

A PERSPECTIVA LITERÁRIA DE MIGUEL DE UNAMUNO

Cristiane Agnes Stolet Correia (UEPB)

cristianeagnesc@gmail.com

1. Considerações iniciais

O presente trabalho tem como questão central a discussão unamuniana acerca da literatura, desde o entendimento do autor sobre o que vem a ser esta até o papel dos agentes-possuídos¹¹ do literário (autor, personagens e leitor).

Posee la obra de Don Miguel una doble condición: es multiforme, ha empleado todos los géneros literarios, todos los poéticos: teatro, novela, poesía lírica y satírica, y ese género tan del momento en que comenzó a publicar: el ensayo. La otra condición es su unidad, su apretada y densa unidad. Por cualquiera de sus obras que un lector ingenuo iniciase la lectura, siempre sentiría, a las pocas páginas, que se encontraba en un universo cerrado y sentiría, igualmente, que se le obliga a seguir un movimiento circular; un tema le llevará a los otros, un personaje a todos los personajes y, si quiere separar un trozo significativo, inmediatamente entrará en pugna con otros tantos con los que aparecerá indisolublemente enlazado, y lo mismo ocurre si es un libro el que quiere apartar como señal suprema (ZAMBRANO, 2004, p. 71).

Em virtude da multiplicidade e da unidade simultâneas apontadas por Zambrano¹² na obra de Don Miguel, esta oferece possibilidades para inúmeros métodos (enquanto caminhos). Na renovada descoberta de uma leitora ingênua¹³, aproprio-me de um novo mundo apresentado pelo estilo unamuniano. A circularidade descrita por Zambrano foi explicitando-se no decorrer das leituras e intensificando-se, o que não só comprova a linguagem¹⁴ própria do autor, como também me oferece uma maior liberdade

¹¹ “Porque el poeta, el creador, es un poseído de su poema, de su creación. Su creación está sobre él y le domina; su obra le posee” (UNAMUNO, 1980, p. 76). Esta ideia é constante nos escritos unamunianos, por isso, adotei o termo agente-possuído.

¹² O próprio Miguel de Unamuno reconhece sua tendência à concentração temática. Ele diz: “Desde que empecé a escribir he venido desarrollando unos pocos y mismos pensamientos cardinales” (1942, p. 15).

¹³ Mantenho o adjetivo *ingênua* usado por Zambrano para caracterizar-me como leitora, considerando o sentido deste termo registrado no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (CUNHA, 1982): livre de nascença. Tendo lugar, pois, na liberdade nata, o ingênuo não se prende a um sistema predeterminado, mas antes inventa seu próprio caminho.

¹⁴ Tomo *estilo* e *linguagem* como sinônimos, baseando-me também em Rosa, que diz: “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (1994, p. 42).

de para desenvolver as questões apresentadas por Unamuno. Focando em sua perspectiva literária, adentro sua filosofia ou, mais especificamente, conforme assinalou o brasileiro João Guimarães Rosa no diálogo concedido a Günter Lorenz, sua metafísica pessoal. Cabe assim ver mais de perto alguns textos do pensador espanhol para adentrar dita metafísica. Começemos, pois, pelo conto *Y va de cuento*.

O mencionado conto é o último do livro *El espejo de la muerte* (nome também do primeiro conto da coletânea). Se a abertura do livro se dá com a história trágica de uma jovem que “vivía sem apetite de viver e quase por dever” (*apud* UNAMUNO, 1967, p. 9), o fechamento consiste em uma moral irônica que fala sobre o término inevitável de tudo o que vive. São várias as histórias que se apresentam no decorrer do livro, envolvendo diversos personagens, mas a última tem diretamente como assunto o fazer literário, tendo como ponto de partida a experiência da própria escrita. Assim, a multiplicidade das histórias se baseia e culmina na explícita reflexão poética do autor.

