

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BRENDA LARISSA DE OLIVEIRA XAVIER BERTULINO

**HERESIA DA PRIMEIRA À ÚLTIMA NIVOLA: Uma releitura do Modernismo
Occidental de Miguel de Unamuno através de *Niebla* e *San Manuel Bueno, mártir***

Recife

2022

BRENDA LARISSA DE OLIVEIRA XAVIER BERTULINO

**HERESIA DA PRIMEIRA À ÚLTIMA NIVOLA: Uma releitura do Modernismo
Ocidental de Miguel de Unamuno através de *Niebla* e *San Manuel Bueno, mártir***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

ORIENTADOR(A): Prof^o Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues.

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

B552h Bertulino, Brenda Larissa de Oliveira Xavier
Heresia da primeira à última *nivola*: uma releitura do Modernismo Ocidental de Miguel de Unamuno através de *Niebla* e *San Manuel Bueno, mártir* / Brenda Larissa de Oliveira Xavier Bertulino. – Recife, 2022.
189f.

Sob orientação de Juan Pablo Martín Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Miguel de Unamuno. 2. *Niebla*. 3. *San Manuel Bueno, mártir*.
4. Crítica literária. 5. Modernismo. I. Rodrigues, Juan Pablo Martín (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-188)

BRENDA LARISSA DE OLIVEIRA XAVIER BERTULINO

**HERESIA DA PRIMEIRA À ÚLTIMA NIVOLA: Uma releitura do Modernismo
Occidental de Miguel de Unamuno através de *Niebla* e *San Manuel Bueno, mártir***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 11/03/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Juan Pablo Martin Rodrigues (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Cristina Bongestab (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba – UEPB

Dedicado à Rute Bertulino, minha força, e Cesário Bertulino, minha inspiração.

In memoriam de Carmem Bertulino.

AGRADECIMENTOS

Após o desfecho deste Mestrado em Teoria da Literatura agradeço primeiramente ao Grande Autor/Narrador da Vida por haver me preservado e possibilitado concluir a escrita desta dissertação.

Ao professor Juan Pablo Martín Rodrigues sou grata por sua orientação, parceria e confiança desde os meados da graduação que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa, e de todo um aprimoramento de minhas faculdades e conhecimentos acadêmicos.

Aos meus pais, Rute e Cesário Bertulino, minha eterna gratidão por sempre incentivarem meus estudos e formação, possibilitarem meios com os quais eu pudesse me desenvolver melhor, e me mostrar antes de qualquer outro que a arte possui potências inimagináveis.

Ao meu irmão, Augusto, meus familiares e amigos – dentro e fora do país - agradeço a força, apoio, compreensão e escuta em um período tão delicado, com tantos contratempos e ausências, onde cada sorriso compartilhado me renovavam as energias.

A Flávio Henrique Menezes, meu eterno mestre, agradeço os debates, orientações, conversas despretenciosas sobre o tema, e, os silêncios. Especialmente, sou grata pelo incentivo a continuar olhado à literatura com espanto.

Ao corpo docente e discente do PPGL – UFPE, na pessoa de Eduardo César Maia, agradeço o modo como me proveu conhecimento, espaço e experiência para olhar a literatura para além de um objeto de estudo, possibilitando os debates, encontros e desencontros com tantas palavras transformadoras.

“Y yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy una especie única.” (UNAMUNO, 1910, p. 10)

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, 1950, p. 21)

RESUMO

Miguel de Unamuno é um dos intelectuais espanhóis mais relevantes do século XX, atuando em distintas áreas, ele refletia o espírito de seu tempo e uma consciência irreverente voltada ao escrutínio das ideias. Recebeu uma pluralidade de classificações historiográficas que, por vezes, não correspondem ao conjunto de sua obra. Uma destas é a posição do autor e de seus romances no Modernismo. Parte de seus textos que contém importantes inovações na estética do Modernismo, não são considerados com pertencentes a tal classe, ou são tidos como textos menores. Sabendo que se desenvolveram distintas estéticas modernistas, inclusive na Espanha, o escopo desta investigação analisará o Modernismo Ocidental, a fim de reavaliar o posicionamento de Unamuno sobre e no movimento. Para tanto, se verificará como ele aplicou estratégias modernistas em seus romances mais relevantes, e dentre estes foram escolhidos *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Pois eles comporiam um eixo de unidade entre outras obras suas do século XX, que compartilhariam de uma perspectiva ampla de Modernismo ocidental, além de serem marcos vanguardistas na narrativa espanhola. Em um primeiro momento, averiguaremos alguns dos destaques biográficos e bibliográficos de Unamuno que corroborem para a defesa de uma perspectiva modernista do autor. Posteriormente seguindo os conceitos mais abrangentes de Peter Gay (2009) e Linda Hutcheon (1991) sobre Modernismo, apresentaremos uma análise dos distintos Modernismos, a fim de verificar como Unamuno se posicionou em relação a cada um, e com qual destes seus romances mais compartilhariam semelhanças. Por fim, se desenvolverá uma análise mais detalhada dos romances de 1914 e 1933 para averiguar como Unamuno desenvolve as estratégias e princípios modernistas em cada um deles, e como a correlação entre ambas propõem o desenvolvimento de uma estética modernista particular do autor. Assim, este trabalho pretende contribuir com os estudos de crítica e recepção da literatura espanhola, assim como um retorno dos estudos sobre a forma e a estética na área dos estudos culturais.

Palavras-chave: Miguel de Unamuno; *Niebla*; *San Manuel Bueno, mártir*; crítica literária; Modernismo.

RESUMEN

Miguel de Unamuno es uno de los intelectuales españoles más relevantes del siglo XX, e interactuó en distintas áreas. Él transmitía el espíritu de su tiempo y una conciencia sin reverencia dedicada al escrutinio de las ideas. Recibió una diversidad de clasificaciones historiográficas que, por veces, no coincidían con las ideas de sus obras. Una de estas es el pertenecimiento del autor y de sus novelas al Modernismo. Parte de sus textos que contienen importantes innovaciones en la estética del Modernismo, no son considerados como modelos de la clase, o son considerados textos menos significativos. Sabiendo que se desarrollaron distintas estéticas modernistas, incluso en España, el objetivo de esta investigación es analizar el Modernismo Occidental para reevaluar el lugar de Unamuno en el movimiento. Así, se verificará como él, Unamuno, usó de estrategias modernistas en sus novelas más relevantes, y de entre ellas se eligieron *Niebla* (1914) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Porque estas compondrían un eje de unidad entre otras obras suyas del siglo XX, que compartieron de una perspectiva amplia del Modernismo occidental, además de ser marcos vanguardistas en la narrativa española. En un primer momento, verificaremos algunos de los destaques biográficos y bibliográficos de Unamuno que puedan constatar la defensa de una perspectiva modernista del autor. Posteriormente, siguiendo los conceptos más amplios de Peter Gay (2009) y Linda Hutcheon (1991) acerca del Modernismo, presentaremos un análisis de los distintos Modernismos, para examinar cómo Unamuno se posicionó frente a cada uno de estos, y con cual de sus novelas compartía más similitudes. Por fin, se desarrollará un análisis más minucioso de las novelas de 1914 y 1933 para verificar cómo Unamuno desarrolla las estrategias y principios modernistas en cada una de ellas; y como la correlación de ambas propone la evolución de una estética modernista singular por Unamuno. De este modo, tal trabajo puede llegar a contribuir con los estudios de crítica y recepción de la literatura española, así como una vuelta de los estudios sobre forma y estética en el área de los estudios culturales.

Palabras clave: Miguel de Unamuno; *Niebla*; *San Manuel Bueno, mártir*; crítica literaria; Modernismo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MIGUEL DE UNAMUNO: UM HOMEM PARA SEUS TEMPOS	15
2.1	INFÂNCIA E JUVENTUDE: A PERDA DO ROMANTISMO	17
2.2	O PAI DE 98: ACADÊMICO, EXISTENCIALISTA E PARTICULAR	20
2.3	PENSADOR INTRA-HISTÓRICO ENTRE AS GUERRAS HISTÓRICAS	28
2.4	UNAMUNO, O NOVO QUIXOTE	34
3	MODERNISMO: ENTRE OS CONCEITOS E AS CRÍTICAS	42
3.1	UNAMUNO TRATA DO CONCEITO DE MODERNISMO	42
3.2	O MODERNISMO OCIDENTAL	46
3.3	O ESPÍRITO DE UM TEMPO FORJADO NA HERESIA	67
3.4	OS MODERNISMOS HISPÂNICOS	78
3.5	A QUESTÃO DAS VANGUARDAS	84
3.6	GERAÇÃO DE 98: O MODERNISMO NA ESPANHA	93
4	O INÍCIO E O FIM DE UM CICLO MODERNISTA	113
4.1	NARRATIVA UNAMUNIANA: <i>NIVOLAS INTRAHISTÓRICAS</i>	113
4.2	<i>NIEBLA</i> : UNAMUNO ENTRA NO MODERNISMO	120
4.2.1	A íntima relação entre a metalinguagem e a metaficção	124
4.2.2	De uma metalinguagem à uma metacrítica	125
4.2.3	Metaficção: a própria expressão de <i>Niebla</i> e <i>nivola</i>	137
4.2.4	Reafirmação ficcional, o cerne de <i>Niebla</i>	145
4.2.5	Crise do narrador: intersecção da heresia	153
4.3	<i>SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR</i> : ENCERRA-SE O CICLO	160
4.3.1	A metalinguagem do não literário	163
4.3.2	Uma metaficção menos explícita	168
4.3.3	Reafirmações heréticas e ficcionais	171

4.3.4	Ángela, narrador e evangelho em crise	174
4.4	A CONCLUSÃO DO EXAME CERRADO E NIVOLESCO	180
	REFERÊNCIAS	186

1 INTRODUÇÃO

Miguel de Unamuno pode ser considerado um dos nomes mais relevantes do cenário espanhol no século XX e que continua tendo relevância nos debates filosófico, social, político, histórico, linguístico, artístico e literário atuais. Homem de seu tempo, Unamuno marcou a história de seu país como um agitador de consciência e uma das figuras mais problemáticas de classificação histórica e estética, já que não apreciava se limitar a um pensamento fixo, e foi rotulado dos mais distintos modos de acordo com as necessidades e interesses sociopolíticos daqueles que buscavam associar ou distanciar sua imagem a do filósofo bilbaíno. E a intervenção destes acabara por influenciar a crítica e a percepção do autor espanhol até a atualidade.

Após a leitura de alguns de seus principais romances escritos no século XX, e de ensaios nos quais Unamuno defende determinados posicionamentos ou problemáticas das estéticas vigentes em sua época, nos deparamos com uma questão na classificação e percepção da obra novelística de Unamuno quando comparado a seus contemporâneos hispânicos e não hispânicos. O primeiro ponto importante para se verificar esta relação é que a Espanha possuiu um desenvolvimento particular no que se refere a filosofia, a literatura e a estética quando comparada aos países mais relevantes no cenário ocidental da época. Sendo o Modernismo um movimento de diversas facetas, e na Espanha o destaque maior pertencendo aos poetas, Miguel de Unamuno acaba por enquadrar-se em um não lugar na literatura. No entanto, o autor apresenta inovações em seus romances que provocariam uma releitura do modo como a crítica tem analisado suas produções frente ao Modernismo.

Deste modo, esta dissertação se propõe a reler aqueles que consideramos os 2 romances mais relevantes de Miguel de Unamuno no século XX sob uma perspectiva ampla de Modernismo no Ocidente a fim de verificar as inovações formais, temáticas, e a semelhança e relevância de Unamuno entre os artistas mais consagrados do Modernismo ocidental. Foram escolhidos para tal estudo os romances *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) por estes serem marcos importantes na bibliografia de Unamuno, e por considerarmos também, que eles apresentem mais aspectos que corroborariam para uma compreensão modernista mais ampla do autor. Tal ideia provém do fato destes romances interligarem as

principais narrativas unamunianas de modo metaficcional e teórico, conferindo também à estas a estética modernista. *Niebla* (1914) é a obra vanguardista de Unamuno e um marco inicial na literatura espanhola, pois por meio dela o autor introduzirá uma espécie de monólogo interior e fluxo de consciência na literatura castelhana. Será também em *Niebla* (1914) que Miguel de Unamuno apresentará a crise do narrador tão pertinente aos autores do entre séculos. E mesmo inserido numa tradição cervantina, as vozes narrativas de *Niebla* apresentaram inovações próprias de seu tempo sobre as questões atreladas a autoridade do narrador.

Já a escolha de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) parte da apresentação de maiores problemáticas na crítica usual sobre Unamuno, pois, a princípio este pode aparentar ser apenas um romance no qual o principal aspecto é a filosofia. Tal ideia se basearia no argumento de que a escolha estética e formal de Unamuno na escrita deste livro limite-se ao serviço da apresentação de seu pensamento e de suas propostas filosóficas. Sendo, portanto, um romance menor. Contudo, reavaliar o lugar da narrativa unamuniana no Modernismo, provoca a percepção de alguns aspectos de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) como mais que supertúrgios filosóficos. As estratégias narrativas, temáticas, formais do último romance de Unamuno acabam por apresentar uma análise literária mais profunda que interliga as principais novelas unamunianas de XX como reflexo de um pensamento estético próprio frente as diversas inovações literárias do Modernismo. As formas e fundos elegidos por Unamuno para os romances de 1914 e 1933 revelam um homem fruto de seu tempo, que estava atento ao novo modo de pensar o humano e a arte em sua época, e que possuía autonomia para a elaboração de algo diverso que não estaria vinculado necessariamente a este ou aquele grupo estético.

Destarte iniciaremos o primeiro capítulo desta investigação compreendendo quem foi Unamuno e quais suas principais relações e contribuições para as histórias da Espanha, América e Europa. Compreendendo sua atuação polivalente nas distintas áreas do saber, e comparando alguns de seus principais pensamentos ficará perceptível que não se trata de um autor que possa ser catalogado em apenas um movimento ou ideia. E que especialmente sua relevância sociopolítica e filosófica influenciaram nos modos contundentes como sua produção literária foi recepcionada e criticada em sua contemporaneidade e ao longo dos anos. Por tratar-se de um autor que presava pelo individualismo, inclusive como corrente filosófica, compreender alguns aspectos da vida de Unamuno, podem elucidar algumas de suas escolhas

estéticas e a relevância de seus romances nos cenários hispânico e não-hispânico.

Em um segundo momento, aprofundaremos a discussão sobre os modos como o Modernismo se desenvolveu e foi classificado pela crítica, para em seguida analisar as relações de Unamuno com as estéticas e movimentos que o compõem. Introduziremos o debate com algumas das citações de Unamuno sobre o termo para perceber como as ideias poderiam dividir-se no pensamento do autor e entre seus contemporâneos. Para tanto, tendo como base os estudos de Peter Gay (2009) e Linda Hutcheon (1991) discorreremos sobre uma perspectiva de Modernismo que auxilia a elucidar o que une tantos artistas e movimentos que apresentam prováveis divergências. Deste modo, compreender-se-á que Modernismo mais que um movimento é o reflexo de um espírito de um tempo, cujo nem todos os seus pensadores e artistas contemporâneos conseguiram concebê-lo em toda sua extensão. Posteriormente, contrastaremos o cenário particular da Espanha frente aos principais países produtores de artistas modernistas na época. Detalharemos como a filosofia e a arte se desenvolveram de maneira distinta anteriormente nas épocas do Barroco ou Romantismo por exemplo, para que o Modernismo hispânico apresentasse aspectos únicos de interpretação de uma época.

Com este objetivo, trataremos de 3 aspectos relevantes: a importância das vanguardas europeias plásticas na consolidação do Modernismo ocidental, a distinção entre estas e as vanguardas poéticas hispânicas que promoveram um hibridismo entre alguns movimentos literários dos séculos XIX e XX, e a importância da *Generación del 98*, na produção de uma poética, filosofia e renovação estética em uma Espanha submersa em crises. Deste modo, buscaremos compreender como Miguel de Unamuno recepcionou e criticou cada um destes movimentos, e por fim, como ele aderiu ou não as ideias de cada um destes em suas produções. É importante ressaltar que por mais que a crítica usualmente apresente Unamuno distante das vanguardas europeias, como crítico dos vanguardistas hispânicos, e membro da *Generación del 98*, interpretá-lo através de uma perspectiva de Modernismo mais ampla contribuirá para analisar o modo natural, coerente por vezes, contraditório por outras, que o homem conflituoso do entre século, Miguel de Unamuno, circulou por cada um deste movimentos e produziu um pensamento e estética próprios e relevante para a literatura e a arte até hoje.

Desta feita, o capítulo final deste trabalho se dedicará a uma análise mais direta e profunda das duas obras *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Inicialmente se verificará a presença dos aspectos apontados por Linda Hutcheon (1991) como indicativos de uma produção modernista. Sendo eles: (1) a metalinguagem, (2) a metaficção, (3) reafirmação ficcional e (4) a crise do narrador do entre séculos. Paralelamente se analisará como o desenvolvimento destas estratégias literárias dentro do particular projeto nivolesco de Unamuno corroboram com uma estética que intensifique o que Peter Gay (2009) apresenta como princípio binário de todo artista modernista: (1) o fascínio pela heresia e (2) o compromisso com um princípio de exame cerrado, subjetivado de si mesmo através da arte. Inicialmente, analisando o primeiro romance, em seguida o último, e por fim comparando ambos para perceber como o projeto estético unamuniano os torna complementares e indicativos de uma heresia maior que pode promover a releitura da historiografia e da crítica literária espanhola. Destarte, tal investigação poderia contribuir tanto com os estudos de crítica e recepção da literatura espanhola e hispânica no geral, assim como nos estudos culturais na área de literatura promovendo um retorno mais profundo ao texto, a forma e a estética.

2 MIGUEL DE UNAMUNO: UM HOMEM PARA SEUS TEMPOS

Miguel de Unamuno e Jugo foi o que se pode chamar, de fato, por intelectual. Filósofo, poeta, romancista, dramaturgo, filólogo, Unamuno circulou pelas mais distintas áreas do saber e destacou-se como uma voz influente e determinada no cenário espanhol, europeu, e inclusive, latino-americano. Desenvolveu seu pensamento mais diretamente nas áreas artísticas e políticas de seu tempo, devido ao seu caráter incisivo e comprometido com ideais próprios. Unamuno foi e é considerado uma voz subversiva por alguns, e a ser seguida, por outros. Esteve vinculado aos mais importantes movimentos políticos e artísticos do final do século XIX e início do século XX, adotando neste período algumas destas ideias ou tendo, deliberadamente, seu nome vinculado às mais diversas vertentes de pensamento. Além de sua postura combativa, Miguel de Unamuno ficou marcado na história por apresentar um olhar crítico que o permitiu alterar de postura e concepção à medida que reformulava seu pensamento social, político, religioso e artístico. Deste modo não apenas foi destaque entre seus contemporâneos, como inspirou e foi tomado como uma espécie de padrinho dos movimentos posteriores. Sendo uma figura importantíssima para as artes e as histórias espanhola e hispano-americana até a atualidade.

Nos últimos anos é possível verificar uma presença da figura ou pensamento de Unamuno, mesmo em áreas do conhecimento nas quais seu nome não circula com tanta frequência. Além das novas traduções de sua obra ou produções biográficas, citamos a título de exemplo *Miguel de Unamuno (1864-1936): Convencer hasta la muerte*, dos professores franceses Colette Rabaté e Jean-Claude Rabaté (2019), e a produção cinematográfica do diretor chileno Alejandro Amenábar *Mientras duré la guerra* (2019). Destacamos ainda referências ao filósofo em uma produção da cultura pop que se encontra em dois episódios da série cinematográfica de ficção científica *Star Trek: Picard*, produzida pela CBS All Access em parceria com a Amazon Prime Video. Elas se encontram nos episódios 3 e 4 da I temporada, intitulados: 'The End is the Beginning' e 'Absolute Candor'. Nestes capítulos lançados em fevereiro de 2020, há referências diretas tanto pela fala, como através das imagens de um exemplar do ensaio *El sentimiento trágico de la vida*, escrito por Unamuno em 1912, que pode ser considerado a obra sintetizadora de seu pensamento e produção filosófica. Do mesmo

modo que compõe uma peça importante para a elaboração de seu pensamento estético e literário.

Por que vale citar uma obra midiática tão popular, aparentemente não acadêmica em uma investigação científica? É válida pelo menos a provocação do pensamento. A série não se utiliza do livro unamuniano para simbolizar meramente que o personagem que o lê é de origem terráquea, e especialmente hispânica. Além do pensamento filosófico contido neste livro, esse permeia os episódios nos quais aparece, suscitando uma característica forte do autor *bilbáino*: sua transitividade nos mais diversos círculos, dos mais acadêmicos aos mais populares. Unamuno se expressava e se fazia entender como pensador seja quando ocupava a reitoria, a cátedra de grego, as colunas dos jornais, os cafés, ruas ou cartas à Espanha e à América. É provável que o fato de ser um humanista, potencializou sua produção literária e filosófica, fazendo com que esta ultrapassasse os oceanos, e até as galáxias, neste caso de homenagem através da ficção científica e de suas próprias obras: rompendo as paredes da ficção.

