigorará eterno.

Se Unamuno declara que sua vida e sua verdade são seu papel (“es que mi vida y mi verdad son mi papel”) (UNAMUNO, 2009, p. 157), os papéis de protagonistas e antagonistas que duelam em seu interior são o caminho para a verdade e para a vida eterna.

Convicção unamuniana que se aproxima e se distancia simultaneamente do cristianismo. Aproxima-se por trazer as noções de caminho, verdade e vida. Entretanto, distancia-se por não enxergar os três em outro, em Cristo, em Deus, mas por vê-los no papel que desempenha, no ser que cria ao criar personagens oriundos de si mesmo, ao ir-se fazendo enquanto faz autobiografia.

Os fragmentos que compõem a obra *Diario Íntimo* (publicada postumamente) foram encontrados em cinco cadernos pertencentes a Miguel de Unamuno. Em um destes fragmentos, emerge um reconhecimento irônico antecipador: “Estos mismos cuadernillos ¿no son una vanidad? ¿para qué los escribo? ¿he sabido acaso tenerlos ocultos como fue mi primer propósito?”¹⁰ (UNAMUNO, 2008, p. 131-132).

A não ocultação proposital de seus cadernos de anotações reside no saber da possibilidade de sua publicação¹¹, desejando a concretização desta possibilidade. O que Unamuno chama neste trecho de vaidade se aproxima, como sempre, de seu sentimento trágico, de sua busca pela imortalidade.

Infelizmente, muitos críticos buscam rotular a obra unamuniana e, conseqüentemente, o próprio autor. Com relação à obra em questão, mui-

¹⁰ Estes meus caderninhos não são uma vaidade? Para que os escrevo? Soube acaso tê-los ocultos como foi meu primeiro propósito?

¹¹ Este desejo unamuniano revelado pelo próprio autor lembra muito o procedimento de um de seus personagens: Joaquín (de *Abel Sánchez: una historia de pasión*), que, em seu mais íntimo, torce para que seus escritos (onde narra seus conflitos) sejam publicados postumamente. Assim, ele se imortalizaria.

to foi dito acerca da conversão de Unamuno, principalmente no âmbito dos estudos católicos, querendo aproximá-lo, de certa maneira, a Santo Agostinho com suas *Confissões*.

Em muitos trechos, pode-se até ter esta ideia, quando se lê alguns aforismos de caráter religioso e até mesmo uma espécie de ensaio de narrativa de formação, onde o Unamuno do momento da escrita coloca-se em um patamar superior ao Unamuno do passado. Entretanto, esta não é a tônica dominante no diário. Vejamos uma passagem de vital importância para a compreensão da obra como um todo:

Hay que ir por la práctica a la teoría; este es el camino derecho. Queriendo arrancar de la teoría se queda en la impotencia.

Hay que ir por las obras a la fe para que la fe vivifique y justifique a las obras.

Obra como si creyeras y acabarás creyendo para obrar. (UNAMUNO, 2008, p. 147-148).

[É necessário ir pela prática à teoria; este é o caminho reto.

Querendo arrancar da teoria permanece-se na impotência.

É necessário ir pelas obras à fé para que a fé vivifique e justifique as obras. Obre como se acreditasse e acabará acreditando para obrar.]

Esse trecho nos ajuda a dar um certo pontapé inicial para adentrar a tão estranha obra *Diário íntimo*. A escrita de Unamuno consiste em um trabalho de convencer a si mesmo de sua fé. Como homem conflitante, trágico que é, não consegue aderir-se às certezas, mas busca-as com a esperança de ter a convicção de sua eternidade. Pela escrita, pela prática, pela poesia, quer sair da impotência rumo à potência. Na obra, na escrita poética criando a fé, acredita torná-la sentida, vivida, de “carne e osso”.

Mas a afirmação desta fé só pode ganhar força profanando a religião (ou religiões) que a predica (m). Averiguemos o sentido de profanar no lindo estudo de Selvino Assmann na apresentação da obra *Profanações*: “Profanar – conceito originalmente romano – significa tirar do templo (*fanum*) onde algo foi posto, ou retirado inicialmente do uso e da propriedade dos seres humanos.” (AGAMBEN, 2007, p. 10). Portanto, nesta perspectiva (que será a que adotaremos), profanar pressupõe devolver à comunidade aquilo que lhe foi retirado. Neste sentido, a profanação unamuniana recai sobre a oração cristã *Pai Nosso*. Vejamos.

Unamuno escreve: “*Padre Nuestro*. Padre; he aquí la idea viva del cristianismo. Dios es padre, es amor. Y es Padre nuestro, no mío. « ¡Ay, Dios mío! »¹²” (UNAMUNO, 2008, p. 18). Fica explícita neste trecho a deturpação realizada com o princípio (não só como sinônimo de começo, mas também como fundamento) da oração ensinada por Jesus Cristo (conforme relato bíblico) a todos, para que todos se reunissem como irmãos. O que Unamuno percebeu foi justamente o abandono desta noção unificadora, produzida pelo chamamento *Padre Nuestro*, em detrimento de um egoísmo marcado pelo extremo individualismo.