Em *Y va de cuento*, a história se tece com o pedido de um leitor a Don Miguel: que escreva e crie um herói. “A Miguel, el héroe de mi cuento, habíánle pedido uno” (UNAMUNO, 1967, p. 157). Ao menos dois detalhes me chamam a atenção na frase introdutória do conto. Primeiro, a apresentação do protagonista: um escritor chamado Don Miguel. O uso do seu nome próprio para o personagem-escritor de seu conto não é aleatório: em uma autorreferência desdobrada em terceira pessoa, quer-se assumir uma distância (necessária) para a compreensão não só do processo da escrita como de si mesmo enquanto homem que escreve. Sendo os personagens unamunianos filhos e pais do próprio autor, conforme ele mesmo já declarou inúmeras vezes, são os que o criam (enquanto pais) na medida em que nascem do mesmo.

Já na primeira frase do conto, reúnem-se os três agentes-possuídos do poético: o autor (daí “mi cuento”), o personagem heroico Miguel e o leitor que fez o pedido. O elo entre os três se faz na condição de herói. O personagem não está separado dos outros por sua condição heroica (como talvez deixasse subentender o pedido do leitor), mas se une ao leitor e autor justamente pelo heroísmo. “Era, pues, héroe mi Miguel, a quién le pidió Emilio un cuento, y era héroe mi Emilio, que pidió el cuento a Miguel” (UNAMUNO, 1967, p. 157). Pronto: agora o leitor também tem nome: Emílio, o que enfatiza a metafísica de Miguel de Unamuno, que

não se dirige à massa, mas a pessoas¹⁵. A especificidade do leitor-personagem deixa nítido que se trata sempre de uma metafísica *pessoal*. Afinal, não seria possível fazer um herói sem que este fosse, em primeiro lugar, uma pessoa, com um nome, com identidade, com querer (daí a solicitação de Emílio), portanto, com entranhas. “No es el héroe otra cosa que el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal” (UNAMUNO, 1945, p. 75).

Destacamos, pois, que personagem, leitor e autor sentem “de um modo mais pessoal”, já que seus sentimentos estão mais “ao uníssono com o povo”. É-se herói no sentimento coletivo individualizado, no sentir no mais íntimo de sua pessoa o que sentem todos. Mas o que necessariamente é sentido por todos? A morte. A morte é, simultaneamente, o que há de mais universal e de mais singular, já que se apodera de todos, mas cada um a sente pessoalmente. Sentindo, portanto, a morte universal mais pessoal e profundamente, o herói se faz como o próprio espelho da morte. Não há como escapar, a dose é tripla: autor, personagens e leitor, constituindo-se verdadeiramente como tais, ou seja, como criadores e criados, espelham a morte.

No ato da criação, eis o verbo, a linguagem, a palavra (passagem bíblica diversas vezes mencionada e comentada por Unamuno). Na palavra escrita, mortifica-se o movimento da fala, faz-se da palavra cadáver, mas que ganha nova vida com a leitura. É quando o personagem recobra sua vida. Espelho da morte, então, por estar sempre implicando morte e vida. Morte enquanto palavra escrita, mas vida quando é devolvida ao movimento da oralidade com a leitura.

Autor e leitor, por sua vez, também estão implicados com a morte. “El lugar -o, sobre todo, el tener lugar- del poema no está, por ende, ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen” (AGAMBEN, 2005). No jogo autor-leitor sempre há algo não dito. No gesto de ausência, ora de um, ora de outro (ambos quando deixam de criar, ou na escrita, ou na leitura), o vazio tem seu lugar garantido. E encontra-se nesta abertura do nada (onde o poético se resguarda) a morada fixa do espelho da morte. Todos (personagem, autor e leitor) ocupam temporariamente este espaço inesgotável deixado pelo literário-poético.

¹⁵ Este procedimento se repete em inúmeros textos unamunianos. Até mesmo nas dedicatórias de seus livros, o autor espanhol opta por escrever *al lector*, singularizando-o ao determiná-lo.