Por mais que o presente trabalho se centre nas produções literário-ficcionais, ou melhor, na narrativa unamuniana, é importante reiterar que não consideramos a obra narrativa e novelística de Unamuno como apenas exemplo, extensão, matéria de apoio de seu pensamento filosófico; muito menos sua produção ensaística e filosófica algo maior, desassociado da narrativa. Ambos são planos que compõem a magnífica obra deste intelectual, que complementam uma a outra, ao mesmo tempo em que, possuem autonomia e um lugar determinado em sua trajetória. Ele mesmo aclara no prólogo-epílogo de seu romance *Amor y Pedagogía* que não há algo como “una línea divisoria clara entre los libros filosóficos [...] y sus escritores creativos.” (UNAMUNO, 1902, apud SHAW, 1980, p. 85). Unamuno afirma que “el sentimiento, no la concepción racional del Universo y de la vida, se refleja, mejor que en un sistema filosófico, en un poema en prosa o en verso, en una novela... ante todo y sobre todo, la filosofía es, en rigor, novela o leyenda>>.” (UNAMUNO, 1902, apud SHAW, 1980, p. 85) Deste modo uma maneira de estruturação ou concepção de mundo não estaria acima de outra, ambas – filosofia e literatura - se complementam no projeto unamuniano a ponto de quase tornarem-se algo único, uma só unidade.

Este poderia ser um dos aspectos que faz com que a obra de Miguel de Unamuno seja singular na Espanha do século XX e ainda hoje. Mesmo não sendo o único pensador e filósofo que produz ficção, a exemplo de Ángel Ganivet (1865-1898),

Unamuno elabora uma série de questões teóricas que convidam à problematização de sua distinção no cenário espanhol. Uma destas questões é o conceito de *nivola*, através do qual ele problematiza o fazer literário, concebe o romance de um novo modo, e sobre o qual dissertaremos detalhadamente mais a frente. Por hora, é importante mencionar a unidade que este conceito confere a toda narrativa unamuniana. Pois em *Cómo se hace una novela* (1927), Unamuno explicita – assim como em suas demais narrativas - que toda obra de ficção – do poema ao romance – é algo vivo, logo, toda produção ficcional seria autobiográfica. (UNAMUNO, 1927, p. 28) Este romance e os demais – especialmente suas narrativas de maior destaque – respondem afirmativamente as perguntas “¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una auto-biografía?” (UNAMUNO, 1927, p. 20) No entanto ele não o faz apresentando detalhes de sua vida na obra, ou simplesmente fazendo-se personagem dos romances. O conceito de *nivola* e seu pensamento ultrapassam estas estratégias, e tornam a obra unamuniana uma das mais complexas do entre séculos. Por isso que para analisar este conjunto de autobiografias, é importante dissertar um pouco mais sobre a biografia, historiografia e bibliografia – por enquanto, as tradicionais – deste autor.

2.1 INFÂNCIA E JUVENTUDE: A PERDA DO ROMANTISMO.

Inicialmente, poderíamos considerar um dos temas centrais da obra de Miguel de Unamuno, tanto filosófica como a literária: a angústia. Desde a infância até chegar à fase adulta, sua vida foi marcada por guerras, conflitos, violência e ciclos de angústia coletiva e individual. Tais relações aflitivas se desenvolvem desde as questões mais triviais às mais profundas e graves. Nascido em Bilbao, Vizcaya, em 29 de setembro de 1864, - onde residiu até 1880 para estudar Letras em Madrid - com apenas 9 anos, Miguel já guarda informações e imagens de guerra e violência que jamais abandonariam sua mente. (ZAMBRANO, 2017; RABATÉ e RABATÉ, 2019; UNAMUNO [1897] 2017). Aos 6 anos de idade, o menino perde prematuramente seu pai (ZAMBRANO, 2017), e após a morte do progenitor, ele vivencia o sítio a Bilbao e as guerras carlistas. (SHAW, 1980, p. 72).

Tais memórias retornam a cada novo signo de morte com o qual ele se depara na vida, seja nos conflitos bélicos que se seguiram na Espanha por muitos anos, ou nas mortes que irão de encontro ao ciclo 'natural' da vida. Além da perda de seu pai, alguns de seus filhos morrerão ainda criança ou muito jovens, uma de suas filhas sofrerá abortos espontâneos, e na velhice ainda antes de sua morte, perderá sua esposa, uma irmã e uma filha. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Poderíamos, portanto, considerar a morte como um dos fatores desencadeantes do questionamento de Unamuno sobre a angústia, tema central de seu pensamento e produção acadêmica, literária e filosófica. É graças a oportunidade de uma boa educação patrocinada por sua avó Benita, que Unamuno poderá se aprofundar academicamente, pela filosofia e pelas letras, através destas e de outras temáticas. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Ainda na fase infantil, o pequeno Miguel já se apresentava como alguém distinto de seus colegas. Ele "...no comparte siempre los juegos tradicionales de sus compañeros de clase que exigen destreza y agilidad físicas, [...] pues le gusta más contar cuentos o jugar las tres en raya, juegos solitarios, callados, tristes." (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 25) O estereótipo da criança com olhos vidrados nos livros corresponde a *Miguelín* que "empieza a aficionarse a la confección de pajaritas de papel <<silenciosas, obedientes y sumisas>>. [...] pero reconoce que <<estos pajarillos eran secos y muertos>>." (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 25). Um comportamento que se estenderá a outros personagens de papel, os literários, frutos de um íntimo exame cerrado de si mesmo. É neste período que surge o fascínio pelo xadrez que será utilizado como metáfora para suas inquietações sobre o controle e o conflito metaficcional, ou melhor, nivelescos. Estes conhecimentos adquiridos até os 14 anos, são descritos pelo próprio Unamuno como "fórmulas huecas e ideas sin vestiduras" que evoluirão para seus pensamentos e conceitos futuros. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 25). Nesta época, ainda não estavam tão claros.

Outra grande contribuição na infância para a formação intelectual de Miguel de Unamuno é uma respeitável biblioteca que recebe por herança paterna e que lhe iniciará nas humanidades: seja a filosofia, o teatro, o romance, a poesia, etc. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Junto a este conhecimento adquirido em fase tão tenra, e por vivenciar seus primeiros momentos em busca pela identidade, sentido de seu destino, o jovem Miguel se torna cada vez mais sensível a tais questões, desenvolvendo "su primera crisis interior". (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 34) Nesta mesma época, devido o auge dos debates entre filokrausistas e tradicionalistas na Espanha, decide iniciar

seus estudos de alemão. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Esta decisão será fundamental para a construção de seu pensamento e estética. O jovem Unamuno, inicialmente, conservará uma inclinação romântica que no futuro se tornará mais profunda e menos idealizada. Será por meio dos filósofos alemães, e da mesma tradição que se desenvolverão as mais importantes contribuições de Unamuno para a arte e o conhecimento filosófico, assim como o berço para os conflitos e más interpretações que receberá pelo resto de sua vida.

Parte desta inspiração romântica lhe impulsiona a seguir os passos de Wilhelm Von Humboldt e produzir, durante uma viagem a Alcalá em 1888 e 1889, uma obra que dissertará acerca da história do País Vasco. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Não obstante, este Unamuno já menos ingênuo que aquele que aprova e recebe o grau em Bacharel em Artes no ano de 1880. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) Apesar do passar dos anos torná-lo mais resistente à influência romântica, este aspecto observador da natureza e do humano serão importantes para o desenvolvimento de suas análises políticas e elaborações conflituosas da consciência humana através da ficção. Este exame detalhado lhe possibilitará o desenvolvimento de um pensamento mais livre e profundo, que será interpretado pela maioria como herético, ou como aquele que se coloca deliberadamente em oposição e confronto.

Principia na vida do jovem doutor uma serie de tentativas para exames e concursos em sua terra natal, porém, jamais aprovava. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) É nesta conturbada fase que Unamuno começa a elaborar os rascunhos de seu primeiro romance: *Paz en la guerra*, com um título ainda provisório de 'La última guerra carlista como materia poética'. (RABATÉ e RABATÉ, 2019) O jovem Unamuno já demonstrava uma desilusão com as questões sociopolíticas e estéticas, traços que marcariam a *Generación del 98*. E este carácter vanguardista o concederá um papel relevante na política da época assim como no movimento em si, e demais cenários literários do período. Especialmente, ao assumir funções importantes na condução da formação acadêmica espanhola.

2.2 O PAI DE 98: ACADÊMICO, EXISTENCIALISTA E PARTICULAR.

Sem dúvidas, *Paz en la guerra* (1897) não é o romance mais importante, nem heterodoxo ou o mais esteticamente desenvolvido de Unamuno. Porém, tratando-se de sua primeira publicação, esta narrativa não é um marco unicamente por sua insipiência, mas porque poderia ser considerada a máxima representação do sentimento dos de 98 em Unamuno. Neste texto Unamuno já desenvolvia seus peculiares paradoxos entre a estética e a filosofia, entre a forma e o fundo que melhor se desenvolverão nos romances escritos por ele no século XX. A depender do teórico, Miguel de Unamuno será visto como membro ou precursor e inspiração para os artistas e pensadores da *Generación del 98*. É certo que sem a necessidade de delimitar datas, Miguel de Unamuno se encontraria em listas que elenquem artistas ou grupos tradicionais, quixotescos, ou inclusive, excêntricos. Unamuno manifestou-se através de seus livros narrativos e poéticos, ensaios e colunas periodistas sobre a crise que a Espanha passava no final do século XX. Quanto mais prestígio social, profissional e político ganhava – seja como professor, reitor, ou intelectual – mais sinceras e contundentes seriam suas palavras. O título de sua primeira narrativa acaba por ser bastante sugestivo, já que em tantas situações de conflito o pensador se posicionava de modo pacífico e coerente, ainda que firme e incisivo.

Antes de se ter a percepção dos movimentos que surgiram após El Desastre ou o mínimo de contato entre os nomes que compunham a Geração de 98, Unamuno já havia desenvolvido algumas obras que estavam repletas de “preocupación filosófica, sin perder por ello su valor literario.” (GIL et. all, 2000, p. 87) Dos “cuarenta años de vida literaria española” que influenciou, já haviam passado aqueles, nos quais mais jovem, se inspirara no socialismo (GIL et. all, 2000) Unamuno escreve obras mais voltadas aos aspectos sociológicos e históricos espanhóis. No entanto após uma profunda crise existencial, ele adota uma “postura individualista” (GIL et. all, p. 87) que deixará como produto primordial seu *Diário Íntimo* ([1897] 2017) e a dura e lenta gestação de seu pensamento filosófico existencialista que fomenta toda sua obra, chegando a ser a base para sua revitalização estética e teórica. Este é o momento em que Unamuno tenta racionalizar sua fé. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 171) Católico desde a infância, Miguel de Unamuno deixa de ser um crente fervoroso, suscitando questionamentos importantes, que lhe renderam as alcunhas de judeu, protestante,

anarquista, ateu, entre outras.

Os combates mais fortes e extensos são os ataques recebidos do jornal *El Lábaro* e do bispo de Salamanca, Tomás de Cámara. Ambos afirmavam que Unamuno gostaria de “descatolizar” aos jovens espanhóis. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 171) Em um de seus comentários sobre os ataques sofridos, o professor de grego confessa a um amigo, Andrés Bellogín, que “España necesita que la cristianicen descatozándola.” (UNAMUNO, 1996, p. 155) Unamuno não recebe estes ataques porque é um anarquista, ou um subversivo; porém porque toda sua consciência, sendo social, estética, filosófica ou histórica, parte do espírito. (ZAMBRANO, 2017) Deste modo, em um período de diversas crises, quando tantos poderes autoritários e as mais diversas ordens se levantam, Unamuno assina uma sentença de perseguição até os últimos dias de sua vida. Em uma época na qual a fé e todo o sistema religioso era aparelhado pelos regimes que se sucederam na Espanha, apresentar-se como um cristão e ao mesmo tempo livre pensador faziam de Unamuno um alvo perfeito dos perseguidores de hereges religiosos ou sociais.

Os embates com o bispo de Salamanca foram um dos mais vinculados na mídia da época, porém eram recorrentes acusações de lideranças religiosas ou pessoas teologicamente leigas que afirmavam ser Unamuno contra a fé católica ou mesmo combativo a qualquer tipo de fé ou dever religioso. De acordo com Ricardo Senabre (2007), que escreve a introdução da compilação dos *Ensayos* de Unamuno pela Biblioteca Castro, na maioria dos ataques Unamuno escrevia sua contraproposta de modo claro e direto. No entanto, em novembro de 1907 ele publica em Salamanca o breve artigo *Mi religión*, que geralmente seria compilado com *La envidia hispánica*, *Sobre la lujuria* e *Sobre la soberbia* por descrever perfeitamente as crises institucionais e de pensamento da Espanha da época não apenas frente a crença e a fé, mas explicitando sua não compreensão do pensamento unamuniano. (SENABRE, 2007, p. 14 apud UNAMUNO, 2007) Em *Mi religión* (1907), Unamuno descreve sua vida como uma eterna luta com os mistérios. Deixando claro mais uma vez para seus acusadores que ele não se encaixava ou limitava-se a algum espectro, e dando-lhes passe livre para acusá-lo de ateísmo, anarquismo, ou qualquer outro termo mais propício para apagar sua relevância e impedir que o povo – especialmente a juventude – o ouvisse.

O filósofo inicia seu texto afirmando que etimologicamente “escéptico no quiere decir el que duda, sino el que investiga o rebusca, por oposición al que afirma y cree

haber hallado. Hay quien escudriña un problema y hay quien nos da una fórmula, acertada o no, como solución de él.” (UNAMUNO, 1907, p. 1) Suscitando seus leitores se não ao pensamento cético, pelo menos ao mínimo de criticidade e racionalidade até mesmo no momento de delimitar ou elaborar suas crenças pessoais. O que intensificou a alcunha de agitador de consciência de Unamuno. Em seguida, de modo mais direto, o filósofo afirma que: “mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio.” (UNAMUNO, 1907, p. 2) Assim, mesmo tratando de sua fé, Unamuno apresenta seus conceitos de *intrahistoria*, de busca pela imortalidade que permearam seu debate filosófico e alteraram suas formas literárias.

Assim como em *Del sentimiento trágico de la vida* ([1912] 2010) Unamuno introduz a imagem de Jó como alguém que lutou pela palavra com Deus, em *Mi religión* (1907) ele apresenta a figura de Jacó como outro personagem que lutou fisicamente com Deus. Chegando a afirmar que “mi religión es luchar con Dios [...] como dicen que con Él luchó Jacob. Y en todo caso, quiero trepar a lo inaccesible.” (UNAMUNO, 1907, p. 2) Desde modo, além de tentar explicar o funcionamento de seu pensamento ao povo espanhol, em *Mi religión* (1907) Unamuno acaba por explicitar o que fará em sua narrativa adiante: não apenas seus personagens lutarão com Deus de modo metafórico ao irem de encontro ao autor/narrador através da palavra. Mas, ele mesmo o fará de modo direto e tão físico quanto Jacó. A maneira como Unamuno une e aplica os conceitos de *nivola* e *intrahistoria*, colocando-se como personagem/autor/narrador em seus romances, apresenta a luta pela benção da imortalidade, mesmo que para isto ele rompa – assim como Jacó o faz com os tendões que limitam suas carnes – as paredes que separam a realidade e a ficção. E ainda que apresente estes pensamentos de modo filosófico e estético, em *Mi religión*, Unamuno deixa claro que isto não é um dogma, uma regra que outros autores deveriam seguir – como sustenta através de alguns outros aspectos formais – afirmando que “yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy una especie única.” (UNAMUNO, 1907, p. 2) Apresentando ao leitor atento que, mesmo antes que Unamuno concebesse a ideia de autobiografia em 1927, esta já se manifestava subjetivamente tanto em obras ficcionais, quanto em suas ideias filosóficas, especialmente em suas crises existenciais.

Após a publicação do primeiro romance em 1897, a resolução da crise, ou pelo menos o controle inicial desta, possibilita o desenvolvimento de Unamuno em outras áreas da literatura. Ele lança seus primeiros livros de: poesia (1907), de contos *El espejo de la muerte* (1913), (ZAMBRANO, 2017) e o primeiro romance de grande destaque *Niebla* (1912). É interessante compreender esta relação biográfica com a bibliografia de Unamuno, porque muitos dentre os estudiosos de sua obra, entre eles Alexandre Campos (2012), consideram que Unamuno seja o tipo de autor cuja obra está intimamente entrelaçada aos acontecimentos e pensamentos de sua vida. O próprio Unamuno deixa claro em *Cómo se hace una novela* (1927) quando pergunta que ele mesmo responde afirmativamente em seguida: “¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas?” (UNAMUNO, 1927, p.3) Campos (2012) esclarece que esta concepção de Unamuno vai além de um projeto estético e ficcional, mas: “Fazia parte do seu método de pensamento, e do seu caráter, ir tanto mais fundo quanto mais o assunto lhe provocasse.” (p. 44) Que representa muito não apenas a Unamuno, mas ao cenário modernista no qual estava inserido.

Outro aspecto importante a considerar na produção literária e vida de Unamuno é seu pensamento filosófico que tem por base a filosofia alemã. Durante sua primeira crise existencial na juventude, Miguel de Unamuno tem contato com o pensamento de Søren Kierkegaard. Unamuno desenvolverá sua guerra contra a morte e a busca filosófica pela imortalidade, especialmente em seu primeiro romance pela influência do teólogo dinamarquês. (ZAMBRANO, 2017) A introdução à filosofia alemã por Søren Kierkegaard e Friedrich Hegel preparará o jovem Unamuno para estudar Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer quando mais velho. Levando-o até mesmo a traduzir *Sobre a vontade da natureza*, de Schopenhauer para o espanhol, por solicitação de Bernardo Rodríguez Serra para o *Clarín*, em 1900. O que nos permite afirmar que antes da escrita e publicação de seus romances mais significativos, Unamuno já era exímio conhecedor de tais pensadores fundamentais para vários pensamentos heréticos desenvolvidos no século XX. Obras como *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Niebla* (1912), *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), *En torno al catecismo* (1916), *Nada menos que un hombre* (1916), *Cómo se hace una novela* (1927), e *San Manuel Bueno mártir* (1933), somente para citar as mais importantes; apresentam um Unamuno do século XX com um pensamento mais robusto filosófica e esteticamente, influenciado por este nomes. Porém com uma autonomia mais forte.

Analisando estas obras, poderíamos pensar que Unamuno é um filósofo existencialista, no entanto, em aspectos peculiares por se apresentar mais idealista e menos pessimista que os alemães citados. Em *La agonía del cristianismo* ([1931] (1980) Unamuno em diversos momentos apresenta críticas contundentes ao pensamento de Nietzsche apresentado em *Mais além do bem e do mal* (1886), enquanto por outro lado, em diversos fragmentos elogia e endossa o pensamento de Schopenhauer. Em uma obra anterior e menos filosófica, *Cómo se hace una novela* (1927), Unamuno afirma que a escreveu em angústia quase “como si fuera un parto” por ser “lo más personal e íntimo que ha hecho.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 363). Como veremos na análise teórica deste trabalho, Unamuno possui em seus ensaios e *novelas* a mais profunda expressão do seu pensamento filosófico e de sua eterna crise interior. Encontra nos filósofos alemães a síntese de seu sentimento, contudo, em suas obras, se expressa com uma linguagem ao mesmo tempo espanhola, universal e de uma filosofia mais artística. Já que a própria filosofia espanhola apresenta uma particularidade no Modernismo por possuir uma construção filosófica e científica distinta dos demais países já durante a Modernidade e o Iluminismo. Assim como outros personagens nivolescos, poderíamos afirmar que no ensaio/*nivola* de 1927 seu protagonista é de fato, seu *alter ego*, não somente pelo nome U. Jugo de Raza, como pela cogitação de suicídio no Sena. Durante o exílio, semelhante a outros períodos da vida, Unamuno sentiu “sobre su frente <<el soplo del aletazo del Ángel de la Muerte>>.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 386) Em outro momento comparara o suicídio a uma alta dose de morfina. (RABATÉ e RABATÉ, 2019). Além de uma agonia suscetível a todo homem, tais pensamentos e temáticas detalham Unamuno como um homem de seu tempo: um espanhol pós-98 e um europeu da virada dos séculos. Será em 1900 que publicará o conjunto intitulado *Tres ensayos* (1900): *¡Adentro!*, *La ideocracia* e *La fe*. Neles estão expressos seus ideais e indicações dos grandes pensadores que lhe influenciaram. Com exceção daqueles já citados, um em questão não aparece em nenhum destes, e é curioso que isto ocorra exatamente com o nome de Sigmund Freud.

Ainda que não haja referências ou citações diretas de Unamuno a Freud ou a psicanálise, em *Tres ensayos* (1900) e outros títulos, como o faz com Sêneca, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Schopenhauer; é inegável a influência do judeu austríaco no pensamento e estética unamunianos. Hoje é possível afirmar que há indícios de que Unamuno conheceu o pensamento de Freud já que “en su Biblioteca personal,

[...], encontramos el Primer Tomo de las obras Completas de Freud, [...] aparece usado y subrayado, según su modo peculiar de hacerlo, por el propio D. Miguel.” (GARCÍA, 1994, p. 69-70) O título freudiano mencionado por García data de 1922, ano tão significativo para o Modernismo em todo o Ocidente. No entanto, este é o ano em que as ideias germinadas no século XIX atingem seu auge. Freud publica seu livro sobre a Teoria dos sonhos exatamente um ano após o *Gran Desastre*. O espírito de toda a *Generación del 98* passa por Freud. Não é por acaso que enquanto Unamuno ressuscita o Quixote a fim de renovar a estética espanhola, seus contemporâneos interpretam ao *Caballero de La Triste Figura* como uma relação quase edpiana da Espanha e do sonho espanhol. Não apenas ele, mas outros generacionistas como Ortega e Azorín, também.