O ápice da crítica unamuniana culmina, como não poderia deixar de ser, em perguntas: “*Perdonanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores. ¿Nuestros deudores? ¿Qué nos deben? (...) ¿Es mío lo que me deben?*”¹³ (UNAMUNO, 2008, p. 19). O possessivo *nuestras* só dá ilusão de um uso comum, já que se trata de dívida. Assim, Unamuno questiona o próprio caráter cristão da oração dita cristã. Se todos são irmãos, se todos são iguais perante Deus (conforme tantas vezes se declara na Bíblia e se prega na doutrina cristã), por que dividir os homens entre os que devem e os que não devem? Entre devedores e agiotas? O imperativo é profanar. Daí os sinais textuais não verbais.

Cada caderno tem em seu início uma cruz centralizada, mas uma cruz inclinada para a direita, torcida, pendente. A cruz, como marca da morte de Cristo na tradição cristã, como símbolo, portanto, do cristianismo, ainda que se coloque no centro (como força centralizadora de nossa cultura ocidental), tomba, parece não conseguir mais manter-se erguida. A este dado visual Unamuno acrescenta outro: uma linha centralizada para separar um fragmento do outro (desde a primeira página dos seus apontamentos até a última).

O fato de tanto as diversas cruzes como as múltiplas linhas estarem centralizadas é significativo. Do centro, vigora a tradição cristã que tenta resistir, ainda que não se mantenha inteiramente de pé (o que é representado pelas cruzes “caíndo”) nem consiga se estabelecer de uma ponta a outra (o que é representado pela centralização das linhas divisórias).

Portanto, parece que a profanação é o mote de *Diario íntimo*, tendo seu lugar de atuação no cerne de nossa cultura ocidental hierarquizan-

¹² *Pai Nosso*. Pai; eis aqui a ideia viva do cristianismo. Deus é pai, é amor. E é Pai nosso, não meu. Ai, meu Deus!

¹³ *Perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós perdoamos a nossos devedores*. Nossos devedores? O que nos devem? É meu o que me devem?

te (apreendida não só pelas palavras, mas também pelos outros elementos visuais), através dos espaços deixados em branco à direita e à esquerda, através da desconstrução do maior símbolo cristão. O que está em jogo é o desmantelamento de uma hierarquização, de uma ordem soberana, em prol da confissão de uma dor comum.

Se, para Unamuno, o autor é o herói (como se pode constatar em seu texto *Y va de cuento*, de seu livro *El espejo de la muerte*) e o herói não é “otra cosa que el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal”¹⁴ (UNAMUNO, 1945, p. 75), o heroísmo unamuniano de *Diario íntimo* reside justamente na profanação.

Várias vezes são trazidas quando o autor opta por transcrever diversos textos de outros autores. Na suposta apropriação do alheio, desfaz-se a noção de propriedade e instaura-se a comunidade. Da imposição centralizadora externa, quer-se desvencilhar rumo ao mar comum, desfrutado por todos:

Costra.

El hombre exterior, el de la costra, es social. Ah! si un medio común se difundiese, medio en que se derritieran las costras, quedando sólo nadando en él los hombres interiores! Un ambiente de unción, un mar común en que flotarán nivelados todos, que al despojarlos de sus costras los uniera en verdadera comunión. (UNAMUNO, 2008, p. 178-179).

[Crosta.

O homem exterior, o da crosta, é social. Ah! se um meio comum se difundisse, meio em que se derretessem as crostas, permanecendo somente nadando nele os homes interiores! Um ambiente de unção, um mar comum em que boiassem nivelados todos, que ao despojá-los de suas crostas os unisse em verdadeira comunhão.]

Que o projeto unamuniano não fique só no diário escrito, mas que seja experimentado na vida diária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

¹⁴ Outra coisa que a alma coletiva individualizada, o que por sentir mais ao unísono com o povo, sente de um modo mais pessoal.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Trad. e apresentação de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro EdUERJ, 2010.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática brasileira*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Moderna, 2008.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odyseus, 2002.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. (Org.). *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Introdução Emmanuel Carneiro Leão. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Aprendendo a pensar*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, v. 1.

MORA, José Ferrater. *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza, 1985.

_____. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez: una historia de pasión*. 4. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.

_____. *Alrededor del estilo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

_____. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

_____. *Cómo se hace una novela*. 1. ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2009.

ANAIIS DO XV CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

- _____. *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *El Caballero de la triste figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- _____. *El espejo de la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *Névoa*. Trad. José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Niebla*. Introducción de Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- _____. *Monodíálogos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. (Colección Austral).
- _____. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza, 2006.
- _____. *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Barcelona: Fundación María Zambrano, 2004.