Atrevo-me a dizer, seguindo os passos de Don Miguel, que autor, leitor e personagem são um. Fazer-se e sentir-se estes triplica o espelhar mortal, intensificando-o, mas é justamente aí quando a vida também se intensifica. É no reflexo incessante da morte que a vida pode ganhar mais força. “El segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo” (UNAMUNO, 2007, p. 248-249). “¿Cómo sabe uno que tiene un miembro si no le duele?” (UNAMUNO, 2007, p. 250). É, pois, na consciência dolorosa da morte que o apego e o amor à vida se aprofundam.

“No hay profundidad mayor que la de un pozo sin fondo” (UNAMUNO, 2007, p. 252). Assim é a vida, mediada pelo poço sem fundo, que é a morte. Eis a metafísica poética unamuniana, que fundamenta toda a obra do autor. Vale, portanto, averiguar mais de perto outro texto do escritor espanhol. Seleccionamos o romance *Cómo se hace una novela*, onde Unamuno repensa insistentemente a relação entre o fazer literário e a vida-morte.

O texto *Cómo se Hace una Novela* é dividido em seis grandes partes: “prólogo”, “retrato de Unamuno por Jean Cassou”, “comentario”, a parte mais extensa intitulada também “cómo se hace una novela”, “continuación” e acréscimos em forma de diário.

2. O “prólogo”

No prólogo da obra que aqui se apresenta, Miguel de Unamuno trata de expor o contexto no qual se encontra inserido. Estando a Espanha afogada pela ditadura de Miguel Primo de Rivera (que teve início em 1923), Unamuno foi viver no exílio, primeiro nas Ilhas Canárias, depois na França. Escreve *Cómo se Hace una Novela* quando se encontra em Paris. Entrega o texto original a seu amigo Jean Cassou, que se encarrega de traduzi-lo ao francês e publicá-lo. Além disso, Cassou antecede ao texto unamuniano um tópico ao qual chama *Retrato de Unamuno*, onde apresenta sua concepção sobre o autor. A publicação francesa sai em 1926. Cassou entrega o texto original a Heinrich Auerbach, já que este tinha a intenção de traduzi-lo ao alemão.

Em 1927, Unamuno, sem posse do escrito originalmente (ele declara, inclusive, que não quer recuperar o texto original, talvez por não pensar “volver a pasar por experiencia íntima más trágica”) (UNAMUNO, 2009a, p. 105), retraduz seu texto ao espanhol, utilizando-se da ver-

são francesa, mas ampliando-o significativamente. Neste momento ele se encontra em “Hendaya, adonde había llegado a fines de agosto de 1925” (UNAMUNO, 2009a, p. 106).

A afirmação de Agamben de que “toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo [...] de uma obra jamais escrita” (AGAMBEN, 2005, p. 9) vai ao encontro do que diz Unamuno sobre o prólogo: que este é outro romance (UNAMUNO, 2008 c, p. 38). Se o romance vivo, para Miguel de Unamuno, assim como a vida, perfaz-se na sua essencial característica de nunca ter fim, sempre será prólogo “de uma obra jamais escrita”, justamente por esta jamais se completar, por estar sempre apondo para uma continuidade, para um não escrito.

A retradução do texto do francês para o espanhol se embasa, conforme declaração unamuniana, pela necessidade de retraduzir-se, que vive na impossibilidade de manter-se “fiel a aquel momento que pasó” (UNAMUNO, 2009a, p. 108). Portanto, sem desejar a manutenção idêntica do primeiro escrito, reconhecendo, inclusive, esta impossibilidade (haja vista a decorrência dos acontecimentos, o fluir da vida), Unamuno lança-se no devir do romance de sua vida, em sua autobiografia.

3. “Retrato de Unamuno por Jean Cassou”

Esta seção e o corpo central intitulado “Cómo se hace una novela” são as únicas partes que já figuravam na edição francesa do texto (conforme mencionado, a primeira versão conhecida da obra). Miguel de Unamuno traduz ao espanhol o retrato feito por seu amigo e o mantém na edição em espanhol, ainda que dedique a seção posterior (a qual dá o nome de “Comentario”) para aplicar-se em seu direito de resposta.