De modo mais específico é perceptível que Unamuno não se inspire no romantismo ou existencialismo alemão, mas especialmente no idealismo alemão. De acordo com María Zambrano (2017), o idealismo tem como maior representante alemão Schelling, e espanhol, Unamuno, que arrisca os limites entre a filosofia e a religião ou a poesia. Por isto que o existencialismo e a poética de Unamuno seriam tão ímpares na Espanha. Porque diferente de Hegel que quis suplantar a religião pela filosofia, ou Scheleiermacher que tentou produzir uma religião filosófica, (ZAMBRANO, 2017, p. 78) o idealismo de Unamuno unia tal como o signo da trindade o cristianismo, a filosofia e a literatura, sem que cada uma anulasse a si ou as demais. Não à toa, seus mais importantes tratados filosóficos *Del sentimiento trágico de la vida* ([1912] 2010) e *La agonía del cristianismo* ([1931] 1980) também refletem sobre o pensamento do escritor, logo sobre o fazer literário. Ainda que possuam uma profunda reverberação e reflexão sobre a angústia, tais obras acabam refletindo um aspecto da filosofia de Unamuno que vai além do existencialismo e que o assemelha ainda mais a Nietzsche: o vitalismo. Sendo este um dos fatores que corrobora com a percepção de Unamuno como um pensador que não se encaixa perfeitamente nas escolas de seu tempo. Unamuno assim como outros vitalistas, percebia a razão como um aspecto vital e histórico da existência, a ponto de exaltar a vida em toda sua magnitude. No entanto, a chave para percepção da vida encontrar-se-ia na angústia e na proximidade da morte que intensificariam o chamado que ecoa por todo seu último romance: “Hay que vivir.” (UNAMUNO, [1933], p. 16)

Nestas e demais reflexões Miguel de Unamuno se mostra, ainda que conservador em alguns aspectos, tanto um homem de seu tempo, como a frente de

seu tempo. Tais ideias não reverberam em sua obra pelo aspecto vitalista de seu pensamento, como principalmente vivenciar o espírito do tempo do Modernismo. Poderíamos cogitar que melhor que existencialista, um termo mais adequado para Unamuno seja: espiritual. Assim como Quixote ou Kierkegaard, antes de sábio ou filósofo, intelectual ou catedrático, Unamuno se representa como esteta. Sua obra e vida podem ser resumidas nas buscas pela presença da beleza nos valores como a verdade, a liberdade, e até a imortalidade. Em sua biografia Collete e Jean-Claude Rabaté (2019, p. 13) chamam-no de “caballero andante de la palabra.” Sintetizando sua trajetória como tal cavaleiro que “no consigue convencer a los que predicán la violencia como única forma de combate, no sale vencido de sus innumerables combates por la cultura, la paz, la justicia, la convivencia, la libertad individual y, en suma, por la Verdad, su verdad.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 13). A semelhança de seu colega Ganivet, e do *regeneracionista* Joaquín Costa, como bons quixotistas, estes e Unamuno estabelecem uma relação íntima entre sua obra, pensamento e produção:

Los tres sentían a la vez el tirón de la tradición española y el llamamiento del espíritu nuevo. Sostuvieron una lucha interior con las potencias misteriosas de la herencia, como la lucha de Jacob con el Angel, mas no silenciosa, sino de público debate. En estas luchas siempre quedan sembradas por el suelo algunas contradicciones. De los tres, Ganivet y Unamuno son los que tienen más analogía, y bien se explica que se comprendieran y se amaran. Ganivet es como el hermano menor en esa tríada, aun habiendo sido coetáneo de los otros. Si su sombra hubiera podido tomar parte activa en la sesión, hubiera aplaudido también al oír el nombre de Unamuno. (ANDRENIO, 1926, p. 184)

É através da ajuda de Ganivet que Unamuno apresenta grande parte de seu pensamento aos espanhóis que não se encontravam no espaço acadêmico. Ambos criam que as ideias, conceitos e discussões vinculadas a Espanha naquele período, em sua maioria eram “rígidas, demasiado simples, definidas con demasiada claridad; su forma es un obstáculo para la conciliación, el compromiso, la síntesis creativa; de ahí que el espíritu castellano, como se revela en sus manifestaciones literarias y espirituales.” (SHAW, 1980, p. 75-76) Eles começam a escrever nos periódicos que fundaram juntos ou vinculados a outros de criadores e redatores distintos, porém

tentando despertar aos espanhóis, produzir mudanças por parte das autoridades políticas, sociais e intelectuais. “...Unamuno llegaba a la conclusión de que cualquier método económico-social de regenerar España solamente podría triunfar si se adaptara a <<la personalidad nacional>>.” (SHAW, 1980, p. 75-76) Ademais dos periódicos, o espaço docente é ideal para produzir o despertar que eles esperavam.

Assim como grande parte dos modernistas, Unamuno poderia ser considerado como excêntrico. Desde seu costume de ler deitado em sua cama, até o modo como o professor de grego “llama la atención de sus estudiantes por su manera original de dar clases sin estufa, sin tarima, con las ventanas abiertas.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 106) No entanto, estas são características que atizam a curiosidade biográfica. Tratando-se de sua obra literária de fato é importante considerar outros aspectos que nos indicarão que “Unamuno seja moderno, mas não no seu sentido convencional, pois o resultado de choque e o sentimento de “novo” que sua obra produz não são o resultado da busca, consciente ou sistemática, de uma forma de ruptura com a tradição.” (CAMPOS, 2012, p. 42) Poderia se considerar que Unamuno critica a tradição e a própria crítica sobre esta, no entanto não almeja romper completamente com ela. Ainda assim, a leitura que Miguel de Unamuno apresenta sobre a própria tradição, por vezes, produz certas heresias frente ao cânone, ou a interpretação vigente.

Consideremos que dos 27 aos 36 anos suas horas são dispensadas a ensinar, a ler, escrever e redigir textos de ataques ou defesa na imprensa espanhola. É neste período no qual ocorrem suas conhecidas polêmicas com o padre Cámara, e suas escritas com o pseudônimo Exóristo contra os filisteus do século XX. (RABATÉ e RABATÉ, 2019). Cada vez mais, o conflito entre a europeização e *volksgeist*¹ – como Unamuno saberia explicar detalhadamente em que consistia – se tornava claro no discurso e pensamento unamuniano. Houve “...el Unamuno de En torno al casticismo que admite la europeización, y luego el Unamuno de El sentimiento trágico de la vida, que afirma una particularidad de España que hace de esta nación imposible de asimilar a otras.” (MAÍZ, 2007, p. 105) Por isso, as obras de Unamuno necessitam ser lidas como uma grande teia de aranha. Seus ensaios, artigos, romances, peças de teatro – até os poemas vistos pela crítica como algo menor – compõem um projeto e uma figura desconcertante, encantadora e mordazmente humana. Assim como

¹ Expressão própria do Romantismo alemão. Espécie de consciência popular, comumente traduzido como espírito do povo.

determinadas heresias – seja no âmbito estético, formal ou religioso – só estarão mais claras quando confrontada uma obra com outra. O que pretendemos fazer nos capítulos a seguir.

2.3 O PENSADOR INTRA-HISTÓRICO ENTRE AS GUERRAS HISTÓRICAS.

Uma das particularidades do texto filosófico, político ou literário de Unamuno é a sua individualidade e como ele consegue colocar a si mesmo em cada parágrafo. Comentando sobre isto, María Zambrano (2017) afirmará que Unamuno teria elaborado um método através do gênero literário confessional. Sua poesia ainda insipiente chegara a uma “especie de preconfesión”, enquanto o romance de personagens, e os romances existencialistas, como confessam sobre o “existir, más bien debatirse en la niebla, como larvas de la existencia” elevariam o nível de problematização do autor que teria se desligado do positivismo completamente em 1897. (ZAMBRANO, 2017, p. 169) Esta problematização entre a existência e a individualidade serão marcantes para o desenvolvimento daquilo que Unamuno chamará de *intrahistoria* e da diferenciação de sua literatura escrita a partir de 1912. Será antes mesmo de 98, no ensaio *En torno al casticismo* (1895) que Unamuno introduzirá o conceito de *intrahistoria*. Ele declara que o “«problema de España» se lo enfrentaba con esta otra consigna: «conocer a España»: historia, naturaleza, gente, costumbres. Produjeron así una interpretación «espiritual» del conflicto.” (MAÍZ, 2007, p. 105) E este conhecimento do “carácter popular íntimo” (UNAMUNO, 1895, p. 28) seria a *intrahistoria*. Unamuno afirmava que a sociedade espanhola que se desejava tanto ter e que os regimes como o de Primo de Rivera afirmavam que conseguiriam produzir, por fim já se encontravam dentro da sociedade histórica: “en la intra-historia, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo.” (UNAMUNO, 1895, p. 20) Fechar-se em um nacionalismo ufanista e baseado na violência e na morte não levaria Espanha a este ideal de sociedade. Por um lado, a *intrahistoria* estaria intimamente ligada ao intraficcional, ao intralinguístico, pois não apenas retratariam o que há de mais íntimo e ordinário na vida da Espanha, mas no próprio conceito de linguagem e de narrativa em si. Uma espécie de fundo permanente que torna o

pensamento e a estética de Unamuno cada vez mais complexa e próximo a outros estetas do Modernismo.

Devido a situação tão delicada em que se construíam os ideais e pensamentos nacionais da época, Unamuno se pergunta onde estaria o “desbordamiento popular que trascendía de toda forma.” (UNAMUNO, 1895, p. 123) Sabendo que sua *intrahistoria* tanto poderia ser interpretada como um conceito da formação literária como ele apresentava, ou como projeto intelectual – de engajamento - para as forças totalitárias e ufanistas que se levantavam no momento. Quando apresenta tal conceito no texto *En torno al catecismo* (1895) mesmo que escrevendo antes da virada do século já indicava que o que ocorreria na Espanha naquele momento era “un movimiento más europeo que español, un irrumpir de lo sub-conciente en la conciencia, de lo intra-histórico en la Historia.” (SHAW, 1994, p. 123-124) É válido chamar a atenção para um termo tão próprio de Freud: o inconsciente. Unamuno logra ler os passos e acontecimentos de sua época de modo perspicaz, a semelhança de outros grandes pensadores do entre séculos, consegue apresentar uma leitura semelhante à nova maneira de conceber o homem depois daquele trágico período entre 1914 e 1918. Outrossim, se arrisca a prenuenciar o que estaría por vir: “Pero en ésta se empantanó, y al adquirir programa y forma, perdió su virtud. ¿Para qué seguir escribiendo de un momento intra-histórico que sólo vemos con prejuicios históricos? Quédese para otra ocasión.” (SHAW, 1944, p. 123-124)

No início de 1893, ele publica no jornal *El Fomentono*, assinando com pseudônimo 5 artigos “titulados <<La Liga antisemítica salmantina>>. [...] contesta en forma de broma a unos tradicionalista salmantinos que denuncian el peligro judío en España y se divierte incitando a sus conciudadanos y a los periodistas a participar en este movimiento antisemítico.” (El Adelanto 29/09/1934 apud RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 105) Entretanto, outra ironia ocorre na trajetória deste pensador, quase como uma sátira: “los integristas caen en el lazo y su periódico, *La Infomación*, como *La Semana Católica de Salamanca*, órgano episcopal, aplaude esta iniciativa. [...]” (El Adelanto 29/09/1934 apud RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 105) Este não é apenas um episódio irônico ou exemplar do posicionamento crítico e político de Unamuno, mas que indica como ele conseguira desenvolver representações práticas e reais da *intrahistoria*, logrando identificar o que havia à sombra do mais conhecido ou divulgado na sociedade espanhola de sua época. Trazendo ao centro o que se encontrava à margem, Unamuno assemelha-se a outros artistas modernistas

heréticos da época.

Frente a isto, depois que o cenário previsto ocorre, Unamuno pronuncia uma solução “<<hay que recivilizar a España que se está descivilizando>>. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 310) Apesar de não ser uma voz tão bem quista por muitos, não pertencer a Liga de Educação Política Espanhola liderada por Ortega y Gasset, nem ser indicado ao Ministério da Educação – ele, que era tido como um dos melhores nomes para assumir a pasta – recebe o cargo de reitor da Universidade de Salamanca em 1900. (SHAW, 1980, p. 72) E “a pesar de su reputación de intelectual de izquierdas” Unamuno “se transforma en una figura pública de creciente importancia” por 24 años. (SHAW, 1980, p. 72) Se antes já não se omitia à verdade, quanto mais alcance sua voz possuía, menos tempo permanecia calado. Se declarou “en contra de la neutralidad de España durante la Gran Guerra” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 434) e junto a Manuel Azaña, afirma “el manifiesto de la Liga Antigermanófila en la revista *España* antes de visitar el frente de Italia en el otoño de 1917.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 434) Unamuno toma atitudes que o tornam mais conhecido e relevante, tanto na Europa como, especialmente, na América Latina. Em “1913, se adhiere a una de las asociaciones anti-germánicas que acaban de crearse en Europa, la Lega Latina, dirigida por su tractor florentino, Gilberto Beccari.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 263)

Segue com sua percepção espiritual do Quixote, da Espanha, desta vez, fazendo frente e combate ao cientificismo nazista. “Comenta la definición que dió y sigue dando de la raza, <<no como categoría zoológica, sino espiritual>>, y que se distingue por <<una comunidad de cultura histórica que se cifra, sobre todo, en la lengua.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 467) Estas expressões e a formação das línguas lhe auxiliam a propor uma reafirmação e reunião dos “vínculos de hermandad entre los pueblos latinos para equilibrar los grandes agrupamientos formados en Europa por los eslavos y los alemanes.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 263) Mesmo partindo de percepções distintas, Ortega y Gasset e Miguel de Unamuno mantêm em diálogo contribuições importantes para o debate político, filosófico e artístico neste período mais delicado. Em “1915 José Ortega y Gasset funda *España, Semanario de la vida nacional*, <<nacido del enojo y la esperanza, pareja española>>, una revista de marcado carácter aliadófilo” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 265) É uma oportunidade de inserir a Espanha no debate mundial, e junto a nomes como Benedetto Croce e Antonio Machado, Unamuno escreve regularmente. (RABATÉ e

RABATÉ, 2019)

Miguel de Unamuno discorre críticas ao cenário geral e casos específicos, a exemplo de quando chamou as Juntas de Defensa de “<<ilícitas, perniciosas y facciosas no más que por ser secretas>>” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 298-299), após o caso dos 25 alunos expulsos da Escola Superior de Guerra em 1919. Em seguida, adota condutas cada vez mais radicais, enfrentando o regime de Primo de Rivera, que por um lado crescentemente o torna mais perseguido pela ditadura, e por outro, mais adorado por distintos seguimentos do país. Na revista *España*, por exemplo, Luis Araquistáin chama-o de “<<El héroe histórico>>.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 317); em contrapartida, por ser visto popularmente como herege ou ateu, intensifica sua perseguição por outros grupos. Segundo Donald Shaw (1980, p. 78), a verdade é que Miguel de Unamuno

nunca consiguió una fe serena, está fuera de toda duda, lo que no hace automáticamente de él un ateo. Si no pudo llegar a creer totalmente en la existencia de Dios o en la promesa de la vida eterna, tampoco consiguió rechazar enteramente esas creencias. Su desesperada voluntad de creer es, incluso para el no creyente, tan aparente como los obstáculos racionales con los que profezaba.

Entretanto, ao tornar tais questões públicas em certo nível, acaba atraindo sobre si rótulos, que com o passar do tempo, desenvolvem-se em motivos ou justificativas para tirar-lhe da reitoria da Universidade de Salamanca. Não interessam quão racionais tenham sido as discussões, se suas reflexões eram sinceras e bem embasadas, um não católico, e pior, um herege, não poderia estar à frente da mais importante universidade espanhola. “El 20 de febrero de 1924, fue despedido de su cátedra y se exilió a Fuerteventura, en el Atlántico. La razón oficial fue <<la activa campaña contra el Directorio Militar y contra el Rey>>.” (SHAW, 1980, p. 73) Separado de sua amada Concha e de seus filhos, foi durante o período em Fuerteventura que Miguel de Unamuno viveu sua pior crise existencial: serão “seis años de soledad dolorosa a veces, de angustia, de expectativas frustradas, de desilusiones, pero también de luchas que convierten su destierro en una de las épocas más fructíferas de la vida”. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 331) Viveva exilado em 3 lugares distintos: Fuerteventura, París e Hendaya, que lhe possibilitara compartilhar seus escritos à

outras regiões da América e da Europa nas quais seu pensamento ainda não havia chegado; tornando-se “la figura del primer opositor a la dictadura y de uno de los principales artífices de la caída de la monarquía.”(RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 331)

Unamuno mudou seu exílio de Fuerteventura à França voluntariamente, por não saber que havia recebido anístia. (SHAW, 1980) Será durante o desterro que escreverá as obras mais relevantes entre seus últimos escritos. Em janeiro de 1926, *La agonía del cristianismo* é proibido em todo o território espanhol. O vitalista Unamuno, escreve a Jean Cassou, um dos mais importantes críticos de arte daquela época, dizendo-lhe que não se surpreendeu com a censura a seu ensaio, pois este seu texto trata do que há de “<< más trascendental de la vida>>.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 374) Possibilitaria a suscitação perigosa dos espanhóis enxergarem a vida, num período no qual a morte era ovacionada. Parte das ideias de *La agonía del cristianismo* são aplicadas ficcionalmente em seus romances/ensaios, chamemos de *nivolas* que Unamuno produzirá no exílio. Será em Hendaya e posteriormente em Paris que escreverá duas obras que fecham magistralmente concedendo a unidade de seu pensamento filosófico e estético: *Cómo se hace una novela* (1926) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933). É no desterro que Unamuno também escreve poemas nos quais explana “sus inquietudes y su pesimismo.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 363) A exemplo de “*El Romancero del destierro* con un primer poema lúgubre escrito en la noche del sábado al domingo de Pentecostés.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 363) Porém, é através de sua narrativa que ele atinge seu ápice neste momento. Cada vez mais fica obcecado pela ideia da morte, seja pela propagação que o regime de Primo de Rivera e inclusive os rebeldes da resistência faziam dela; seja pela forte presença desta em sua vida suscitando-lhe tantas provocações e novas produções. No período do exílio “Unamuno encuentra en las páginas del Nuevo Testamento, que suele leer cada día, nuevos motivos para combatir la dictadura y justificar su <<guerra civil>>.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 364) É possível ver o discurso de Sansão em *Niebla* (1914), ou referências bíblicas mais diretas como em *Nicodemo, el fariseo* (1899) e *Abel Sánchez* (1917); mas, nada é tão potente como o evangelho, ou a releitura do mesmo em *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Os detalhes vão desde os nomes dos personagens, passando pelo cenário do livro, até o paralelismo nos diálogos, e à toda temática religiosa e descaradamente duvidosa da obra. Mas a heresia cometida por Unamuno não se limite ao emprego da narrativa bíblica considerado equivocado pelos religiosos. Mas, por propor distintos modos de

concepção literária por meio desta narrativa. *San Manuel Bueno, mártir* (1933), - que devemos mencioná-lo em conjunto com *Cómo se hace una novela* (1926) - é o fruto de uma leitura profunda da Bíblia por parte de Unamuno, não simplesmente de um homem de fé que estava em crise, mas, que consegue fazer com as temáticas do livro sagrado o mesmo que fez com o Quixote. Antonio Machado, por exemplo em seu livro poético *Campos de Castilla* (1912), também se utiliza da temática e das narrativas bíblicas em diversos momentos, inclusive para narrar alegoricamente a história da Espanha. No entanto, Unamuno se distingue dele, e dos demais autores – especialmente daqueles que produziram para Franco posteriormente, uma narrativa cristã católica da Espanha – por não se limitar a analogia. Unamuno ia ao mais íntimo de uma narrativa, – o intra-histórico – fazendo com que algo que se via unicamente como símbolo, passara a ser uma força, um modo de pensamento ou de desestruturação dele: a vida pelo ficcional.

Miguel de Unamuno jamais deixou de falar à juventude. De seu exílio ele “manda a los estudiante un folleto rojo que traduce la profunda emoción del que teme morir en tierras extrañas, y se pregunta si España está todavía digna de acoger a su amigo, a quién se dirige más allá del tiempo y de la muerte.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 359) Por estes e outros tantos motivos, Miguel de Unamuno e Jugo “va a convertirse en el símbolo vivo de la oposición al régimen. Su regreso a España, en 1930, después de la caída del dictador, fue un triunfo personal.” (SHAW, 1980, p. 73) O que fizera através do papel no exílio, segue realizando pela boca e por sua pena após seu regresso. “No perdió ni un minuto en sumar su voz a todas aquellas que pedían la abdicación de Alfonso XIII, y la República.” (SHAW, 1980, p. 73) A partir de então há uma sequência de realizações e desilusões para o pensador. Volta a ser reitor, “fue elegido para la Asamblea Constituyente durante la República, y nombrado presidente del Consejo Nacional de Educación Pública [...] fue nombrado ciudadano de honor de la nación; Oxford le concedió el doctorado, se hablaba de él para el premio Nobel.” (SHAW, 1980, p. 73) Porém, o professor de Salamanca não deixa de desiludir-se com a realidade espanhola. “A principios de 1936 se confirma la inestabilidad política de los meses precedentes y Miguel de Unamuno se siente cada vez más angustiado ante un clima de violencia en que se desencadenan todos los odios y resentimientos.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 471)

2.4 O UNAMUNO, O NOVO QUIXOTE.

Desde 1931, quando estava no exílio, Miguel de Unamuno retoma a questão do regionalismo e do nacionalismo que a *Generación del 98* apregoava, mas com novas reflexões. Todo este período de gestação de ideias lhe preparava para intensificar o Unamuno que se apresentaria na Espanha ao voltar do exílio. Respirando o ar rarefeito em seu desterro, Unamuno afirma em 1931 que “<<hay nacionalismos chicos con los que solo se consigue hacer que uno se sienta desterrado en su propia tierra, forastero en sus propios hogar y cuna>>.”(RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 422) Ele é firme ao dizer que “<<no hay que <<achicar>>la nación a un sentido lugareño pues <<España es internacional, que es modo universal de ser más que nación, sobre-nación.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 422) Unamuno não fora o único intelectual desterrado por Rivera, contudo é um dos que mais impactou o cenário nacional através do que se produziu durante o exílio, e possuía uma particular visão nacional que se distingue daquelas vigentes em toda Espanha e Europa.