Não tenho interesse em me debruçar detalhadamente sobre o texto de Cassou (muitas das ideias contidas neste são, inclusive, tomadas por vários críticos da obra unamuniana posteriormente), mas somente citar os aspectos contrapostos por Unamuno que me ajudem a construir um pensamento mais condizente com o autor estudado.

Uma das primeiras constatações que faz Cassou sobre a obra unamuniana é a unidade temática (“drama único”): “un nacimiento y una muerte que repartimos con otros seres vivientes y por lo que entramos en un destino común” (UNAMUNO, 2009a, p. 109). Ora, este drama é o que Unamuno quer problematizar e superar. Mesmo ciente de sua condição enigmática (insolúvel), crê mais que racionaliza, afinal, para ele,

“creer es crear” (UNAMUNO, 2008 c, p. 34). Portanto, mais que balizar as suas inquietações humanas como um drama “explorado en todos sentidos y en todos los tonos” (UNAMUNO, 2009a, p. 109), talvez fosse mais fortemente unamuniano seu empenho criativo, sua vontade de crer na expectativa da criação, sua busca esperançosa de permanecer em seus personagens e além destes.

Cassou rotula Unamuno de “feroz y sin generosidad” (UNAMUNO, 2009a, p. 113). Se entendemos generosidade como a “qualidade de quem é generoso” e generoso como o opositor ao mesquinho (HOUAISS, 2008, p. 375), Unamuno, ao buscar incessantemente os seus “eus”, acaba sendo a mais pura generosidade.

Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre — y esa aspiración es su esencia —, lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento (UNAMUNO, 2009a, p. 125).

Eis o que Unamuno entende, pois, como romance: o dar-se como alimento. Eis a generosidade autobiográfica. Vejamos, então, a resposta dada por Unamuno a seu retrato.

4. “Comentario”

Unamuno sempre insistiu em recusar as classificações e os rótulos que os críticos da época já queriam lhe impor. Em “Comentario”, esta postura se mostra nitidamente. No “Retrato de Unamuno” escrito por Cassou, este diz, entre outras coisas, que Miguel de Unamuno é paradoxal, niilista e apenas comentarista.

Os rebates ao seu retrato feito por Cassou começam com duas alfinetadas: primeiro, ao justificar o título dado à sua resposta (“Comentario”, atendendo a declaração de Cassou, segundo a qual Unamuno sempre foi apenas comentarista), depois, ao escrever que no retrato de Cassou vê-se “más el espejo mismo que lo en él espejado” (UNAMUNO, 2009a, p. 118). Ou seja, vê-se o instrumento espelho, o aparato, não Unamuno refletido, não sua autobiografia, nem ao menos sua biografia.

Miguel de Unamuno questiona se tudo o que tem sido escrito até então não constitui comentário. Como o texto espanhol está sendo retraduzido do francês, o autor acrescenta comentários à edição anterior, que aparecem entre colchetes e avisa-nos deste procedimento em seu comen-

tário. Tal procedimento deixa claro o não querer cristalizar-se no mesmo, a mudança inerente a todo viver. Esta aparentemente simples atitude já espelha o que se defende ser um romance. Ao livro dá-se, inclusive, o *status* de alimento, o que sugere que este passa a ser compreendido como um dos elementos essenciais para a manutenção da vida. Mas o alimento livro é semeado e colhido por homens. Assim, o elemento biográfico atravessa necessariamente todo o processo livresco.

A equivalência do romance à vida é tema recorrente na obra unamuniana, sem dúvida nenhuma com forte influência da filosofia de Calderón de la Barca, com a compreensão da vida como sonho e do mundo como teatro. A confusão entre realidade e ficção, criador e criatura (consequentemente, autor e personagem, ser real-existente e ser ficcional-não existente) são termos que têm seus lugares tradicionais colocados em xequê.

Na parte final de seu comentário, por exemplo, Unamuno agradece a Cassou, dizendo que ele, o retratado, fez o autor do retrato. Claro: se não houver retratado, não há autor de retrato. Dizendo de modo mais amplo: se não houver criatura/criado, não há criador. Cabe transcrever a famosa pergunta do personagem Augusto ao seu autor em *Névoa*: “Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?” (UNAMUNO, 2007, p. 256).

A localização da origem do personagem no autor é questionada, assim como a origem do romance na vida. Desconstrói-se a noção de verossimilhança. Para o autor, obra é vida e vida é obra. Personagens somos todos nós, imersos na ficção vital. Portanto, a relação entre sonhador e sonhado, entre vida e ficção borra-se em névoa. As fronteiras parecem desvanecer-se e o limite passa a ser o não limite do sonho.

Em *Cómo se hace una novela*, não há uma estruturação linear da narrativa. Como o fluxo do pensamento, as mudanças de focos e de perspectivas são constantes. O personagem é multifacetado, assim como a obra, assim como a vida.

5. “*Cómo se hace una novela*”

Pode-se dizer que a perspectiva unamuniana autobiográfica aparece em uma lente de aumento no romance *Cómo se hace una novela*, já

que o protagonista da história se chama U. Jugo de la Raza. Vejamos a explicação deste nome nas palavras do próprio autor:

U. es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno (...) Larraza es el nombre (...) de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras — ¡gusto conceptista! — aunque Larraza signifique pasto. Y Jugo no sé bien qué, pero no lo que en español *jugo* (UNAMUNO, 2009a, p. 140).

[U. é a inicial do meu sobrenome; Jugo o primeiro de meu avô materno (...) Larraza é o nome (...) de minha avó paterna. Escrevo-o la Raza para fazer um jogo de palavras — gosto conceptista! — ainda que Larraza signifique pasto. E Jugo não sei bem o quê, mas não o que em espanhol *jugo* (suco).]

Ao me defrontar com o nome do personagem, chama-me a atenção o fato de só o primeiro sobrenome (justamente o referente a Unamuno) vir abreviado. O que este gesto incomum pode sinalizar?

Em virtude de tudo que vimos até agora, poderíamos nos atrever: a incompletude de Unamuno, sem dúvida. Mas por que não representar também a incompletude de cada ser humano? Por que U. não poderia ser o início da humanidade, de uma nova humanidade?

Afinal, a letra *h* (tanto em espanhol como em português) não é pronunciada. Escreve-se *humanidade* por uma convenção, mas seria perfeitamente possível escrever *umanidade*. Talvez até se aproximasse muito mais do que Unamuno quer instaurar: um *umano* que trouxesse a marca tão somente do necessário. O pensador espanhol diz: “hay una humanidad que confieso y por la que clamo” (UNAMUNO, 2009a, p. 119-120). Que clamor é este? Voltemos ao nome do personagem: U. Jugo de la Raza.

De acordo com o autor, o gosto conceptista fez com que ele separasse o substantivo *larraza* (que significa *pasto*) em dois: *la raza* (a raça). Mas parece que o jogo de separação de vocábulos causando modificação semântica pode significar outra coisa: que a raça (*la raza*) esteja precisando alimentar-se diretamente da terra (de *larraza*, do *pasto*). A terra, como símbolo da formação do homem, precisa não só ofertar o alimento, mas também ser cultivada.

Para o segundo sobrenome *Jugo*, Unamuno não encontra explicação, só afirma não se tratar do significado em espanhol que, em português, equivale a suco. O suco, como líquido que é, escorre, esvai-se entre as mãos. Não. Unamuno prefere a *umanidade* incitada (*U.*) como raça que se alimenta de sua origem (*la raza, larraza*), abrigo em seu meio

o desconhecido (*Jugo*). Talvez esta seja a humanidade que confessa e pela que clame.

A equivalência entre autor e personagem é notória com a identificação do nome. Mas autor também se converte nitidamente em leitor, visto que, com a reescritura da obra, o Unamuno deste momento faz seus comentários entre colchetes, sendo leitor não só do que está escrevendo (em espanhol), como também do que escreveu, de certa maneira, na edição francesa. O desdobramento do mesmo reflete a multiplicidade de papéis que cada um pode assumir, além da heterogeneidade que cada um comporta em seu próprio ser.