Uma das comparações mais pertinentes da época é feita ainda em 1911 por Manuel Azaña, político e escritor contemporâneo, afirma que Unamuno estava para a juventude da época como “un don Quijote solitario en la sierra.” (AZAÑA apud RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 434). Já em 1922, Azaña declarará sarcasticamente que Unamuno não é quixotista por “<<el amor de la justicia sino el afán de conquistar eterno nombre y fama>>.” (AZAÑA apud RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 317) O Unamuno que voltava do exílio nos anos 30, se assemelhava ao protagonista da tela de Antonio Rodríguez Luna, *Don Quijote en el exilio* (1973) que leva consigo uma multidão de espanhóis desterrados em sua própria terra. Tanto na política, filosofia, quanto na literatura Unamuno seguia como uma voz distante, porém relevante e, paradoxalmente, presente. A imagem criada por Azaña não é simbólica apenas pelo que o personagem de Cervantes representara para a Espanha, mas justamente porque ele havia sido reoxigenado pelos *noventayochocentistas* como o arquétipo máximo espanhol para o momento da crise de 98 e para todo o século XX. De certo modo, ainda que Unamuno escrevera em 1905 *Vida de Don Quijote y Sancho*, poderíamos afirmar que os protagonistas de *Niebla* (1914), especialmente das obras escritas durante o exílio, *Cómo se hace una novela* (1927) *San Manuel Bueno, mártir* (1933), acabam por melhor sintetizar este sentimento quixotesco e modernista que

distinguirá Unamuno de seus contemporâneos.

Deste modo, a *Generación del 98* concedeu ao Quixote um “rasgo mesiânico.” (VILLACAÑAS, 2017, p. 48) Mas, um messias aos moldes anti-heróicos que retomam um aspecto romântico, porém que em sua “fantasía heroica reproduce el mismo modelo de padre que ha decepcionado al hijo, cumple lo que se creyó la voluntad del padre y lucha por los mismos ideales.” (VILLACAÑAS, 2017, p. 48) Este Quixote estava impregnado do sentimento do Modernismo e dos fantasmas de Freud e Nietzsche. Segundo Villacañas (2017), uma paixão hispânica genuína surgiria de um paradoxo – como tantas obras do Barroco suscitavam, - mas somente o Quixote contemplava “una pasión hispana tal y como exigía Unamuno.” (VILLACAÑAS, 2017, p. 48) Por isso que Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Ganivet e Pío Baroja mitificam-no para representar o sentimento do espanhol do entre séculos. A diferença de Miguel de Unamuno para seus companheiros –e que ele mesmo constata – é que seu “<<carácter [...] está impregnado de quijotismo>>. (apud RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 317). Sim, o quixotismo é uma chave de interpretação importante para seu modelo estético e narrativo, e pelos valores ovacionados em suas obras, especialmente em seus textos do século XX.

Em sua obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) Unamuno afirma que é “más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al Quijote del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho.” (UNAMUNO, [1905] 1914, p. 3). Libertar o personagem de seu autor parece contraditório ao que faz em sua narrativa, porém o conjunto de toda sua obra, em seu sentido ficcional é exatamente oposto a esse, e nesta breve dissertação tentaremos reconhecer e demarcar este processo. Donald Shaw (1980) deixa claro que na obra *En torno al casticismo* (1895) o autor apresenta uma certa hostilidade no tratamento da criação cervantina; porém 10 anos depois quando escreve e publica *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) seu pensamento se desenvolve em outro nível. Miguel de Unamuno “adopta al caballero como <<símbolo vivo de lo superior del alma castellana>>”, assim como um excelente exemplo do “<<culto a la inmortalidad>>” que Unamuno reproduz em toda sua obra e que considera como traço primordial “del pueblo español (esencia espiritual de la raza), en acción.” (SHAW, 1980, p. 80) Aos moldes de 98.

No entanto, no ensaio de 1905, que intitula sugestivamente uma das sessões de *El Sepulcro del Quijote*, Unamuno apresenta O cavaleiro da triste figura que

“aparece en el libro como profeta del <<cristianismo quijotesco>>, de la <<fe quijotesca y quijotizante>> que Unamuno alaba apasionadamente.” (SHAW, 1980, p. 80) Consideremos uma visão mais ampla, não limitando-os a Espanha católica e seu cavaleiro perdido, porém foquemos no homem espanhol em constante crise, na busca pelo sentido, seja à história, para a sociedade, à arte, aos sonhos, à existência. E porque não afirmar, o próprio Unamuno em crise. Crise esta que inicia cedo. Os personagens de seus romances se apresentam quixotesicamente, são representantes não apenas da obra deste autor, mas, de modo geral, de toda a literatura espanhola. É através do Quixote – obra que o próprio Freud lera – que se desenvolvem meditações, ensaios, debates, estudos, problemáticas sobre o ego. (GIL et. all, 2000) Por isto que através de personagens fictícios icônicos como *El Cid*, *Segismundo*, *Don Juan*, *Don Quijote*, os autores da virada do século examinaram ao homem contemporâneo que carregava sobre si historicamente fundamentos de angústia. No entanto, o que Unamuno elabora com o Quixote, além do reflexo de sua própria experiência de crise existencial, é um pioneirismo do “pensamiento existencialista cristiano-heterodoxo moderno.” (GIL et. all, 2000, p. 87) Que apesar de encontrar enorme guarida na Espanha, não se restringe a península durante o Modernismo, e vai de encontro a tradição cervantista e alguns dogmas católicos. Por mais que toda a obra de Unamuno seja marcada por angústia e o pensamento existencialista em conflito, é durante o exílio com a publicação de *Cómo se hace una novela* ou *San Manuel Bueno, mártir*, que ele consegue expressar toda esta angústia de modo formal, estrutural, estético, filosófico, histórico e social em suas obras.

O último ano de vida de Miguel de Unamuno é repleto de momentos simbólicos e marcos em sua trajetória, pelo regresso à Espanha, o uso máximo do tempo e oportunidades para elevar sua voz em busca de liberdade e justiça. Também considerando Unamuno como um pensador tão marcado pela morte e pelo desejo da imortalidade, é possível ver em seu trajeto final, quase que a existência de um oráculo que prenunciava seu fim, e que isso deveria chegar a ele de modo completo e com a mesma intensidade e veracidade como as que viveu nos anos de sua vida. “Como siempre, se pregunta por la inmortalidad del alma, y la desesperanza de no poder creer en la vida eterna se transparenta en sus numerosas referencias a *San Manuel Bueno mártir*.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 545) Dentre as suas obras literárias, esta é a que mais abarca tal questão. E agora, se desenvolvem em sua frente dois marcos fatais, mesmo para o homem que estava tão familiarizado com a morte.

Primeiro, a perda de seu costume, Concha. E em seguida, os infinitos números de “los que murieron en los dos bandos durante las primeras semanas de la guerra civil.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 545) Este período de guerra ‘incivil’, como costumava nomear, golpeia o coração do reitor provocando uma lesão ainda não vivenciada. De certo modo, Unamuno assim como em momentos anteriores – mas especialmente nos últimos dias – desempenha de fato o papel de Dom Quixote metaforizado por Manuel Azaña. Em 20 de fevereiro de 1936, Miguel de Unamuno discursa no King’s College em Londres, por ocasião do recebimento de seu título de doutorado em Oxford, (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 473) e aqui se unem o Unamuno romântico do ano do desastre com o consagrado pensador existencialista dos anos trinta. No auditório, ele explana uma comparação entre as juventudes espanholas daquele tempo com o *regeneracionismo* de 98, quase traçando um caminho cronológico de um pensamento revolucionário e renovador na Espanha que ainda não havia chegado ao final. Falando especificamente de seus companheiros de 98, Unamuno “declara que siempre ha querido <<despertar conciencias>>” como alguns deles conseguiram fazer. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 473) Tais ideias marcaram a educação na Espanha, formando uma nova geração que mira à transcendência, à justiça e à liberdade de um modo distinto. Porém, Unamuno também “matiza la visión idealizada de <<un nuevo florecer de España>> recordando momentos tan dramáticos.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 473)

Miguel de Unamuno propôs uma nova visão durante períodos de crise, não à toa seu exílio é considerado um momento primordial na distinção de sua atuação e produção ficcional. Desde a sentença ao cárcere em 1920, sob a acusação de haver cometido injúria contra o rei Alfonso XII e a rainha Maria Cristina, (RABATÉ e RABATÉ, 2019) passando pelo o exílio e a Guerra Civil até o ano de 1936, ocorreram diversas tentativas de silenciar a voz do agitador da consciência espanhola, uma voz que se torna cada vez mais indispensável. Estes acontecimentos são cruciais para entender o impacto do discurso de Unamuno, – talvez o mais politicamente significativo dentre todos - feito no paraninfo da Universidade de Salamanca durante as celebrações do Dia da Raça em 12 de outubro de 1936. Quando direciona a tão famosa frase ao general José Millán-Astray: “¡Venceréis, pero no convenceréis!” Recebendo por resposta o grito dos sublevados: “¡Mueran los intelectuales!” (RABATÉ e RABATÉ, 2019). Além de ser seu ato político mais memorável, pode ser considerado o mais relevante de sua trajetória humanista como defensor da verdade e da liberdade

intelectual. A primeira informação que é importante para compreender o impacto das palavras do reitor é que na data se comemorava o Dia da Raça. A celebração mais simbólica em um regime tão ufanista e nacionalista, que somente seria superado por Franco. A chegada do grande império espanhol às Américas, e o discurso de sua superioridade frente a todos os que se encontravam no Novo Mundo naquela época, ou na Europa no século XX, servia como mote de ouro no discurso golpista.

Unamuno é “por primera vez [...] encargado de presidir el acto literario como representante del general Francisco Franco,” en “la primera conmemoración organizada por el bando nacional en tiempos de guerra.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 520) Suas anotações elaboradas para a fala deste dia “funcionan a menudo por binomios, son muy representativos del pensamiento dialéctico de Unamuno y nos proporcionan pistas acerca de sus reacciones y posibles respuestas a los discursos de los oradores.” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 526) Apesar de se tratar de um momento cerimonial, logo, solene; a situação que se desenvolve não é a mesma. Há uma turba fora e dentro do paraninfo. Na presença de Millán Astray e ouvindo a turba a gritar “¡Viva la muerte!” “¡Muerte a los intelectuales!” “¡Muera la inteligencia!”, Unamuno encerra clara e firmemente o pronunciamento afirmando que ali é o templo da inteligência. (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 530)

Ao final de sua fala, Miguel de Unamuno logra sintetizar sua trajetória e a importância dos pensadores do século XX na Espanha.

Acabo de oír el grito de ¡viva la muerte! Esto suena lo mismo que ¡muera la vida! Y yo, que me he pasado toda mi vida creando paradojas que enojaban a los que no las comprendían, he de deciros como autoridad en la materia que esa paradoja me parece ridícula y repelente. De forma excesiva y tortuosa ha sido proclamada en homenaje al último orador, como testimonio de que él mismo es un símbolo de la muerte. El general Millán Astray es un inválido de guerra. No es preciso decirlo en un tono más bajo. También lo fue Cervantes. Pero los extremos no se tocan ni nos sirven de norma. Por desgracia hoy tenemos demasiados inválidos en España y pronto habrá más si Dios no nos ayuda. Me duele pensar que el general Millán Astray pueda dictar las normas de psicología a las masas. Un inválido que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes se sentirá aliviado al ver cómo aumentan los mutilados a su alrededor. El general Millán Astray no es un espíritu selecto: quiere crear una España nueva, a su propia imagen. Por ello lo que desea es ver una España mutilada, como ha dado a entender.

Este es el templo del intelecto y yo soy su supremo sacerdote. Vosotros estáis profanando su recinto sagrado. Diga lo que diga el proverbio, yo siempre he sido profeta en mi propio país. Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta, pero no convenceréis porque convencer significa persuadir. Y para persuadir

necesitáis algo que os falta en esta lucha, razón y derecho. Me parece inútil pedir os que penséis en España. (UNAMUNO, 1936, apud NÚÑEZ FLORENCIO, 2014, p. 37)

O registro feito pelo primeiro biógrafo de Unamuno, Rafael Núñez Florencio é colocado em xeque por Colette e Jean-Claud Rabaté (2019, p. 527) que se baseiam nas hipóteses de Emilio Salcedo, crítico literário espanhol, que considerava a versão de Luis Portillo – outro biógrafo - como uma recriação literária do ocorrido. É importante lembrar que sendo um dos momentos de expressão política mais cruciais da trajetória de Unamuno, o primeiro grande evento após seu retorno do exílio, há de se considerar que mitifiquem sua imagem e palavras neste dia positiva ou negativamente. Por fim, o que se pode concluir é que no discurso do Paraninfo, Unamuno persiste na definição já concedida anteriormente a raça “<<no como categoría zoológica, sino espiritual>>, y que se distingue por <<una comunidad de cultura histórica que se cifra, sobre todo, en la lengua.>>” (RABATÉ e RABATÉ, 2019, p. 519) Como representação deste Quixote do século XX, no discurso de Unamuno em 12 de outubro, ecoava a máxima quixotesca compartilhada com Sancho:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir. (CERVANTES [1615] 2004, p. 984-985)

Dois meses após este pronunciamento, de fato parece que é cada vez mais inútil pedir que aqueles pensassem na Espanha, Unamuno - este sim, pensava - morre em 31 de dezembro. Uma figura contraditória, um intelectual completo e complexo, que se posicionava frente às incoerências e injustiças de seu tempo. Um homem em crise consigo, com seu mundo, mas que buscava mudá-lo através de suas palavras, ainda que tidas como menores ou heréticas. A importância de Miguel de Unamuno e Jugo vai além da Espanha dos séculos XIX e XX. Unamuno apresenta-se desde o começo como um pensador maduro, o qual é necessário sempre, como afirma Eduardo Andrenio (1926, p. 87) “leerle despacio, con lectura de filólogo, saboreando el vocablo jugoso, maduro, propio para el caso.” Como sacerdote da inteligência Miguel de Unamuno preservava seus tradicionalismos, seus ideais e idealismos, acerca da religião, das relações e regimentos sociais, ao mesmo tempo que desejava o progresso, várias mudanças e reestrutura do pensamento e concepção de mundo.

Um novo significado do humano, da filosofia e da literatura. Não podemos limitá-lo a termos prontos: homem de seu tempo. Afinal, falamos de um homem que foi “una de las máximas autoridades actuales de la lengua, uno de nuestros mayores románticos, penetrado del espíritu y de la historia del romance castellano como pocos.” (ANDRENIO, 1926, p. 184)

O episódio do Paraninfo é significativo para a compreensão daquilo que Unamuno já defendia na virada do século em ensaios como *Ideocracia* (1900). A necessidade de pensar, explanada no artigo, não se refere apenas ao fato de Unamuno ser filósofo ou intelectual, supera este aspecto. Antes de tudo, como um autor que escrevendo ficção ou não ficção se coloca subjetiva e diretamente em seus textos, Miguel de Unamuno se apresenta como um homem moderno, da segunda Modernidade – Modernismo – repleto de angústia e de conflitos que formarão o personagem/autor herético e cerrado em si mesmo contra uma arte e vida de aparências. Em *Ideocracia* ele defende que a alma não “se nutre [...] de meras apariencias” (UNAMUNO, 1900, p. 324), e no discurso de 12 de outubro de 1936, prova que as aparências ademais de não nutrir, elaboravam forças que ameaçariam a inteligência e o que havia de fato de mais subjetivo na Espanha. É interessante notar que mesmo em um episódio político, Unamuno utiliza a arte, a linguagem, o idioma, a cultura, a vida – em contrapartida aos ‘viva la muerte’ - como verdadeiros indícios de novos tempos e de um mundo em ebulição. Em complemento a esta reflexão, Unamuno defende em *La Fe* (1900, p. 335) que esta é “confianza ante todo y sobre todo; fe en sí mismo tiene quien en sí mismo confía, en sí y no en sus ideas; quien siente que su vida le desborda y le empuja y le guía; que su vida le da ideas y se las quita.” O que mostra que já no início do século Unamuno defendia a potência criadora da arte, pois neste ensaio demonstra que a fé também se desenvolve no âmbito artístico. Pois se a fé, como diz o apóstolo Paulo, é a certeza daquilo que não se pode ver, esta, assim como todas as camadas da vida, passa pela criação, pela arte.

Ainda que no início Unamuno houvesse pensado na República por meio daqueles que posteriormente aplicariam um golpe sobre Espanha, ou em todas suas aparentes contradições durante a história, o autor bilbáino se mostra como um pensador livre e autônomo. Todo o discurso do Paraninfo é baseado em dialogismos, na contraposição e relação de figuras opostas. Em sua última e mais significativa aparição pública, Miguel de Unamuno – muitas vezes tido por tradicionalista e inflexível - se mostra como um homem moderno – modernista – repleto de conflitos,

porém “que piensa sujeta a las ideas, y sujetándolas se liberta de su degradante tiranía.” (UNAMUNO, 1900, p. 330) Unamuno é o reflexo da mais forte agonia – termo que tanto lhe importunava – da Espanha, da crise da arte e do homem do século XX. Ao contrário do que se propaga em muitos momentos, sua resposta a tal crise não ocorre como o Quixote tentando voltar a um período aprazível, seguro, mas, buscando compreender seu tempo e tentando produzir uma linguagem, uma forma que comporte este novo homem moderno.

3 MODERNISMO: ENTRE OS CONCEITOS E AS CRÍTICAS

3.1 UNAMUNO TRATA DO CONCEITO DE MODERNISMO.

Miguel de Unamuno rejeitou e aprovou o Modernismo em distintos momentos, de diversos modos: seja como crítico nos jornais e ensaios, ou na prática e adesão de tal estética em suas obras. Conhecido por produzir um pensamento dialético Unamuno criticou e debateu sobre o conceito e a produção dita modernista tanto na Espanha como na América. Apesar de não haver citações explícitas aos termos modernismo, modernista, regeneracionistas ou modernidade em seus romances ou até em obras teóricas semelhantes a *Cómo se hace una novela* ([1927] (1950), Unamuno apresentou e problematizou o termo algumas vezes em ensaios direcionados por cartas a pessoas específicas ou a períodos ao redor do mundo hispânico. E através do desenvolvimento do termo em tais ensaios com o passar dos anos, em contraste com seus romances e textos teóricos, que se poderia desenvolver a hipótese de que estes últimos possuam a expressão prática de um Modernismo específico alcançado pelo autor bilbaino no decorrer de sua produção e que seria fundamental para renovar a compreensão de seu projeto estético e romacista.

Em 1898, ano tão significativo para o Modernismo na Espanha, Unamuno publica no periódico recém-criado *Ecos Literários* um artigo intitulado *Sobre el Modernismo*. Este pode ser considerado um dos argumentos mais pertinentes e significativos de Unamuno sobre o assunto, porque ele já inicia seu texto acusando a crítica que mesmo produzindo tantas reflexões sobre o Modernismo acaba reduzindo-o, a “la cacareada escuela.” (UNAMUNO, 1898, p. 1) Apesar de posteriormente escrever especificamente sobre o Modernismo europeu, as vanguardas e o Modernismo hispânico delimitando-os como movimentos disjuntos ou complementares, é neste artigo que Unamuno debate sobre uma questão que influenciava a produção e a teoria literária: “la diferencia que pueda haber entre moderno y modernista.” (UNAMUNO, 1898, p. 1) E quando explana esta diferenciação já delimita algumas defesas a alguns aspectos dos vanguardistas ou dos regeneracionistas, ainda que não os mencione diretamente.

No artigo de 1898, Miguel de Unamuno afirma que o moderno está para a literatura assim como aquilo que é permanente e eterno, quase como uma

característica inerente, especialmente porque o Modernismo encontrar-se-ia na demonstração da revelação de “la esencia del espíritu humano” que se encontra em cada texto literário. (UNAMUNO, 1898, p. 1) Alguns anos mais tarde no *El Imparcial* de Madrid, Unamuno defende a importância do estilo do autor, o que ele define como algo semelhante a voz própria de cada autor expressa no texto, e que, portanto, os estilos de vários autores acabariam por expressar o espírito de um tempo (UNAMUNO, 1924, p. 2). Ele estabelece o que seriam as formas e os estilos para as escolas artísticas: “Eso sí, se apresuran a formar escuela y a ponerle un rótulo cualquiera en –ismo. Y la escuela es la negación del estilo. El estilo de escuela, es manera.” (UNAMUNO, 1924, p. 2) Não apenas neste como em outros textos anteriores e posteriores, ainda que Unamuno análise estéticas e movimentos é frequente sua preocupação em limitar obras literária – especialmente as suas - a uma determinada estética ou movimento. Porém, neste texto em especial, Unamuno (1924, p. 2) acaba defendendo que o Modernismo não se restringiria a uma escola artística, mas supera a ideia de regras apresentando-se como o espírito de um tempo. Chegando a acusar a hipocrisia ou mediocridade de seus contemporâneos que não se permitiam viver o espírito de seu tempo: neste caso o Modernismo. (UNAMUNO, 1924, p. 3). Não apenas o de Rubén Darío ou de José Martí, mas um Modernismo que envolveria todo o Ocidente.