Tal diversidade também desponta no interior dos personagens unamunianos. Afinal, os romances de Unamuno não mostram uma preocupação com características físicas, descrições externas, mas se pautam nos dramas íntimos, na luta que cada um trava dentro de si.

Em “*Cómo se hace una novela*”, declara-se que o romance carece de argumento, assim como a vida. Na verdade, o enredo mesmo é mínimo, o que se sobressai são as questões que dele advêm. A história se baseia na história deste personagem chamado U. *Jugo de la Raza* que compra um livro e começa a lê-lo. Depara-se com a informação de que ele, o leitor, morrerá ao terminar de ler o livro. Com o fim do romance, sua vida também terminará. Todo o texto se tece com o dilema vivido pelo personagem que vacila entre ler/viver a história e com ela morrer ou deixá-la de lado, não vivê-la.

Conforme já mencionado, o autor aqui se converte simultaneamente em ator e leitor, o que se reforça com o nome do personagem escolhido. O intento autobiográfico repensa o que constitui o romance. Autor, ator e leitor passam a ser o mesmo em constante diálogo trágico, em interminável contradição. Os vários “eus” perfazem o drama íntimo vivido pelo indivíduo no romance de sua vida. Lendo, atuando e criando vive-se o romance vital onde não há certezas, onde a dúvida não tem fim. Eis a primordial noção unamuniana do romance: é vida que, como tal, tem trágica natureza.

Repetidas vezes lê-se que a maneira de se fazer um romance é fazendo-o, assim como de viver a vida é vivendo-a. Não se admitiria, portanto, em ambos os casos, um plano prévio com todos os passos a serem seguidos. O surpreender-se e o descobrir-se fazem parte do caminhar vital. Refuta-se, assim, a compreensão da literatura enquanto sistema que, como tal, mostra-se fechado em gêneros, inapto a invenções, a modifica-

ções substanciais. Eis as palavras do autor, traduzidas ao português: “o sistema — que é a consistência — destrói a essência do sonho e com ele a essência de vida” (UNAMUNO, 2009a, p. 128). Daí, a continuação.

6. “Continuación”

Neste suposto capítulo, Unamuno realiza uma leitura do momento histórico que está vivendo e pelo qual seu país está atravessando. Não pretendo aqui dispor a respeito de tal contextualização, mas preferirei ater-me especialmente a uma temática: a infância.

A infância é tema recorrente dos comentários unamunianos nesta parte da obra, não sob uma perspectiva cronológica, mas como algo que o acompanha desde sempre. O autor declara, por exemplo, que quando vai a *Bayona*, reinfantiliza-se, restitui-se à sua “infância bendita”, à sua “eternidade histórica” (UNAMUNO, 2009a, p. 175) e recorda-nos o poeta inglês William Wordsworth ao retomar sua frase de que “el niño es el padre del hombre” (UNAMUNO, 2009a, p. 177).

Por que a infância é caracterizada como bendita e equiparada à eternidade histórica? E por que a insistência na inversão: a criança sendo pai, sendo fonte de gestação? Acrescentemos uma pergunta de Agamben para introduzi-lo na discussão: “existe algo como uma in-fância do homem?” (AGAMBEN, 2005, p. 58). O próprio autor aponta-nos algumas diretrizes:

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una [...] a natureza do homem é cindida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso.

E é sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade que encontra o seu fundamento a historicidade do ser humano. Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico. Pois a pura língua é, em si, a-histórica, é, considerada absolutamente, natureza, e não tem necessidade alguma de uma história (AGAMBEN, 2005, p. 64).

E conclui que não se trata de pensar em termos dicotômicos como se fosse um jogo de oposições, mas de

tomar consciência de que a origem da língua deve necessariamente situar-se em um ponto de fratura da oposição contínua de diacrônico e sincrônico [...]

no qual se possa captar [...] a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não humano, palavra e infância (AGAMBEN, 2005, p. 61).