Unamuno manteve uma grande produção de cartas pessoalmente endereçadas ou escreveu críticas e manteve debates com os modernistas vanguardistas hispânicos contemporâneos nos periódicos da própria América Latina. Um dos pensadores que leva ambas as alcunhas, de afeto e desafeto, é Rubén Darío. Unamuno criticava o maior nome do Modernismo vanguardista hispânico pelo modo como o mesmo e outros contemporâneos concebiam a literatura e o Modernismo. O pensador espanhol considerava que estes não aprofundavam no desvelamento do eu em suas obras, e por aplicar mal o cosmopolitismo do Modernismo. (UNAMUNO, 1899, p. 3) Miguel de Unamuno (1996) elogia Darío no que tange o engenho e o cuidado com a forma, mas destaca em mais de uma carta ou ensaio periodístico, como algumas das preocupações do Modernismo vanguardista não se apresentavam como questões nem modernas, nem modernistas.

No esclarecimento feito sobre seu julgamento a Darío, Unamuno escreve para *El Sol*, de Buenos Aires, mais detalhadamente sobre a questão Modernismo x Moderno que tecera em 1924: “Siempre he creído que cuanto más cosmopolita

parezca un escritor, más universal y humano, tanto más hondamente es de su raza y de su edad.” - Tanto é que chega a citar o principal marco da Modernidade espanhola que ele, e tantos outros, releram em suas obras modernistas – “El más profundamente castellano de los escritores de Castilla es Cervantes, por ser el más universal y humano de todos.” (UNAMUNO, 1899, p. 3) Deste modo, Unamuno toma o individualismo não apenas como área do pensamento filosófico, mas como traço da Modernidade e como aquilo que possibilita novas formas para a representação máxima do Modernismo e do homem:

El primer grado de la diferenciación separa y aísla a los individuos, pero a medida que desciende más cada cual a sus propias honduras, resuelto a ser más él cada vez, más personal y propio, [...] más y más se aproxima al firme y último fundamento humano, al espíritu de humanidad.. [...]

Ahondémonos, procurando ser más personales cada día, que debajo de nuestra personalidad, en su lecho mismo, descubriremos la raíz de ella, la personalidad de nuestra casta descansando sobre el alma universal humana. (UNAMUNO, 1899, p. 3)

Unamuno, portanto, apresenta uma perspectiva sobre uma expressão ou visão de mundo modernista que supera a moderna. No artigo para o periódico argentino, além de discutir sobre os conceitos Moderno e Modernidade, Unamuno (1924, p. 1) problematiza o termo contemporâneo frente a moderno, e acusa os artistas e críticos de seu período que nomeavam toda e qualquer novidade ou inovação de Modernismo, repetindo a crítica feita no periódico madrileno: interpretavam o Modernismo apenas como escola e não como expressão de um tempo. Para *El Sol*, Unamuno escreve:

Lo viviente, lo vivo, lo actual, lo presente, es lo que con otro nombre llamamos moderno. Aunque no, no es así, pues hay realidades, estilos pasados, que son más vivos y más actuales que los llamados modernos. La modernidad no es siempre realidad viva. No lo es muchas veces en eso que se llama en literatura moderno. Lo moderno dice relación a la moda, y su novedad suele ser la de lo que los sastres y las modistas llaman <<novedades>>. (UNAMUNO, 1924, p. 1)

Só com a breve introdução de alguns dos pensamentos do autor, já é perceptível que Unamuno não apresenta apenas uma visão plural – e até paradoxal sobre o Modernismo – como uma visão mais abrangente e generosa, da arte, da

literatura e do espírito do tempo no Ocidente da época. Esta pluralidade ocorreu por ser Miguel de Unamuno um intelectual que transitou entre política, filosofia, teologia, literatura, não estabelecendo tantas barreiras entre elas; mesclando suas funções e conceitos, especialmente rompendo a dicotomia entre teoria e prática. Se compreendermos o Modernismo com um desenvolvido plural através de diversas estéticas, que acaba tornando-se uma das correntes artísticas com maior variedade de definições, organizações e conceitos; podemos repensar a importância e lugar de Unamuno neste macro movimento. Apesar de que cada movimento tenha interpretações teóricas, organizacionais e metológicas por vezes distintas, o Modernismo de modo geral é um daqueles que oferece uma vasta gama de teorias e conceitos sobre si mesmo.

Além dos autoproclamados modernistas, houve autores que partilharam desta estética sem se perceberem como tais, e que acabaram sendo nomeados ou até adotados como símbolos do Modernismo por aqueles autodeclarados que surgiram posteriormente. Este é um detalhe importante para perceber o modo como Unamuno é lido pela crítica e para tentar compreender, de fato, a qual dos Modernismos ele pertencia, ou com quais dos Modernismos ele partilhava ideias. Esta pluralidade e autoconsciência do próprio movimento também se encontram na produção e pensamento de Unamuno. E apesar de que seja tido pela crítica como uma figura envolvida numa das vertentes do Modernismo na Espanha, é pertinente pensar que Unamuno nos oferece outros argumentos para defender seu envolvimento e produção de uma estética modernista maior e mais abrangente. Sigamos então, uma linha cronológica destes autoproclamados modernistas, e em outros casos, vanguardistas; vejamos o que alguns teóricos importantes têm a dizer, e por fim, o que considera, e considerou em períodos diversos de sua trajetória o próprio Unamuno.

O ponto mais rico para compreender esta problemática é que Miguel de Unamuno encontra-se em uma posição interessante e provocativa frente ao que se compreende por Modernismo. Por ser espanhol e haver se posicionado artística e criticamente frente às questões da vida sociocultural da virada do século espanhol, Unamuno é alocado como membro da *Generación del 98*, tanto por teóricos como Donald Shaw (1990) e Lily Litvak (1980), que estudam tais movimentos; como por contemporâneos e demais membros de 98, a exemplo de Azorín, pensador responsável por nomear ao grupo e que não o considerava apenas membro “sino un maestro y un precursor, por más que sólo llevara seis años a Azorín y nueve a Antonio

Machado.” (RIQUER e VALVERDE, 1986, p. 367) No entanto, apesar de se assemelhar aos membros de 98, como visto ele também escreveu críticas à produção dos modernistas hispânicos, em outros momentos ovacionou os vanguardistas, e leu os modernistas alemães e anglo-saxões; assim circulou por várias das divisões do Modernismo de sua época, elaborando uma literatura e compreensão estética do mundo que não se pode limitar a certas definições ou cânones somente.

Donald Shaw (1980, p. 79) menciona que “en nombre de esa asociación arbitraria de ideas” Unamuno pretere os regeneracionistas e, em outro momento, também os vanguardistas. Retomando o seu artigo *Sobre el Modernismo*, escrito exatamente no ano que marca o nome do grupo, Unamuno afirma - após uma longa definição paradoxal sobre o que seria o Modernismo - que: “Al todo lo cual sigo ignorando qué cosa sea el modernismo.” (UNAMUNO, 1898, p. 71) Não que Miguel de Unamuno fosse um ignorante completo, mas exatamente porque sua associação arbitrária de ideias não lhe permitia produzir uma obra ‘espírito de seu tempo’ completamente cerceada por esta ou aquela estética unicamente. Isto não ocorre por uma mera dificuldade da crítica em classificá-lo, mas porque o próprio Unamuno não admitia dogmatismos, e este pensamento influencia na complexidade e diversidade de sua obra. Por isso que para compreender a importância de Unamuno e a contribuição de suas obras para as literaturas espanhola, europeia e ocidental, é importante seguir o fio da miscelânea que são as concepções modernistas do entre séculos.

3.2 O MODERNISMO OCIDENTAL.

Iniciaremos esta discussão citando ao historiador Peter Gay que deixa claro no começo de sua obra *Modernismo: O Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco* (2009), que o que ocorre de fato no Ocidente é a produção de modernismos, nas mais distintas áreas de produção humana, e que se distendem em diversos movimentos em vários momentos nos séculos XIX e XX. Ele afirma que “não surpreende que os historiadores culturais, intimidados como panorama caótico e sempre variável a que tentam dar uma ordem retrospectiva, tenham recorrido à prudência do plural: “modernismos”.” (GAY, 2009, p.17) E utilizando-se desta cautela

pode-se desenvolver também maiores conexões entre autores e artistas de diversos espectros e perspectivas. Contudo, ao mesmo tempo em que Gay (2009, p. 481) une modernistas britânicos, alemães, americanos, italianos, franceses, sob um mesmo espectro plural, há outros teóricos que interpretam o Modernismo de tal modo que grande parte dos autores de língua espanhola não seriam abarcados por estes. A exemplo de Sarduy (2011, p. 10) que frente ao Modernismo defende que a América hispânica tenha seguido em ciclos neobarrocos.

Antes de analisar o termo Modernismo, devemos compreender o que se entende por Moderno e Modernidade, pois tais conceitos e as estéticas relacionadas a estes, o desenvolvimento destas em diversas partes do globo, desempenharam uma contribuição importante para o modo como se receberá o Modernismo no Ocidente. Por mais que o termo oriundo do latim já houvesse sido usado parcamente durante o Barroco para nomear aquilo que era contemporâneo, este foi quase insignificante (GAY, 2009). No entanto foi durante o Romantismo, o movimento artístico e cultural mais consciente de si mesmo até então, que se passou a chamar o século XVII e suas inovações de pensamento e de forma artística como modernas (SARDUY, 2011), pois os artistas do século XIX percebiam que os barrocos possuíam parte de seu pensamento de reflexão sobre o próprio tempo. Mas, ainda não tão autoconsciente como um posterior movimento se desenvolveria na história. Um dos aspectos que podem explicar a adesão desta ideia ainda que turva no momento por parte de barrocos e românticos é a perspectiva dialética que o termo apresenta.

Citando Jauss e Compagnon, o pesquisador Alexandre Campos (2012), da Unesp menciona que neste aspecto dialético o termo moderno, filosófica e artisticamente, acaba sintetizando e colocando em constante contraste as suas perspectivas: uma espécie de “categoria temporal” como representação do presente, do contemporâneo, ou do porvir, do futuro. (CAMPOS, 2012) Analisando a história é possível perceber que a depender do grupo artístico ou da leitura cultural que se faça, os conceitos de Modernidade e moderno estarão mais voltados para o agora ou para o futuro, para o progresso ou para decadência. Como nos foi apontado durante a pesquisa e buscaremos apresentar aqui, o Modernismo – entre outras explicações – acaba recebendo tal título dentro da historiografia da arte, por se apresentar como o movimento, ou período histórico no qual estes conflitos estiveram mais latentes e foram mais potentes artística, cultural e socialmente. (RIQUER e VALVERDE, 1986, p. 426).

Frente ao Barroco, Romantismo e outros, é nos Modernismos que encontramos o fazer artístico mais centrado em si mesmo e nas questões do seu tempo. Ainda mencionando a relação do Modernismo com as outras duas classes artísticas, vários dos movimentos da virada do século XIX para o XX buscarão reler importantes marcos da Modernidade sob a perspectiva do conflito interno. O Fausto, por exemplo, personagem conflituoso do Romantismo alemão, é retomado por modernistas alemães e de outros países, ainda que indiretamente; ou o Quixote na Espanha, marco da modernidade barroca é relido por grupos modernistas hispânicos. Ainda assim, estes são exemplos de propostas que não se estenderam por todas as áreas da arte, por isso é necessário compreender mais um espírito modernista, do que uma forma. A forma estará no centro da questão para autores como Linda Hutcheon (1991) e Ivan Schulman (1981), que as examinaram para elencar formas modernistas, enquanto outros, como Rafael Ferreres (1981) ou Peter Gay (2009), determinam como o espírito do tempo alterou a relação com a forma, independentemente de qual seja. O Modernismo abarcará tanto autores que aprimoraram formas ou engenhos já existentes para expressar uma nova realidade ou buscaram alterar e subverter a forma, a exemplo de Joyce, Virginia Wolf, T. S. Eliot, Picasso, Becket, entre outros. (GAY, 2009, p. 476, 481)

De todos os teóricos que analisamos o mais generoso é Peter Gay. Tanto do ponto de vista cronológico como teórico. O historiador considera um período de cerca de 150 anos no qual o Modernismo evoluiu de diversas maneiras. (GAY, 2009, 55) Diferentemente de outros teóricos como Linda Hutcheon (1991) ou Otto Maria Carpeaux (2008), Peter Gay (2009) não destaca os períodos pré e pós-modernistas, exatamente por conceber um movimento plural, ocidental e subjetivista, mais que simplesmente estético. Para ele, haveria diversos ciclos modernistas em distintas áreas neste século e meio. (GAY, 2009, 55) Em sua metodologia, Gay (2009) opta por organizar seu estudo por áreas da arte – prosa, poesia, arquitetura, dança, música, etc – e não propriamente por gerações artísticas em cada país. Inclusive, porque ele defende que a semelhança de grandes movimentos, como Barroco e Romantismo, o Modernismo foi exitoso ao englobar quase todas as áreas artísticas e a relação entre elas era mais holística que em movimentos anteriores (GAY, 2009, 25). Por mais que a arte influencie no modo como concebemos o mundo e o humano, o impacto que as visões modernistas produziram no social, filosófico, humanístico, político, foram mudanças de proporções ainda não alcançadas antes, especialmente por ação das

vanguardas e seu aspecto antimimesis. (GAY, 2009, 173). Elas, portanto, são uma chave para compreender as distinções entre os modernismos, por isso nos dedicaremos a elas na quinta sessão deste capítulo.

Este período, por conseguinte, transcorre desde a metade do século XIX com os poemas de Charles Baudelaire – que apesar de estar vinculado ao Simbolismo começa por apresentar novos modos de subjetivação em sua poesia – até o final do século XX com menos força. (GAY, 2009, p. 53) Outro nome francês que o teórico menciona junto a Baudelaire – na poesia – é Gustave Flaubert – na prosa – propriamente citando sua obra máxima, *Madame Bovary* (GAY, 2009, p. 55). Sua famosa frase “Emma Bovary c’est moi” acaba por exemplificar a breve e generosa definição de Peter Gay acerca do Modernismo. O autor a divide unicamente em dois pontos: (1) O exame cerrado de si mesmo, (2) e o princípio de heresia. (GAY, 2009, p. 20-21) Peter Gay (2009, p. 21, 22) apresenta Flaubert e Baudelaire como representantes iniciais de um pensamento antiburguês, que chamará de antifilisteu, e do intuito de individualizar ao máximo a expressão e o traço literário. Para tanto, o cânone necessitava ser rompido, a fim de recriar a literatura, e produzir novos modos de mimetizar a realidade que se encontrava nas diversas alterações. Deste modo, os dois princípios sinalizados por Gay, não poderiam estar desassociados. Tanto o exame cerrado como a heresia por princípio são reflexos de um pensamento que poderia inclusive definir aos modernistas, se não fora tão deslocado de sua interpretação inicial, como afirma Gay (2009, p. 18): “O único ponto incontestavelmente comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecimento é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro.” Experimentalismo é a palavra. O princípio da heresia flutua desde a forma até o conteúdo de modos mais ou menos profundos, enquanto o exame cerrado supera a construção do indivíduo do Romantismo, - por isso o romance segue como uma forma importante no Modernismo, - produzindo a necessidade de novas formas que abarquem este novo modo de subjetivar, de mimetizar ao indivíduo e seu mundo. Porém, as relações com a forma se diferem tanto no Modernismo, porque de modo distinto a outros períodos nos quais uma forma se destacava, a exemplo de um romance ou *novela* no Romantismo, do soneto no Barroco; o Modernismo consegue ser mais que uma estética que direciona o modo de conceber as formas artísticas, há uma pluralidade infinita, ainda assim

...em todos os campos da alta cultura oferece unidade na diversidade, um único quadro mental estético e um estilo identificável - o estilo modernista. [...] Em suma, o que chamo de estilo modernista foi um clima de idéias, sentimentos e opiniões. (GAY, 2009, p. 19)

As mais diversas possíveis. Gay (2009, 18, 39) em vários momentos demarca em seu estudo, divergindo de outros investigadores, teóricos e até mesmo do que se vincula em materiais didáticos, que apesar de estarem sob um espectro freudiano e do pessimismo de Nietzsche, não houve uma unidade de ideias e filosofia modernista. O que uniu os artistas entre si foi exatamente a diversidade, suas diferenças mais evidentes, que partiam de princípios similares. De uma forma mais simples, podemos afirmar que todos os modernistas – do século XIX ou XX – de modo mais ou menos intenso, buscavam trazer o que estava na periferia da arte ao centro desta. Tal ação de deslocamento é importante para compreender o Modernismo, porque, como afirma o teórico, é “mais fácil exemplificar do que definir o modernismo.” (GAY, 2009, p. 17). O que se torna raro em poucos momentos na história da literatura, por este exame cerrado, esta altíssima subjetivação, quando se pensa nestes exemplos, nestes modelos de modernismos, ao invés de pensar nas obras em si – como ocorre com outros períodos anteriores -, podemos dizer que surgem antes das obras, os nomes de seus autores: Wolf, Joyce, Mann, Proust, etc.

É importante pensar que muitas vezes o termo modernismo/modernista é empregado de modo amplo e até nomeando obras que canonicamente não pertenceriam a nenhum dos movimentos modernistas, porque “desde a metade do século XIX se utiliza o termo “modernismo” para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade.” (GAY, 2009, p.17) O que produz um cenário, adjetivado por Peter Gay (2009) de “caótico”, já que é como se não apenas cada período ou região possuíssem definições distintas para o modernismo em seu vocabulário, como se que cada autor/artista tivesse “suas credenciais próprias. E dizemos: *isso é modernismo*”. (GAY, 2009, p. 18). No que toca a Unamuno e demais autores hispânicos e até mesmo latinos no geral, é comum não os perceber dentro deste espectro devido as divergências históricas entre a filosofia e estética latina frente aquelas de outros países, o que aparentaria um pseudo desalinhamento e dificuldades em classificar as inovações hispânicas como tais.

Portanto, dedicaremos as sessões finais deste capítulo para esta diferenciação.

Este excesso de individualização, de subjetivação seria algo que uniria autores que por vezes, não estariam em acordo com todos seus critérios artísticos. Apesar de não comentar quase nada acerca de autores em língua espanhola, Peter Gay vai de encontro a divisão hispânica de *Generación del 98, Vanguardistas, Modernistas*, quando apresenta autores do século XIX como Baudelaire, Flaubert, Oscar Wilde tidos como realistas, simbolistas ou pré-modernistas pela crítica geral, como modernistas de fato, apenas com a diferença que pertencem a fases distintas de modernismos diversos. (GAY, 2009, p. 21-22) Deste modo podemos adaptar tal interpretação de ciclos para o cenário hispânico do entre séculos. Quem apresenta alguns anos depois, uma declaração direta a esta divisão de movimentos é o crítico Rafael Ferreres. Ele concorda com Unamuno em não classificar o Modernismo como “escuela, sino un movimiento renovador, encontramos en nuestros escritores citados los mismos temas, técnica estilística, preocupaciones literarias, artísticas, políticas y religiosas, admiraciones y desprecios.” (FERRERES, [1955] 1986, p. 48)

Ferreres compreende que a pluralidade de tais movimentos agrega a perspectiva artística da época, e esta não se apresenta como extremos opostos; enquanto Donald Shaw (1980, p. 98) por sua vez, afirma que Unamuno rechaçou o Modernismo vanguardista e que não se poderia associá-lo aos modernistas europeus por sua perspectiva estar distante daquela apresentada por Baudelaire. No entanto, Shaw (1980, p. 98) destaca que enquanto nomes como Unamuno e Machado exploravam a condição humana em sua literatura, os poetas modernistas não o faziam. Por outro lado, quando nos deparamos com grandes nomes do Modernismo como Woolf ou Joyce, este chega a ser um dos grandes critérios em suas obras explorando o mais íntimo do humano ao “introduzir o pensamento na literatura” (GAY, 2009, p. 197), algo também realizado por Unamuno. Por isso, não se podem interpretar tais declarações de Unamuno, de modo isolado, pois refletem diferenças de pensamentos e mudanças de perspectivas literárias no decorrer do tempo, como já visto anteriormente.

O professor especializado em literatura espanhola, Ivan Schulman (1981), faz um comentário pertinente a estas divisões no Modernismo hispânico. Dissertando sobre a diversidade dos modernismos, ele menciona que o louvor dedicado a Rubén Darío e seu movimento, por vezes acaba por “reducir las creaciones multifacéticas de esta vasta época”; que por vezes chama de modernista aos autores do século XIX, e

de vanguardistas aos autores das duas primeiras décadas do século XX. (SCHULMAN, 1981, p. 68) Mas, nomes como Unamuno são pertinentes para este debate não apenas porque se manteve vivo no cenário tanto do século XIX como do XX, mas por transitar estética e teoricamente bem entre as duas fases, inclusive apresentando-se contra o que considerava as equivocadas noções de Modernismo, como já visto. Em seu texto, com um título que pode ser até interpretado como jocoso se comparado a conclusão do mesmo, Rafael Ferreres declara em *Los limites del modernismo y la generación del noventa y ocho* ([1955] 1986):

Y todo esto, el entremezclado de actitudes que se han considerado opuestas, es lo que hace que los que siguen preocupándose en clasificarlos en modernistas y del 98 no se pongan de acuerdo en qué bando deben ir, que, al fin de cuentas, sería lo tener a uno significa la privación de las cualidades y defectos del otro. Porque hondura, fantasía, decadentismo, musicalidad, elección cuidadosa de palabras, preocupación por lo plástico y por lo adjetivo no manido, virgen por dar a la palabra la misma jerarquía que tiene pensamiento, la idea, hay cualquiera de los escritores que pasan como afiliados a escuelas distintas. (p. 48)

Algo que chega a ser irônico na tentativa de buscar definir moderno e modernismo é que ele mesmo se tornou o símbolo dos “esforços de classificação, ou de categorização, das obras artísticas de um modo geral.” (CAMPOS, 2012, p. 35) Mesmo a Modernidade no século XVII que inicia a introdução do conceito de indivíduo/individualidade, e que vai ao seu extremo na virada dos séculos XIX e XX sobre a influência de nomes como Freud e Nietzsche que pensarão o homem, o novo indivíduo moderno. A diferença entre estas duas concepções de indivíduos estariam alteradas pelo tempo, não o cronológico apenas, mas sobre a própria percepção de tempo. Toda obra é contemporânea, reflete sua época, no entanto, poderíamos destacar um conjunto de um bom número de obras dos séculos XIX e XX que pertenciam ao seu presente “enquanto criação individual, e ao seu passado, enquanto resultado da criação de muitos indivíduos anteriores.” (CAMPOS, 2012, p. 35) E são estas que mais provocariam o debate sobre a definição de Modernismo.