Eis por que o infante é o pai, é a origem: tendo sua morada na linguagem, historiciza o homem ao fazer dele um ser falante, que instaura o discurso e se insere nele a partir da língua. Existe, então, uma in-fância do homem, daí a realização de Unamuno ao sentir-se reinfantilizado. Da não fala surge a fala, da criança surge o homem. Ambas as noções, porém, não fala – fala e não homem (criança) – homem vigoram permanentemente no mesmo.

A fala humana existe sempre pressupondo a não fala (o infante). A presença de uma completude discursiva aboliria a potência linguística, assim como o esquecimento da origem in-fante do homem destruiria sua morada misteriosa. Enquanto in-fante, o homem produz história. Enquanto criança, potência criadora¹⁶, o homem pode buscar a eternização de sua história. Eis a impossibilidade propriamente humana:

Não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar *a partir de uma língua*, isto é, de uma experiência – através da morada infantil na diferença entre língua e discurso – da própria faculdade ou potência de falar (AGAMBEN, 2005, p. 14-15).

Que este suposto problema essencialmente humano seja resgatado como projeto (Unamuno ressalta que o substantivo *problema* é resultado da ação de um verbo, que significa *projetar*, daí *problema* pressupor *projeto*) (UNAMUNO, 2009a, p. 181), projeto onde o dom e o não humano sejam abraçados pela criança paterna existente em cada um de nós!

7. O diário

A última parte do texto *Cómo se hace una novela* se apresenta de modo ainda mais excêntrico: trata-se de uma espécie de diário que vai de *martes 21 a jueves 7-VII*.

Vale notar que não há escritos para cada um dos dias deste intervalo, mas somente para sete dias: *martes 21, jueves 30-VI, domingo 3-VII, lunes 4-VII, martes 5-VII, miércoles 6-VII e jueves 7-VII*. Alguns detalhes dos dados apresentados chamam a atenção.

A ausência do ano nas datas se justifica facilmente pelo fato de Miguel de Unamuno já o ter mencionado diversas vezes durante a obra.

¹⁶ Vale notar que criar e criança possuem a mesma origem etimológica.

Intriga-me, entretanto, o fato de o autor só ter escrito durante sete dias e terminar seu diário justamente no dia 07/07. Na obra de Miguel de Unamuno, nada é aleatório. Portanto, a persistência do sete parece ser extremamente significativa.

Sabe-se que sete é um número bem recorrente na Bíblia e sabe-se também que Miguel de Unamuno era um leitor assíduo da Bíblia (ele o declara, inclusive, no prólogo¹⁷), daí podemos associar algumas ideias.

Segundo o Antigo Testamento, Deus criou o mundo em sete dias: “E Deus acabou no sétimo dia a obra que tinha feito, e descansou no sétimo dia de toda a obra que tinha feito” (GÊNESIS 2, 2). Assim, o sete simbolizaria a totalidade, a perfeição dinâmica e divina, o que nos leva a deduzir que é isto o almejado por Miguel de Unamuno. A completude da criação do mundo por Deus remete à totalidade espacial e temporal, que se desdobra em onipresença e eternidade, daí a onipotência.

Ao fazer uso três vezes do número sete (sete dias com escritos e o término em 07/07), Unamuno reforça seu intuito de aproximar-se da divindade. Afinal, três é a Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. “Hay el camino de la historia, y la historia es viva; y el camino de la historia es llegar a lo invisible de Dios, a sus misterios, por lo que se está haciendo” (UNAMUNO, 2009a, p. 187). “Y así, luchando, civilmente, ahondando en mí mismo como problema, cuestión, para mí, trascenderé a mí mismo, y hacia dentro, concentrándome para irradiarme, y llegaré al Dios actual, al de la historia” (UNAMUNO, 2009a, p. 189).

O Deus histórico, que criou o mundo e se encarnou em Jesus Cristo, é o sempre atual. Percebe-se, portanto, o explícito da declaração unamuniana: alcançar a atualidade permanente de Deus. O autor quer recorrer o caminho da história viva pelo seu fazer autobiográfico, penetrando os mistérios divinos, os enigmas humanos. Arriscaria dizer que a presença viva divina procurada por Unamuno transcende o pai e o filho (que ainda se prendem em uma relação familiar) e vige no Espírito Santo, na terceira pessoa da Trindade.

Dizem os evangelhos de Mateus e Lucas que não se perdoa uma ofensa ao Espírito Santo. Eis a fala de Jesus: “Por isso vos digo: Todo o pecado e blasfêmia serão perdoados aos homens, porém a blasfêmia contra o Espírito Santo não será perdoada” (MATEUS 12, 31). Ora, a partir

¹⁷ “Después de haber leído, según costumbre, un capítulo del Nuevo Testamento, el que me tocara en turno [...]” (UNAMUNO, 2009a, p. 106)

das histórias bíblicas, apreende-se que o Espírito Santo é a pura potência criadora e unificadora, basta considerar a concepção de Jesus no ventre de Maria e a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos:

O anjo disse-lhe: Não temas, Maria, pois achaste graça diante de Deus; eis que conceberás no teu ventre, e darás à luz um filho, a quem porás o nome de Jesus. Este será grande, será chamado Filho do Altíssimo [...]

Maria disse ao anjo: Como se fará isso, pois eu não conheço varão? Respondendo o anjo, disse-lhe: O Espírito Santo descerá sobre ti e a virtude do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso mesmo o santo que há de nascer de ti, será chamado Filho de Deus (LUCAS, 1, 30-35).

Quando se completaram os dias do Pentecostes, estavam todos juntos no mesmo lugar; e, de repente, veio do céu um estrondo, como de vento que soprava impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceram-lhes repartidas umas como línguas de fogo, e pousou sobre cada um deles. Foram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar várias línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem.

Estavam então residindo em Jerusalém judeus, homens religiosos de todas as nações que há debaixo do céu. Logo que se deu este ruído, acudiu muita gente e ficou pasmada, porque cada um os ouvia falar na sua própria língua (ATO DOS APÓSTOLOS, 2, 1-6).

8. *Considerações finais*

Ao fazer uso três vezes do sete, Unamuno nos sinaliza querer apropriar-se da divindade sempre histórica e atuante da terceira pessoa da Trindade para criar-se biograficamente e para criar a comunhão.

Para Miguel de Unamuno, no conhecimento do outro, caminha-se para o conhecimento próprio. (“Que nadie se conoce mejor a sí mismo que el que se cuida de conocer a los otros”) (UNAMUNO, 2009a, p. 196). Do conhecimento conjunto brotaria a comunhão humana. (“Pongamos en vez de mundo la comunión humana, la comunidad humana, o sea la comunidad común”) (UNAMUNO, 2009a, p. 196). De seu intento autobiográfico, multiplicar-se-iam outros “eus”. Uma comunidade de “eus”. “Que no es lo mismo nosotros que yos” (UNAMUNO, 2009a, p. 196). Concluímos, portanto, que é na busca de seu eu infantil, do eterno histórico e do Espírito Santo que se perfaz a perspectiva literária de Don Miguel. Almejando a perfeição do ato da criação e reconhecendo a nata infantilidade humana, quer dela fazer emergir sua poesia e lançar-se dinamicamente na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 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, 1982.

Ato dos Apóstolos, Gênesis, João, Lucas, Mateus. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas, 1989.

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

ROSA, João Guimarães. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

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

_____. *Amor y pedagogía*. Introducción y notas de Julia Barella. Madrid: Alianza, 2008a.

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

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

_____. *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 b.

_____. *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.

_____. *Ensayos y artículos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

_____. *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez y tres historias más*. Madrid: Alianza Editorial, 2009 b.

_____. *Mi religión y otros ensayos breves*. 7.a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

_____. *Monodiálogos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1972. (Colección Austral).

_____. *Névoa*. Trad. José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Niebla*. Introducción de Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

_____. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1952. v. 5.

_____. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. v. 1.

_____. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. v. 8.

_____. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. v. 9.

_____. *Paz en la guerra*. Edición de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza, 2006.

_____. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza, 2008 c.

ZAMBRANO, María. *Unamuno*. Barcelona: Fundación María Zambrano, 2004.