Deste modo, tanto para Campos (2012) quanto para Peter Gay (2009) o Modernismo acaba por intensificar a concepção de que: o que é moderno, é aquilo que é novo, que é contemporâneo, novidade essencialmente possui um valor mais alto, fazendo com que “o fetiche do original” se tornasse “um modo de controle da produção artística.” (CAMPOS, 2012, p. 35) Acrescentemos um destaque da análise

de Campos (2012, p. 37) que defende o moderno como o “que se elege a si mesmo como pertencente a essa tradição do novo.” Deste modo, vale chamar atenção para grupos e autores tidos como conservadores, tradicionais, fiéis ao cânone, que no final, buscam criar uma nova tradição, ou algo novo dentro do cânone, que ao mesmo tempo pertença a ele e rompa com o mesmo. E são nomes como os de Unamuno, e outros autores que encontrar-se-iam em países marginais a estas discussões que mesmo compartilhando deste espírito de um tempo herege e extramamente subjetivo, seriam tradicionais, clássicos demais para pertencerem ao Modernismo.

Outra autora que estudará o Modernismo será Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção* (1991). No entanto, a crítica canadense centra seu estudo no Pós-modernismo, algo com o qual Peter Gay não está de acordo. Enquanto o historiador alemão não concorda com a divisão de obras e autores em espectros pré ou pós modernistas, esta divisão é impressindível para que Linda Hutcheon desenvolva seus conceitos e definições sobre o Modernismo, especialmente aquele em língua hispânica. O que é interessante para este estudo é que por tratar-se de um período posterior e proveniente deste, em sua pesquisa Hutcheon necessita introduzir e apresentar certas concepções de Modernismo para investigar o que se desenvolve dele na Pós-modernidade. Assim, esta base que a autora estrutura é intrigante para investigar acerca da produção em língua espanhola dentro destes modernismos variados, e inclusive para compreender a produção dos autores que geralmente não são associados a este movimento.

A autora menciona a importância do Barroco em toda a literatura hispânica, afirmando que este é mais que um período artístico, quase como um espectro que influencia em cada época, e por isso segue na história se readaptando. Hutcheon elabora este pensamento a partir da teoria de Severo Sarduy (2011), o pensador cubano que sintetiza o neobarroco como a retomada constante do artifício e da paródia como expressão na arte. Sua definição mais clara é esta: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.” (SARDUY, 2011, p. 35). O que contradiz o que Peter Gay (2009, p. 68) apresenta sobre o Modernismo como o primeiro grande movimento autoconsciente e autocentrado ao máximo, como

“a arte pela arte”. Em vista de sua importância histórica e do lugar que ocupou na trajetória do modernismo, a locução deveria ser “a arte pelos artistas”, pois era um forte apelo em favor não só dos objetos dotados de beleza, mas também do criador desses objetos. O manifesto rejeitava a divisão clássica entre ambos, que por longo tempo havia mantido uma separação entre a arte (altamente admirada) e o artista (socialmente desprezado). (GAY, 2009, p. 68)

Esta profunda “exploração do eu, tinha raízes muito mais profundas que o não-convencionalismo.” (GAY, 2009, p. 21) O Neobarroco, assim como o Barroco pode assemelhar-se no individualismo e do destronamento de topos com o Modernismo, no entanto, o modo como se elaboram tais questões divergem. E no caso do Modernismo o exame cerrado de si mesmo não é apenas do indivíduo, mas da própria arte sobre si, o que no Neobarroco não se desenvolve nestes moldes. Outro ponto importante para estas distinções é que quando menciona Sarduy, Hutcheon (1991) aclara que há uma problemática etimológica, pois como o Modernismo tem um significado e abarca uma estética distinta na tradição hispânica, frente aquela dos anglo-saxões, alemães e franceses, a concepção de neobarroco seria mais própria para tratar as obras em espanhol. Deste modo, o neobarroco estaria presente tanto no que ela trata por Modernismo, quanto por Pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991) Porém, tais questões não se entrelaçam somente no momento que se confronta o Neobarroco com o Modernismo, mas quando se comparam tradições distintas em que se produziram obras modernistas, no entanto, uma delas possui uma grande produção barroca, enquanto a outra não possui. Especialmente a compreensão de artistas plásticos espanhóis - ou hispânicos – auxiliaria no esclarecimento desta problemática entre o modernismo e o neobarroco.

Por mais que os modernistas vanguardistas tenham bebido de uma tradição francesa, sua estética, sim, estaria mais relacionada ao neobarroco. A criação de imagens e de mundos mágicos e distantes através da palavra, e o preciosismo no uso da mesma, criavam uma supervalorização da subjetividade e sensibilidade; que seria produzida em resposta ao positivismo altamente difundido nas décadas anteriores (PAZ, 1981, 104-105). Faz-se necessário lembrar que tanto os vanguardistas, como os *regeneracionista*, carregam em seus projetos esta ideia, a crítica ao pragmatismo da palavra. No entanto, também é possível perceber que, como dentro de seu projeto os vanguardistas não dialogaram tanto com as questões sociopolíticas, parte da crítica atribuiu unicamente a eles – ou com maior uso e influência – a ideia de trabalhar

apenas a arte pela arte, enquanto os *noventayochistas* seriam mais politicamente engajados. (LITVAK, 1981, p. 33) O que de fato ocorre é que tanto vanguardistas nos países saídos da colonização e de conflitos internos, ou alguns dos espanhóis de 98, utilizaram em parte a arte engajada, e em outra a arte unicamente pela estética, sem que uma sobrepujasse a outra.

Retomando ao teórico que Linda Hutcheon (1991) cita para estabelecer a comparação do modernismo hispânico com o neobarroco, nos depararemos com uma teoria de Severo Sarduy semelhante a de Peter Gay: porque assim como o Modernismo, ainda que o Barroco e o neobarroco também tenham características marcantes, são plurais e intensamente diversificados. Tendo em vista que o Barroco definiu um estilo preponderante entre os séculos XVI e XVII, que utilizou muito do exagero, do exacerbado tanto a nível de fundo como de forma, lembremos que Sarduy (2011, p. 9) o retomará sobre o nome de artifício, algo que nos leva a ideia de metáfora barroca. Severo Sarduy (2011, p. 9) afirma que o texto barroco produz uma artificialização provocada pela substituição dos signos e dos significados, e esta “extrema artificialización practicada [...] sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco.” (SARDUY, 2011, p. 9) Esta artificialização pode ser colocada em paralelo ao experimentalismo do Modernismo, e assim causar tantos debates sobre suas relações. No entanto, do mesmo modo que Unamuno (1898) defende o Modernismo como espírito de um tempo, o Neobarroco teria maior preponderância na América Latina, porque por aqui ele deixara de ser apenas uma estética, e foi apropriado pela forma de pensamento local. (SARDUY, 2011) O que o torna mais presente e potente em países de histórias ricas e miscigenadas como os americanos. Ambos não seriam meramente movimentos estéticos, mas formas de pensamento.

É importante sintetizar e destacar dois pontos levantados por Sarduy que faz com que os vanguardistas de certo modo tenham aspectos próprios do neobarroco em suas obras. A primeira delas é quando Severo Sarduy (2011, p. 8) defende que o Barroco seria um reflexo da teoria do caos, do constante contraste e conflito; bem representado pelos debates sobre a forma e o poder da palavra como estética, como arte pela arte, ou engajada socialmente. E a segunda é “la idea del barroco como parodia de la economía burguesa, como fiesta y derroche” (SARDUY, 2011, p. 8); através do qual se adaptam melhor as críticas sociais, portanto, seria mais bem desenvolvido pela Geração de 98, que pelos vanguardistas. Especialmente esta

última poderia, grosso modo, se adequar a quase todos os movimentos e pensamentos que surgiram após o início da Modernidade, e não apenas após meados do século XIX. Sarduy (2011) ainda destaca algumas características do Barroco que seguem e são mais profundamente exploradas durante os ciclos do Neobarroco: a paródia, a transtextualidade e o ímpeto de revolução, e o artifício e erotismo.

Se como visto, para Sarduy o saber do neobarroco não está mais cerrado em si mesmo, (SARDUY, 2011, p. 35) sua concepção vai de encontro à primeira característica do binômio de Gay (2009) sobre o Modernismo, e assim como a necessidade do exame citado, e os demais aspectos formais destacados por Hutcheon (1991, p. 12, 63-64, 69-70, 200), por mais que toquem em alguns pontos, são distintos e até antagônicos com os elencados por Sarduy. E outro aspecto que o Barroco, Romantismo e Modernismo tiveram entre si, que tem a acrescentar sobre sua potência é que além de abarcarem diversas áreas da produção humana, estes estariam para além de movimentos artísticos, mas seriam a verdadeira expressão do espírito de uma época. Fruto das influências românticas, ainda que a *Generación del 98* e alguns Vanguardistas apresentassem suas propostas sociopolíticas, críticas históricas, e refletissem sobre o artista e o intelectual na sociedade, eles conseguiram a semelhança de muitos daqueles que ecoavam a arte pela arte, uma das principais características do grande guarda-chuva do modernismo hispânico que Octavio Paz (1981, p. 108) destaca como fundamental: a eliminação do sentido utilitário da arte.

Paz destaca que devido à arte e o engenho haverem sido asfixiados pela indústria, tecnicismo e especialmente o pragmatismo extremamente difundido no século XIX, fazia-se necessário desnudar a arte da obrigatoriedade de um objetivo, de uma função. (PAZ, 1981) A partir de então a palavra deixa de possuir um sentido um significado com utilidade para apenas ser palavra, forma. (PAZ, 1981) Tal questão foi trabalhada a exaustão pelas renovações estéticas. Ainda que parte dos vanguardistas pela poesia e dos *noventayochistas* pela prosa se inspirassem em modelos antigos e até neobarrocos, ambos apregoavam a independência poética do indivíduo. (SCHULMAN, 1981, p. 72) Um dos artistas de 98 que melhor cumpriu esta proposta foi Miguel de Unamuno. Pensemos que alguns modernistas não trabalharam os aspectos urbanos, como afirma Peter Gay (2009), pelo contrário eram bucólicos, como parte da *Generación del 98*. Dentro da cidade ou do espaço rural, o que se destacava era a própria mente como lugar a ser representado e aprofundado a exaustão.

Ainda comparando os vanguardistas com *noventayochistas* podemos acrescentar outro exemplo de acordo com toda a análise que Donald Shaw (1999) apresenta sobre o grupo de 98 e Lily Litvak (1981), sobre os vanguardistas ao redor dos países hispânicos. Esta síntese revela um fragmento da generalização que parte da crítica faz equivocadamente a ambos os grupos. Em certa medida, poderíamos afirmar que tanto o Modernismo vanguardista quanto o Modernismo de 98 apresentam uma espécie de relação com o Romantismo que se desenvolveu peculiarmente nos países hispânicos. Recordemos que a Espanha foi pioneira na Modernidade literária, o *Dom Quixote*, obra máxima da língua espanhola é o marco deste período no Ocidente. No entanto, é um dos países mais complexos no que se refere a historiografia literária e artística, por possuir um dos períodos barrocos mais extensos, um Iluminismo mais contido por questões políticas e religiosas, entre outros fatores que promoveram uma sucessão particular de classes e movimentos literários. Além da criação de estéticas e perspectivas muito próprias do pensamento espanhol. Enquanto os vanguardistas simbolistas e parnasianos buscavam retratar uma espécie de evasão do poeta solitário, no *regeneracionismo* a evasão do indivíduo se cumpria em sua percepção, relação e crítica ao social. Em ambos os casos, o centro está no indivíduo e na sua íntima subjetivação.

Miguel de Unamuno é um dos autores que elabora uma fusão entre estes dois aspectos, especialmente em obras como *Niebla* (1912) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933), onde encontram declaradamente a evasão pela morte e o conceito da independência poética do indivíduo; também não se negligenciam as críticas sociais. Ainda que haja autores que transitem entre os dois grupos, segundo Hutcheon (1991), a chave para delimitar tais culturas poéticas seria analisar como elas concebem algo semelhante ao novo romance francês. Ou seja, as produções em prosa da metade do século XX seriam capazes de apresentar estes aspectos que diferenciam o que é modernista e pós-modernista. Assim como Gay (2009), por outro lado, destaca que um dos aspectos que melhor diferenciaria os modernistas do século XIX frente aos modernistas do século XX no que se refere ao literário, seria o modo como escrevem e radicalizam a formas da poesia.

Apesar de não estar de acordo com a ideia de pós-modernismo de Linda Hutcheon (1991) e com o período cronológico que esta define; tais aspectos abordados pela autora na literatura hispânica quando colocados em paralelo ao aproximado um século e meio de Peter Gay (2009) possibilitam uma visão mais

completa e generosa sobre o Modernismo no Ocidente e a literatura hispânica. Linda Hutcheon (1991) apresenta o seguinte cenário e espaço cronológico como sendo a virada do Modernismo para o Pós-Modernismo:

Talvez, como alguns afirmaram, os anos 60 propriamente ditos (isto é, naquela época) não tenham produzido nenhuma inovação duradoura na estética, mas eu afirmaria que eles de fato forneceram o background, embora não a definição, para o pós-moderno. [...]

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama da “escrita-como-experiência-dos-limites” (1980^a, 137). (HUTCHEON, 1991, p. 25)

Tal demarcação se assemelha como o fim do Modernismo marcado por Peter Gay (2009, p. 481), o qual o autor delimitará como sendo as últimas expressões modernistas relevantes, que iniciam nos anos 60 do século XX, porém que mais especificamente alcançam auge e projeção nos anos de 1980. E que, portanto, seriam produtos ou posteridade direta dos diálogos entre Modernistas vanguardistas e todo o *Regeneracionismo* espanhol. Há um aspecto importante compartilhado entre as concepções de Modernismo de Ivan Schulman (1981), Lily Litvak (1981) e Peter Gay (2009) que diverge expressamente da perspectiva neobarroca de Hutcheon (1991): o culto a arte, ou melhor, muito mais potencializado, ao autor/artista.

O culto à arte se converteu com tal facilidade no culto ao artista porque o vocabulário espiritual - “sumo sacerdote”, “redentor” - se tornou muito corriqueiro no século XIX entre os artistas e seus admiradores. [...] Mas não se pode dizer que a religião da arte tenha conhecido grande êxito; sua retórica era vazia e forçada demais. (GAY, 2009, p. 73)

Peter Gay (2009, p. 73) ainda esclarece que esta tentativa de culto, de religião da arte - apesar de apresentar-se demasiadamente vazia em alguns aspectos - se realiza na ideia da arte pela arte iniciada pelos poetas malditos até chegar aos autores mais radicais como Joyce ou Woolf. Ele destaca que mesmo que os modernismos tenham se desenvolvido entre as mais distintas artes – das plásticas à música - os poetas alcançaram maiores destaques, discussões e inovações durante o Modernismo. (GAY, 1991) Será através do texto poético que a ideia da arte pela arte

será mais bem expressa. Deste modo, nosso pensamento se direciona à questão da forma. E assim afirma Hutcheon (1991), que uma das distinções mais claras entre o Modernismo e o Pós-Modernismo é justamente o ponto da arte pela arte por aquele, frente a uma arte mais engajada disseminada por este.

Se o formalismo autoconsciente do modernismo em muitas formas artísticas conduziu ao isolamento da arte em relação ao contexto social, o formalismo paródico -ainda mais auto-reflexivo - do pós-modernismo revela que é a arte como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Para Hutcheon (1991, p, 58), o Modernismo não se utilizará da crítica social, histórica ou política obrigatoriamente em seus textos, ao contrário do Pós-modernismo. Por isso que ela acaba apontando uma lista maior de autores latino-americanos no Pós-modernismo, enquanto os espanhóis – especialmente as Gerações de 98, 24, 27 – apresentam mais características daquilo que ela defende como Modernismo. Um dos argumentos apresentados pela autora é que as obras modernas, e mais intensamente as modernistas, são autoconscientes de sua ficcionalidade ou de seu estado artístico, pois leva o público leitor, ou a si mesmas – protagonista, narrador, enredo – a suspeitar os seus conceitos de arte, de ficção. (HUTCHEON, 1991) É devido esta característica que Hutcheon (1991) chamará as obras modernistas de metaficções, enquanto as pós-modernistas de metaficções historiográficas, já que ambas pertencem a este espaço de questionamento, mas uma se utiliza de ferramentas e áreas de conhecimento externas, enquanto a outra, não: utiliza a arte pela arte.

Mas ainda há outro aspecto importante, específico do texto em prosa: enquanto as obras pós-modernistas não possuem uma estrutura ou narrativa mestra, as modernistas a terão; mesmo que diferente de todas as suas antecessoras, ou que seja experimental, que busque quebrar a estrutura ou o modo de narrar vigente; ainda assim é a estrutura textual que conduz as inovações e as formas. (HUTCHEON, 1991, p. 23). Este também é um dos fatores que intensifica a pluralidade de modernismos, já que foram produzidas diversas novas formas textuais com as mais distintas propostas heréticas. O exemplo é o que Unamuno fará com o conceito de *nivola* nos romances, ou *druma* no teatro. As novas formas não são dissertadas nos diálogos de

seus personagens para serem seguidas, mas satirizando a própria crítica ao modo vigente de interpretar a forma e a estrutura textual, consecutivamente, que influenciará no modo de ler e perceber o mundo, a realidade.

Todavia, Peter Gay (2009), por abarcar uma maior pluralidade, menciona que dentro do tálamo exame cerrado e heresia por princípio, havia autores mais envolvidos com as discussões sociais, culturais, políticas na arte, e outros menos. Ou inclusive, que acreditavam que tais discussões não caberiam ao espaço artístico. Expande-se, portanto, neste período de 150 anos não apenas uma arte mais consciente de si, como que se renova metalinguisticamente. É com o Modernismo e o que se chamará de Vanguardas que veremos a produção de manifestos, de manuais para explicar as novas estéticas e formas, ou a desconstrução das que já existiam, em um movimento herético. Por isso, Hutcheon (1991, p. 78) chama esta percepção de “auto-reflexividade” e diz que ela “tem uma longa história na arte, e, na verdade, a denominação de “romance de autocriação” foi utilizada para descrever tanto a ficção modernista como o Novo Romance (Kellman 1980). Enquanto o que se produz no pós-modernismo não apresenta esta auto-reflexividade, por seus artistas estarem mais preocupados com os aspectos históricos e políticos “de uma maneira em que grande parte da metaficção não o é.” (HUTCHEON, 1991, p. 78). Segundo Linda Hutcheon (1991), (1) a metaficção, (2) a metalinguagem, (3) a reafirmação ficcional e (4) a crise do narrador do período do entre séculos são os 4 marcos importantes para classificar uma obra como modernista. No entanto, o aspecto principal deste movimento seria a metaficção, já que esta abriu a Modernidade, e era resignificada e reelaborada no entre séculos, e que seguirá no pós-modernismo. É justamente o Novo Romance Francês, ou também a Super Ficção Americana que marcam a metaficção pós-moderna, chegando a ser considerada “mas como um extremo da auto-reflexão autotélica modernista em relação à metaficção contemporânea.” (HUTCHEON, 1991, p. 63).

Hutcheon defende que a metaficção seja a forma principal do Modernismo, quando esta se torna uma metaficção historiográfica, já estaríamos em um ambiente pós-modernista, o ápice da abstração. (HUTCHEON, 1991, p. 63-64) Peter Gay (2009), por outro lado, destacará a importância da poesia e das artes plásticas para a propagação e alcance das diversas ideias modernistas. Ele chega a mencionar que a palavra principal do Modernismo é o experimentalismo, (GAY, 2009, p. 18). Hutcheon (1991) sinaliza o Pós-Modernismo como a problematização da representação, por

mais que ambos se utilizem da metalinguagem, podíamos considerar que no Modernismo os autores a elaboram com a linguagem, - ou melhor, a forma em si – enquanto no pós-modernismo se utilizam de outras áreas de conhecimento, especialmente que não são artísticas: “Se o formalismo autoconsciente do modernismo em muitas formas artísticas conduziu ao isolamento da arte em relação ao contexto social, o formalismo paródico” – por isso mais próximo ao Neobarroco, que ao Modernismo em si – “-ainda mais auto-reflexivo - do pós-modernismo revela que é a arte como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social.” (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Tratando da literatura e da prosa, ainda que o Modernismo rompa com o cânone, que traz o periférico para o centro, e torne o periférico o que era central – tanto em forma como em fundo – ainda assim, segundo Hutcheon (1991), no Modernismo há uma estrutura ou narrativa mestra, mesmo que se apresente no discurso indireto livre, com narradores não confiáveis, dessacralizando a gramática. Enquanto no Pós-modernismo, não há uma estrutura ou narrativa mestra, inclusive porque seu foco não está na narrativa ou questões textuais, porém no externo a linguagem e a literatura. (HUTCHEON, 1991). Os modernistas por outro lado, segundo Peter Gay (2009) não acreditavam que tinham algo imprescindível a ser dito, por isso rompiam com a tradição e se davam a liberdade de dizer – e como a forma com a qual se sentiam à vontade – aquilo que “artistas "decentes" não iriam nem poderiam dizer”. (GAY, 2009, p. 28).

Sem embargo, por mais que grande parte dos modernistas afirmasse que toda a liberdade era possível, o “modernismo não foi um movimento democrático”. (GAY, 2009, p. 39). Mas, houve pontos que os uniu, além do sistema binário apresentado por Peter Gay. Considerando Hutcheon, podemos dizer que mesmo focando no pós-modernismo, ela consegue selecionar aqueles 4 aspectos em comum aos modernistas. Aspectos estes que já são embrionários na Modernidade com Cervantes e Shakespeare, por exemplo, porém que alcançam níveis de desenvolvimento mais altos neste período, especialmente durante o século XX.

Os 4 aspectos de Hutcheon (1991, p. 12, 63-64, 69-70, 200) junto com os 2 princípios de Peter Gay (2009, p. 20-21), formam uma base teórica muito propícia e generosa acerca do Modernismo que podemos considerar ocidental. Sempre que mencionados são seguidos de exemplos de autores franceses, americanos, alemães, britânicos, russos, e quase nunca hispânicos. Os latino-americanos e espanhóis

seguem muito as descrições de Hutcheon acerca do pós-modernismo, contudo, grandes autores hispânicos não se adequam a este período, mas não escrevem ou pensam a literatura mais como no século XIX. Por outro lado, suas produções que não são consideradas modernistas ao padrão hispânico – uma mescla das vanguardas com o movimento simbolista – podem encaixar-se perfeitamente com os critérios dos Modernistas que chamaremos ocidentais, tais como Joyce, Kafka ou T. S. Eliot, por exemplo. Apenas estes 3 nomes já nos podem conceder uma percepção plural que o Modernismo Ocidental produziu. Analisemos então, como os aspectos dissertados por Hutcheon (1991) se desenvolveram neste período da história da arte. Pois são eles que nos auxiliarão a compreender melhor as estratégias formais de Unamuno, especialmente aquelas que mais divergem de seus conterrâneos.

O primeiro, a metaficção, seguia os passos dos românticos por produzir um “paradoxo metaficcional”: das narrativas autoconscientes que exigiam tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor.” (HUTCHEON, 1991, p. 11-12) O que será importante para a crise do narrador que mencionaremos um pouco mais a frente. Se considerarmos a importância que a história, como método, alcança no século XIX, parte do Modernismo, através da metaficção “refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade.” (HUTCHEON, 1991, p. 127) Esse é o mais profundo no pós-modernismo com a relação que este construiu com a história e a sociologia, mas, obras como *Ulysses*, de Joyce, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, contestam não o discurso representado, - isto já é pós-moderno para Hutcheon (1991) – mas a forma e a percepção do tempo, do homem e da palavra, isso é Modernismo. Descrevendo de modo herético na forma, e extremamente subjetivado.

A metaficção, ou melhor exemplificando, a *metanovela* reforça as problemáticas do período do Modernismo que são levantados com as vanguardas. Quando Magritte expõem em 1929, *A traição das imagens* ou “Ceci n’est pas un pipe”, por exemplo, exhibe um produto da crise da representação que já iniciava antes com a “metaficção autoconsciente”, e segundo Hutcheon (1991), ela estaria “entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*.” (HUTCHEON, 1991, p. 65) Um termo interessante utilizando para mencionar a crise do narrador, referencial ou de autoridade no entre séculos é a noção do «interpretante» de Naomi Schor. Quem a menciona é Álvares Castro, em sua obra

sobre Unamuno (2015). A crítica e teórica americana destaca William James, Marcel Proust e Franz Kafka como os “‘interpretantes’ del cambio de siglo.” (SCHOR apud CASTRO, 2015, p. 45). Schor menciona que nossa hermenêutica atual busca este espírito moderno e modernista tentando emular a hermenêutica destes 3 autores. (SCHOR apud CASTRO, 2015, p. 45). Castro chega a mencionar que entre todas as artes metaficcionalis “el Quijote ofrece una perfecta muestra del conflicto hermenéutico al que Schor se refiere” (CASTRO, 2015, p. 46); e esta é uma obra fundamental para perceber os modernistas, autores hispânicos que geralmente não são interpretados como tais. E por isso dedicaremos a ela uma sessão.

Porém, com a crise do referencial e do narrador do entre séculos, outros aspectos se adicionam a esta discussão. Inclusive porque novas artes como novos gêneros literários, teatrais, e especialmente o cinema e a fotografia surgiram. A metaficção do Modernismo, pode ser encarada como a tentativa por responder 2 perguntas feitas por Peter Gay (2009, p. 446): “O que é arte? Ou, talvez melhor, o que não é arte?” Ainda que em outros períodos os artistas tenham tentado responder estas duas interrogações, os modernistas – frente a outros – se centraram por vezes, muito mais no segundo questionamento e tornaram o que não era objeto artístico em arte. E em parte, o fizeram através da metaficção e da metalinguagem. Dentro e fora da arte literária.

Outro elemento que Peter Gay menciona como sendo importante para buscar entender o que não era arte “eram os avanços tecnológicos, como o desenvolvimento do cinema em cores, da televisão, dos jatos aéreos e outras bênçãos da era da máquina; aceleravam a democratização da alta cultura.” (GAY, 2009, p. 446) Especialmente no que toca o acesso a arte e sua relação com a burguesia como mecenas, consumidora destes novos produtos, já que o Modernismo tornou a obra artística em objeto de consumo, especialmente aqueles que a princípio eram depreciados. Segundo Peter Gay (2009) esta depreciação ocorria porque as obras – especialmente as plásticas - eram artisticamente fechadas em si mesmas e escandalizavam por suas temáticas.

Por serem frutos de discussões do fazer artístico tão radicais, “levantavam com intensidade maior do que nunca questões básicas sobre o possível lugar do modernismo, essa via aristocrática de acesso às artes, na cultura pós-1945.” (GAY, 2009, p. 446) Assim, esta arte radical e metaficcional se distanciava da burguesia, inclusive por produzir sátiras sobre ela. Isto não impediu tal classe social de buscar

tê-las posteriormente como produtos em suas estantes, paredes, móveis, por questões de status. Ainda que não as houvessem compreendido - como demonstra boa parte da crítica do período e as confusões ainda atuais sobre o termo Modernismo – não entenderam a diversidade e de fato o que propunham os modernistas, nem seu significado na história da arte e do Ocidente. Com todas as informações biográficas e bibliográficas dissertadas no capítulo anterior, é possível perceber como Unmauno, de certo modo, ocupa este espaço da não compreensão, de um não lugar no cenário estético, político e filosófico da época.

Seja com Cervantes ou com Woolf, a metaficção “ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados.” (HUTCHEON, 1991, p. 197) Por isso que sem metaficção não poderia existir a prosa modernista. Ainda que Peter Gay (2009, p. 18, 21, 190) mencione o exame cerrado de si mesmo, tal nível de individualismo e subjetivação bem desenvolvidos na poesia, escala um novo nível na *novela* ou romance metaficcional, por gerar a necessidade de mudança e destruição da forma, para um novo romance capaz de mimetizar este novo ser fragmentado tão amplamente difundido por Freud na época. É deste interim que surge o discurso direto livre, e obras sem nenhuma divisão de capítulos, pontuação, divisões entre diálogo e narração, entre outras estratégias.

Naturalmente a metaficção acaba por representar outro aspecto: a metalinguagem. Por mais que a intertextualidade e a metaficção já houvesse produzido obras de sucesso durante a Idade Média e o Barroco, é durante este espaço do Modernismo – séculos XIX ao XX - que se problematizam e se discutem outros níveis de estrutura e de signo em si. Não é por acaso que depois destas alterações estéticas surgiram novas discussões dos linguistas acerca da intertextualidade e da autoreferencialidade. Muitos destes utilizando-se de autores consagrados do Modernismo ou autores anteriores ao movimento que serviram de base e inspiração para os modernistas. Um exemplo que podemos citar no Modernismo Ocidental é Michael Bakhtin (1997) que elaborou novos estudos acerca da intertextualidade analisando obras de Dostoievski.

Isto segue como reflexo da crise da linguagem e do referencial do entre séculos. “Essa auto-representação ou auto-referência sugere que a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma.” (HUTCHEON, 1991, p. 200) O que representa a base das poéticas clássicas, e os modernistas retomam esta discussão para produzir suas próprias poéticas. A heresia

ou as inovações na forma ocorrem porque tal autorrepresentação “Relaciona-se com esse tipo de referência um terceiro tipo, o intertextual. [...] A referência pode estar no nível da palavra (mene, mene, tekel upharsim) ou da estrutura.” (HUTCHEON, 1991, p. 200)

Segundo Hutcheon (1991, p. 285), esta autorreflexão que já ocorria em outros momentos da história, surge na metaficción durante o Modernismo a través de uma busca pela autonomia da arte. Quando a arte não é mais capaz de representar em um mundo que está alterado, e este mesmo mundo segue mudando pela arte também, esta metalinguagem é utilizada neste momento para refletir a cerca da “autonomia da arte e de sua separação com referência à contaminação da vida e da história”. (HUTCHEON, 1991, p. 285) O seja, parte deste exame cerrado de si mesmo, que menciona Peter Gay (2009) não é somente do artista extremamente subjetivista sobre si próprio, mas da arte sobre a arte em si. Isto nos auxilia a perceber a máxima de Benjamin Constant como longe de ser uma utopia ou um ditado vazio. Fazendo com que se reduza a “distância entre a arte e a vida.” (apud HUTCHEON, 1991, p. 285) Contudo, não é algo alcançado em sua plenitude, pois os modernistas criam obras tão hereges na forma, tão cerradas em si mesmas e suas questões teóricas – sejam artes plásticas, literárias, musicais ou teatrais – que distanciaram as obras em si, e seus propósitos do público. Se é que se possa ter propósitos delimitados no Modernismo. Principalmente, que deixou em estado de choque a burguesia filisteia de Flaubert. Um dos pontos que auxilia a dividir os diferentes tipos de Modernismo é que apesar de em sua plenitude chocar a burguesia, já que “toda tradição moderna é essencialmente burguesa” (CAMPOS, 2012, p. 37), as vanguardas europeias, mais que qualquer outro movimento modernista encontram na burguesia o seu principal objeto de crítica, sátira, ridicularizando-a. Algo que já iniciara em meados do século XIX, tanto pela poesia, como pela prosa e artes plásticas. Por isso, Campos (2012) chama a atenção de seu leitor para o termo vanguarda que pertence ao campo semântico militar. De acordo com Carpeaux (2008), Campos (2012), Hutcheon (1991) e demais autores, as vanguardas são a porta de entrada, de fato como seu nome indica, o front inicial dos diversos modernismos. E um dos pontos chaves para compreender como a historiografia da literatura espanhola se desenvolveu e produziu modernismos distintos e esteticamente ricos.

Como menciona o próprio Peter Gay (2009), apesar dos artistas excêntricos distanciarem as obras do público, esta mesma burguesia desentendida,

escandalizada pela obra, se tornou em mecenas e consumidora pelo status que o artista concedia, ou a consequência da própria heresia e subjetividade exacerbada, de que – aparentemente- qualquer um poderia interpretar e valorar uma obra de arte. Inclusive porque o que não se considerava objeto artístico passaria a sê-lo e o oposto também, assim, naturalmente este movimento também ocorreria entre o autor, o crítico e o público. O Modernismo criou pelo engenho, - especialmente pelo discurso indireto livre, e o traços dos vanguardistas - a impressão de que criar arte era algo natural e simples, fazendo com que tudo pudesse ser arte (GAY, 2009). Sem embargo, até esta percepção é uma produção artística e expressão de um desejo íntimo, subjetivo que é radicalizado e problematizado desde o século XIX, e que ganha proporções extremas no que se considera pós-modernismo.

Por este motivo e esta percepção tanto metaficcional, como pelos princípios citados por Peter Gay (2009), outro aspecto imprescindível para a arte modernista – em especial, as vanguardas – é a reafirmação ficcional. Através de novas estratégias e formas literárias – ou artísticas em geral – os autores voltam a questão da mimese, reafirmando que o que se passa em suas obras é representação, engenho, e por isso, pode-se inclusive, alterar o modo vigente de representação do mundo. Tanto Hutcheon (1991) como Gay (2009) demonstram em seus estudos que a reafirmação ficcional produzida durante o Modernismo, é uma derivação, um desenvolvimento mais profundo da ironia romântica, e em alguns casos, da relação entre a metalinguagem e a reafirmação ficcional do Barroco.

Linda Hutcheon (1991) aclara que no caso do pós-modernismo, apesar deste não possuir uma forma narrativa delimitada como no Modernismo – porque a tendo, se pode romper com ela – há um movimento específico através da metaficção historiográfica. Ela menciona que as discussões sobre o período, e a possibilidade de classificação do pós-modernismo, o enquadram a temática “constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o "natural".” (HUTCHEON, 1991, p. 13) E esta seria a principal consequência das reafirmações ficcionais do Modernismo, já que a crise do referencial cria a necessidade de estar recordando o que é realidade, o que é representação, e quais relações elas estabelecem entre si. Hutcheon (1991, p. 157) ainda afirma que

O texto ainda comunica - na verdade, ele o faz de forma muito didática. Menos do que "uma perda da fé numa realidade externa significativa"(403), existe uma perda de fé em nossa capacidade de conhecer (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia.

E por aqui, podemos compreender a necessidade de criação de novos gêneros, ou a desconstrução da forma, pois o significante se encontra em crise, sem credibilidade. Ademais da própria realidade, quando pensamos no período histórico, também se desenvolveram crises atrás de crise. Crises estas que se desencadeiam a partir de um período em que o homem inicia a olhar tão profunda e subjetivamente para si mesmo, que questiona os principais conceitos, dogmas da sociedade e da arte, e sobre ele próprio. Criando a necessidade de uma nova representação, ou mesmo criando e apresentando uma nova representação que vai de encontro aquela vigente, e, portanto, se apresenta completamente herética.

3.3 O ESPÍRITO DE UM TEMPO FORJADO NA HERESIA.

Recordando a heresia por princípio que menciona Peter Gay (2009), podemos perceber 2 movimentos heréticos, a princípio, no Modernismo: pela forma, por um cânone, tradição ou grupos de pensadores, e pelo fundo, temáticas e conteúdos que incomodavam a sociedade, especialmente a burguesia. Podemos expandir esta heresia como o desacordo com o código vigente, a dessacralização, como a sacralização do que é periférico, e para isto a reafirmação ficcional tem um papel importante. Hutcheon (1991, p. 57) declara que a "ironia, a imitação paródica do passado ainda pode ser reverente." Que se tratando da paródia pós-moderna há um carácter "paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão." (HUTCHEON, 1991, p. 57) E durante o Modernismo tal mudança de autoridade pode seguir pela reafirmação ficcional e a crise do narrador, do modo que desenvolveram nomes como Wolf e o próprio Unamuno, como veremos.

Seja quando os personagens e autores se percebem ou se declaram como ficcionais, sejam as obras que em sua forma problematizam estas autoridades, ou inclusive o rompimento com o cânone criando a necessidade de classificar novas

formas, o conjunto destes movimentos e eleições estéticas pelos modernistas reflete o último ponto citado por Hutcheon (1991): a crise do narrador do entre séculos. Todos os pontos citados anteriormente são importantes para compreender como isso se desenvolve no espaço de 150 anos delimitado por Gay, porque a figura do narrador já havia sido problematizada em outras narrativas como a de Cervantes ou Flaubert. No entanto, o que ocorre no Modernismo é distinto. Mesmo não sendo o caso dos autores citados, Hutcheon (1991, p. 69-70) demonstra como o narrador moderno é “metaficcionalmente presente, [...] combate e parodia as convenções do conto romanesco do século XIX.” A heresia encontrasse nas entrelinhas, não tão veladas, em que se acusam os dogmas formais, as regras estéticas vigentes de serem insuficientes, e não tão sagradas assim.

Todavia, no Modernismo esta estratégia se expande mais porque “As várias caixinhas de narradores e ficcionistas, [...] que estão colocadas umas dentro das outras encenam os temas do romance: liberdade e poder, criação e controle.” (HUTCHEON, 1991, p. 69-70) Intensificando o mote da arte pela arte, e que possui uma relação interessante de influência das artes plásticas sobre o texto. “A arte modernista- visual ou verbal - tende a declarar seu status antes como arte, "autônoma em relação à linguagem que está encerrada no realismo representacional””. (HARKNESS, 1982, p. 9 apud HUTCHEON, 1991, p. 183) Ou seja, o conceito de mimeses como representação em crise, não produziu apenas uma nova metaficção ou reafirmação ficcional, mas demonstrou como a linguagem não era suficiente para descrever o mundo, para chegar à verdade, logo toda fala, todo narrador também não podem ser fiáveis. O que possibilita o surgimento de um maior número de autores não dogmáticos, que problematizam vários aspectos da forma e do fundo literários, desconstruindo-os e não apresentando um resultado final, como o faz Unamuno, por exemplo, especialmente nos romances do século XX.

Hutcheon (1991, p. 240) afirma que provavelmente, os romances modernistas tenham “perturbado muitos de seus leitores” por produzir um conjunto que compõem a subjetividade de obra “(personagem, narrador, autor, voz do texto)” que subverteriam, e inclusive chegariam a debilitar as obras em si. Seguindo uma marcação de período semelhante à de Peter Gay, Hutcheon (1991) afirma que “combina-se uma brincadeira irônica mais genérica em relação às vozes narradoras autorizadas, à comunicação com o leitor e ao fechamento narrativo do século XIX.” (HUTCHEON, 1991, p. 69-70) A crise se desenvolve em um ponto tal que não se

saberia a quem pertence a voz que se apresenta, se esta é do narrador, do personagem, do autor, etc. E estas estratégias estéticas, especialmente da pluralidade de vozes, e a falta de credibilidade narrativa, são reflexos de alguns pensadores basilares do entre séculos. Sem eles não se pode conceber o Modernismo. Inclusive, são fundamentais para a compreensão mais profunda do binômio petergayriano: Freud e Nietzsche.

Se as bases filosóficas e sociais sobre as quais o mundo ocidental se sustentava não abarcam mais a totalidade do pensamento humano, elas deixam de ser um *topos* central da mimetização da mesma pela literatura. Ou quando passam a ser questionadas enquanto fundo, também proporcionam determinadas alterações na forma. Freud as elencará como as 3 feridas narcísicas representada por 3 pensadores, ou seja, aquelas descobertas que fizeram o homem questionar toda a concepção anterior sobre a própria humanidade e o indivíduo. (FREUD, 1917) A primeira delas ocorreu através de Nicolau Copérnico, quando o homem descobriu não ser mais o centro de seu sistema através do heliocentrismo, quanto mais do universo. (FREUD, 1917) Através da teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, surge a segunda ferida, quando homem se encontra em um patamar mais similar ao dos animais; e a concepção de criatura feita a imagem e semelhança de Deus é comprometida. (FREUD, 1917) E por fim, Freud (1917) destaca sua própria psicanálise e o inconsciente como indicativos de que as ações humanas fogem ao controle racional tão difundido pelo iluminismo, por exemplo. Ele indica que o homem não possui total consciência nem autonomia completa sobre suas escolhas e ações. (FREUD, 1917) A formação da nossa psique seria mais similar a um instinto e a uma perspectiva simultaneamente determinista e caótica. (FREUD, 1917) Estes 3 pensamentos, e especialmente a terceira ferida, influenciaram todo o século XIX e possibilitou o rompimento com ideias basilares e um pensamento mais herético frente as instituições anteriores no século XX.

Ainda que parte dos modernistas já tivesse criado suas obras quando Freud e Nietzsche estavam escrevendo suas ideias, ambos se tornaram símbolos indissociáveis de um espírito do tempo que toca aos modernistas das mais distintas percepções artísticas, sociológicas, religiosas, políticas, etc. Peter Gay (2009) menciona que tudo o que se produziu desde meados do século XIX até o final do século XX, esteve sob a sombra imponente de Freud, pois ele sistematizou psicologicamente este novo homem que surgia, ao mesmo tempo que criou a

percepção deste humano moderno. Tratando de heresia, é inegável o impacto do “espírito de Nietzsche” (GAY, 2009, p. 44) mesmo que Freud também tenha contribuído para uma possibilidade mais livre e direta de contestar os dogmas vigentes da concepção religiosa do mundo. Gay (2009, p. 44) considera Friedrich Nietzsche como o “herético-mor” dos últimos séculos, já que o filósofo concebia o cristianismo como o escárnio que invertera a ordem do mundo, fazendo com que os agora detentores do poder ditassem uma moral como baluarte de modo hipócrita e irreal. Ainda que muitos dos modernistas não fossem ateus, nem sequer concordassem com Freud ou Nietzsche por completo, eles possibilitaram um grande movimento de factíveis questionamentos que intensificara as mudanças e produção de pensamento e estéticas novas.

Inicialmente estes autores surgem no final do século com propostas que conseguiram fazer “recuar o reformismo confiante do positivismo de Comte e de Durkheim.” (MARÇAL, 2020, p. 11) E posteriormente, ou até simultaneamente, expõem as maiores fragilidades do ser humano através de uma extrema fragmentação, tornando-os “arautos da crise da Modernidade da virada do século XIX ao XX.” (MARÇAL, 2020, p. 11) Mas, isto não ocorre unicamente pelos pensamentos filosóficos ou psicanalíticos. Tanto em nível de análise e crítica, como até mesmo enquanto autores – especialmente Friedrich Nietzsche – que não escreverão textos literários com alto teor filosófico, sociológico, mas, de fato, novos gêneros híbridos, nos quais ambas as áreas estarão equivalentes. Nesta galeria podemos citar dentro do Modernismo ocidental nomes como o francês Jean-Paul Sartre, e na Espanha, Miguel Unamuno. Este último chegou a considerar que ambas, filosofia e literatura, seriam irmãs gêmeas que se complementam. (UNAMUNO, 2007) Unamuno não fizera apenas uma obra literária filosoficamente consciente, mas como homem de seu tempo concebeu um pensamento sistemático, pessimista e trágico, que refletia os 2 pontos apresentados por Peter Gay como síntese do Modernismo, e que recebera influência de Nietzsche, Freud, Schopenhauer e outro pensadores importantes para o Modernismo. Ele produzira a heresia e o exame cerrado tanto na forma, quanto no conteúdo. Algo, porém, importante de ressaltar é que a relação entre filosofia e estética na Espanha, assim como outros países latinos, se desenvolveu de modo bastante peculiar; o que possibilita um modo distinto de elaboração de pensamento até mais artístico do que aqueles engessados pela metodologia científica unicamente. Dissertaremos um pouco mais sobre esta questão quando abordarmos unicamente

as produções modernistas hispânicas.

Por ora, vale ressaltar que dentro do Modernismo se apresentou uma pluralidade de filosofias, pensamentos, conceitos que fez com que este princípio de heresia não se manifestasse apenas de modo diverso em cada grupo, mas distintamente através de cada artista. Tendo como recorte a *Generación del 98* na Espanha poderíamos citar 3 exemplos no que se refere a heresia mais patente: a religiosa. Ortega y Gasset era ateu, Pío Baroja se declarava agnóstico, Miguel de Unamuno era católico, em termo bem particulares, mas, cristão. Esta informação não se limita a uma curiosidade bibliográfica, porque tem muito a dizer sobre o pensamento de cada um e o modo particular como elaboram seus conceitos, obras e estéticas. Dentre ambos, talvez Unamuno seja quem melhor representa o pensamento de heresia dentro do Modernismo hispânico no que se refere ao campo das ideias. Unamuno escreve em 1900 um texto ao amigo Ramiro de Maeztu, também membro da *Generación del 98*, que pode ser considerado uma das declarações mais detalhadas do autor sobre seu livre pensamento, e da importância da defesa do mesmo para todos os espanhóis que passavam por um período de doutrinação totalitarista. Mas, ele não restringe um pensamento anti-ideocrático apenas ao cenário nacional, mas a qualquer homem inserido neste novo mundo. O que poderíamos ler como a Nova Modernidade no século XX.

Unamuno incia seu texto assertando que a tirania das ideias é a mais odiosa de todas, e em seguida afirma que “no hay gracia que aborrezca más que la ideocracia, que trae consigo, cual obligada secuela, la ideofobia, la persecución, en nombre de unas ideas, de otras tan ideas, es decir, tan respetables o tan irrespetables como aquéllas.” (UNAMUNO, 1900, p. 323) O autor bilbaino (1900) acaba por exortar a consciência no processo de concepção e defesa das ideias pois o conhecimento e as palavras seriam a moeda de cambio mais valiosa que temos. Ademais de já apontar para uma nova concepção de mundo na qual a informação e o conhecimento se tornariam *commodities* valiosos, como os são em nossa atualidade, Unamuno acaba mencionando ainda que indiretamente a importância da literatura, da arte na elaboração de tais pensamentos. Quando ele afirma que “Idea es forma, semejanza, *species*... ¿Pero forma de qué? He aquí el misterio: la realidad de que es forma, la materia de que es figura, su contenido vivo” (UNAMUNO, 1900, p. 323), trata sobre a mimesis e o fazer literário e da performance tal qual Peter Gay (2009) menciona o experimentalismo.

Unamuno percebe que a maneira de pensar e de produzir pensamento mudava e precisaria cada vez mais do livre pensar, ainda que este seja considerado heresia pelos demais que se apegam sobremaneira a ideologias. Provavelmente, o trecho mais claro do texto direcionado a Maeztu seja quando ele de certo modo defende uma espécie de vira casaca. (UNAMUNO, 1900, p. 329) Semelhante a como suas obras e grande parte dos modernistas refletiam mais sobre o fazer literário do que o enredo em suas obras, em *Ideocracia*, Unamuno mostra que o próprio pensar, consciente, livre, passível de mudanças, seria mais importante do que o pensamento formulado. Pois, como defenderá em *La Fe* (1900) é neste pensamento que se encontra a potência criadora, o vitalismo. Se toda parte da vida passa pelo pensamento, toda ela é algo formulado, é criação, detêm a possibilidade de ser arte. Tais ideias, tornam Unamuno um pária em diversos momentos tanto pelos regimes autoritários espanhóis, quanto por colegas que defendiam a literatura e a arte de modo ideológico. Por outro lado, também incentivou outros artistas hereges no cenário hispânico. Unamuno acabaria, portanto, sendo uma das melhores representações do espírito do tempo do Modernismo herético na Espanha.

Enquanto Unamuno se destaca na Espanha, na Europa, Freud e Nietzsche também desenvolvem um livre pensar que produzira alguns dos conceitos ou imagens mais influentes destes pensadores para o Modernismo, e o Ocidente em geral. No caso dos pensadores germânicos provavelmente suas maiores contribuições tenham sido a criação do inconsciente por Freud, e do super-homem por Nietzsche. Eles apresentaram ao mundo uma percepção fragmentária do homem, e que a interpretação do humano como criação divina, feito para a perfeição, não cabia neste novo século. Pelo menos, não como se representava anteriormente. Assim, o homem se descreve cada vez mais fragmentário, inconsistente, duvidoso, e por isso, a arte que o mimetizaria também acabaria por seguir estes passos. No que se refere aos aspectos literários do Modernismo teorizados por Hutcheon (1991), esta fragmentação e inconsciência do homem seriam melhor mimetizadas através da reafirmação ficcional, que não apenas buscava novas formas de descrever aos novos homens e o mundo que se encontravam em crise, mas que refletia a necessidade de se repensar a existência e o próprio conceito de realidade frente aquela tão angustiante e contraditória na qual se encontrava a Europa e as Américas no entre séculos. Por isso, a metaficção e a metalinguagem desenvolvem-se em diversas formas, porque neste contraste da realidade com a linguagem, o pensamento, se fazia necessário não

apenas repensar o homem, mas conceber novamente o pensamento, a linguagem, a arte.

Se a linguagem, pensamento, o texto, a forma entram em crise, seu interlocutor, ou pelo menos o detentor ficcional da fala – o narrador – é exatamente o que estará sobre maior suspeita. A crise do narrador do entre séculos, além de uma estratégia formal, ou reflexo de um tempo, apresenta-se como uma heresia frente a literatura clássica que conferia anteriormente a voz narrativa toda autoridade e domínio discursivo sobre o leitor, os personagens, o enredo, a forma. Uma adição a tudo isto, é que além de filósofos individualistas, que intensificaram a ideia do exame cerrado de si mesmo, Nietzsche, Freud – como Schopenhauer e outros que influenciaram os modernistas – eram frutos da guerra e outros conflitos mais: pensadores trágicos. Que concebiam uma finitude desesperadora do homem, a angústia, como motor da existência, que trouxe um novo olhar sobre o eu e o outro. Que no caso da ficção, no modo textual, se desenvolveu na tensão entre “o "eu" narrador e o "você" leitor.” (HUTCHEON, 1991, p. 106) Não é de se espantar, que estes filósofos se utilizaram exatamente de obras ficcionais para exemplificar suas ideias, e escreveram textos que flutuam entre diversos espaços do filosófico e do literário.

Compreendendo então, que temos como base para a concepção do Modernismo Ocidental – que envolveu a Europa e a América, inicialmente – como a síntese dos 2 princípios apresentados por Peter Gay, os 4 traços de Hutcheon, e a sombra dos filósofos pessimistas alemães, chegamos a uma pergunta metodológica: Quando começou o Modernismo? Qual é seu marco inicial? O ponto de largada seriam as vanguardas? Ou elas já podem ser tidas como resultado de uma ideia modernista anterior? Em alguns países existiram movimentos mais direcionados às vanguardas plásticas, enquanto outros se dirigiam às ideias ufanistas e regionalistas, outros compartilhavam das duas propostas, e vários outros cenários. Segundo o crítico literário Otto Maria Carpeaux (2008), analisando grande parte da crítica é possível delimitar uma indicação de que o marco deste movimento seria o ano de 1914. Ele indica que parte desta “nova literatura” surgira ainda no século XIX e entre os anos de 1905 e 1910. (CARPEAUX, 2008, p. 2451). Parte destas mudanças surgiu com o que ele intitula de “vanguardas boêmias” em Florença, Berlim e Paris na Europa; e Nova Iorque na América. (CARPEAUX, 2008, p. 2451) No caso da Espanha e da Inglaterra, Carpeaux (2008) destaca que somente se conheceram as vanguardas europeias

plásticas depois de 1918. Assim, de modo geral 1914 é o ano que marca uma “revolução literária coincido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo.” (CARPEAUX, 2008, p. 2451).

A princípio, poderíamos considerar as vanguardas como maior símbolo de heresia – tanto na forma, quanto no fundo – dentro do Modernismo. Outro teórico que estuda as vanguardas, especialmente suas influências nos movimentos em países latinos – incluindo o Brasil – é Jorge Schwartz. O crítico pondera que escolher 1909 como data inicial para o começo das vanguardas e do auge do Modernismo possibilita uma percepção mais generosa do movimento. (SCHWARTZ, 2008) Segundo Schwartz (2008), quando Marinetti publica o Manifesto Futurista em Paris no dia 20 de fevereiro de 1909 as “repercussões foram quase imediatas na América Latina.” Ainda que tivesse acontecido uma revolução tecnológica que inclusive despertara várias ideias dos modernistas, os sistemas de comunicação possuíam maiores limitações na época. Ainda assim, Schwartz aponta que já em 5 de abril do mesmo ano, Rubén Darío escreve uma resenha do trabalho de Marinetti no periódico mais importante de Buenos Aires: *La Nación*. (SCHWARTZ, 2008, p. 47) Esta é uma das pequenas amostras de como o movimento era autoconsciente e produziu grande envolvimento e interação nas suas mais diversas vertentes. Embora muitos modernistas não estivessem de acordo com todas as percepções, criações, rompimentos e conceitos dos demais, eles se liam, se visitavam, se assistiam, e produziam juntos de modo muito plural, as vanguardas, e a imensa pluralidade que foi o Modernismo. Esta comunicação foi imprescindível para a potência do movimento, não somente em seu período vigente, mas nas suas influências até em nossa atualidade.

Mesmo que as vanguardas tenham se criado e se desenvolvido de modos, velocidades e em períodos distintos, assim como os diversos modernismos, Peter Gay (2009, p. 342) é enfático ao afirmar que “Nenhum modernista é uma ilha isolada.” O autor menciona que “eles viviam e reagem ao mundo [...] como os autênticos radicais, para desprezar seus traços dominantes e apresentar alternativas aos costumes estéticos vigentes.” (GAY, 2009, p. 342) Recordemos, que ele considera o Modernismo não apenas como um movimento, mas o espírito de um tempo. (GAY, 2009) O que ocorre, é que em alguns lugares o que estava em vigência não coincidia com o que vigorava em outro local, e assim, se produziram não apenas distintas vanguardas, mas diferentes tipos e conceitos de Modernismo. Nos países latinos isto

é algo patente, especialmente, quando se comparam os artistas que se lançaram ao experimentalismo das vanguardas plásticas e literárias, os que seguiam nas estéticas do século XIX, e aqueles que supervalorizaram a representação utópica do regional em suas obras.

Assim como no Romantismo, uma parcela do Modernismo se apoiou na imagem do artista como um gênio, o que justificava em parte a recepção mais ou menos calorosa por certa porcentagem da burguesia ou de alguns críticos às heresias produzidas por tais 'insanos'. (GAY, 2009) Um bom número dentre estes seria somente valorizado pelos artistas posteriores. Além de que, se nos atessemos somente a datação de Carpeaux (2008) boa parte da *Generación del 98* e dos Vanguardistas hispânicos não estariam no espectro do Modernismo. Apenas aqueles que escreveram após 1909 ou 1912. Se este fosse o único ponto, no caso, de Unamuno por exemplo, se poderia considerar apenas como possíveis obras modernistas suas obras escritas após 1912. E pensemos que é exatamente em 1914 que se publica *Niebla*, romance paradigmático que divide a obra de Unamuno em antes e depois da *nivola*. Dissertaremos sobre uma possível divisão de novelas modernistas e não modernistas de Unamuno mais adiante, no capítulo 3.

Pela livre criação, o rompimento com as formas anteriores, um exame cerrado de si mesmo, uma metaficção e reafirmação ficcional através desta, o autor é cada vez mais individualizado e tido em grande parte como uma figura excêntrica. Tanto Peter Gay (2009) como Carpeaux (2008) mencionam a figura do dândi neste entre séculos como fundamental para o início do Modernismo. Todavia, apesar de se mostrar como um homem elegante, culto, quase como representação dos 'burgueses filisteus', este dândi apresentava ideias subversivas e sua imagem ia moldando-se à figura de um boêmio. Afinal, os dois representam algo mais evidente: de que o Modernismo, como sinaliza Peter Gay (2009) é um movimento urbano e herético. Era no espaço urbano da virada dos séculos que o cosmopolitismo se avultou, aonde as ideias chegavam ou eram produzidas. O espaço urbano foi um grande aspecto herético nas obras, primeiramente por não ser um *topos* presente na literatura, mas especialmente pela urbanização representar a velocidade, o efêmero, o transitório, e não os valores eternos e aparentemente essencialmente humanos que a arte tratava até então e que haviam sofrido suas feridas.

A percepção do Modernismo como movimento urbano não pode ser totalizante, ou considerado de modo generalista sem critérios, todavia é um dos aspectos

primordiais para compreender como os poetas percebiam o mundo, como era e estava este mundo em ebulição tecnológica e herética que tentavam representar, como este mundo afetava e gerava a necessidade de renovação linguística e poética. Como isto contribuía para que os poetas se tornassem cada vez mais cerrados em si mesmos. Influenciando não somente no modo de criar arte e literatura, como também na apreciação, ou melhor, como delimita Peter Gay (2009) a princípio gerando espanto e aversão, posteriormente surgindo uma crítica que lhe valorara, e depois o marketing da burguesia filisteia a tornando em objeto – super-desejado - de consumo, ainda que não compreendidos. Parte desta urbanização ou construção comercial da arte se elaborou sob o imperialismo britânico na Europa, e estadunidense nas Américas. (MORETIC, 1981)

El capitalismo inglés, que había ido obteniendo en casi todos estos países el control del comercio exterior y del transporte de las principales materias primas —y había así coadyuvado al fortalecimiento burgués—, se convierte por entonces en la primera potencia imperialista del mundo y supedita a sus intereses el desarrollo económico de las naciones más débiles. Por otra parte, en México y América Central, especialmente, se hacía sentir el brutal expansionismo de los capitalistas de Estados Unidos de Norteamérica. (MORETIC, 1981, p. 56)

É importante citar o capitalismo não apenas como ideologia mencionada ou criticada pelos artistas, mas como um funcionamento e organização social importante para a expansão e promoção das novas ideias sobre a arte. Fazendo frente à influência capitalista havia ainda um louvor aos poetas e formas francesas difundidas durante o século XIX por meio do simbolismo e do ultra romanticismo. Que já apresentavam um olhar da literatura a si própria originada desde as liberdades alcançadas pelo Romantismo. Contudo, o modo como o Modernismo se fortaleceu com o apoio das inovações que o capitalismo possibilitava permitiu o surgimento de algo ainda não visto: o movimento mais cerrado em si mesmo que já se produziu. Quando Peter Gay (2009) menciona o exame cerrado de si mesmo, não o faz apenas em referência a subjetividade do poeta para sua individualidade, mas do próprio movimento artístico para si próprio. E esta autoconsciência profunda e diversificada consegue produzir uma variedade de modernismos nas capitais urbanizadas e nos rincões daqueles que buscavam fugir delas. Porém, seja nos cafés ou no campo estes poetas se encontravam, e dentro do mesmo movimento ou de movimentos distintos,

se reconheciam e criticavam-se uns aos outros. Como Unamuno faz por exemplo, tanto com os vanguardistas, quanto com a *Generación del 98* ou de 27. (RABATÉ e RABATÉ, 2019)

Nestes espaços, seja como dândi ou como boêmio, a figura do poeta choca a burguesia representando em ambas as formas este movimento criado para si mesmo. Tanto Gay (2009) como Carpeaux (2008) e Hutcheon (1991) são unânimes ao afirmar que o Modernismo foi um movimento criado para si mesmo: de artistas para artistas. Outra vez, evocamos a arte pela arte, mas olhemos agora por parte do público. Pois é neste que transcorre uma atividade interessante. Carpeaux afirma que “o modernismo nasceu fora da vida literária reconhecida pelo público [...]; muito mais “fora” do que qualquer movimento literário novo de épocas passadas.” (CARPEAUX, 2008, p. 2454) E a isso se predica mais um argumento sobre a dificuldade de definir o Modernismo, já que “inclusive a crítica conservadora, durante muitos anos, não lhe perceberem a existência.” (CARPEAUX, 2008, p. 2454) Sinalizando uma ação recorrente e interessante ainda não presenciada em outros movimentos: a pluralidade de manifestos, de textos teóricos e explicativos por parte dos artistas para elucidar ou conceitualizar suas estéticas.

Poderíamos afirmar que o Modernismo se fez e buscou se reconhecer enquanto se fazia, não esperou - como outros períodos - que o movimento subsequente os definira e os conceituara. Semelhante ao Romantismo, o Modernismo foi autoconsciente, tanto que muitos não compartilhavam ideias semelhantes, não consideravam outros modernistas como tais. Todavia é pertinente analisar a seguinte frase de Otto Maria Carpeaux (2008, p. 2454): “Nem sequer seria exato afirmar que o modernismo nasceu como literatura de uma boêmia. Nasceu dentro de uma boêmia que, ela mesma, não era modernista.” Tal afirmação é uma chave de interpretação para compreender algumas diferenciações entre os modernistas do Ocidente. As vanguardas plásticas europeias podem ser interpretadas como representação desta boêmia que introduziu o Modernismo em países como Alemanha e Inglaterra. Em contrapartida, o que se concebe por vanguardas nos países hispânicos seria um conjunto de novas estéticas mescladas ao simbolismo e o parnasianismo, onde parte delas possui um aspecto boêmio e cosmopolita, e outra não. E sem pensar numa espécie de paralelismo direto, apresentam mais ou menos as características do Modernismo delimitadas por Linda Hutcheon (1991) e Peter Gay (2009).

Talvez, até se possa dizer que as figuras simbólicas destas diferenciações

estariam entre o dândi, o burguês, o boêmio e o intelectual, especialmente nas produções em língua espanhola. Octavio Paz (1981, p. 104) menciona que enquanto na Europa a burguesia liberal investia no pensamento positivista que levaria o progresso aos países através da indústria e de mudanças sociais, a América Latina – ainda submersa no caudilhismo - estava dividida entre os que queriam progresso, os que ansiavam pela monarquia e a aparente solidez do mundo medieval. Contudo seguiam liderados os mais diversos países por “una oligarquía de grandes terratenientes.” O que teve por resultado final, “una mixtificación — un autoengaño tanto como un engaño.” (PAZ, 1981, p. 104) Tendo em conta esta afirmação de Octavio Paz para além do político, estas oligarquias também podem ser representadas como os campos estéticos, os grupos, movimentos artísticos, ou melhor, a tradição que intensificou no período moderno” sua guerra sempre em duas fronteiras, extrínseca e intrínseca, contra si e contra o mundo.” (CAMPOS, 2012, p. 38) Produzindo neste cenário hispânico sobre si mesmo, e não apenas frente a países não hispânicos: modernismos.

3.4 OS MODERNISMOS HISPÂNICOS.

Seja na Espanha ou na América Latina na segunda metade do século XIX surge uma geração chamada realista ou pós-romântica que já olhava para esta burguesia que alcançava mais progresso em “antagonismo con las fuerzas conservadoras que detentaban la propiedad latifundista de la tierra, incluido el clero.” (MORETIC, 1981, p. 56) O ponto importante que situa Espanha e a América Hispânica no cenário de busca por consolidações ufanistas e nacionalistas do século XX é bem singular frente aos demais países na época. Em 1898 Espanha perde suas últimas colônias, e passa por uma das maiores crises que vivenciou, enquanto os países americanos ainda tentavam se estabilizar após a conquista de suas independências, entrando em novos conflitos ideológicos, territoriais, buscando uma identidade e unificação nacional. “Quizá si, [...] sean éstos los más enérgicos arrestos de la burguesía hispanoamericana, en toda su historia, por labrarse su propio destino y dirigir el del país con un criterio nacional.” (MORETIC, 1981, p. 56) E por este espírito de luta se iniciar nas Américas, é importante notar como o Modernismo hispânico inicia nas ilhas

caribenhas, para depois chegar à Península e influenciar os poetas castelhanos. Neste caso, obviamente tratamos de Rubén Darío.

Inspirado no ultrarromantismo francês, especialmente em nomes como Victor Hugo e Baudelaire, Darío começa a produzir uma nova poética. (MORETIC, 1981) Com uma estética muito simbolista, sinestésica, ele cria um marco de renovação poética ainda não vista desde Gôngora. Carpeaux (2008) menciona que depois do que produziu Darío, a poesia espanhola só alcançará uma evolução e produção semelhante durante o surrealismo. Ele cita dois aspectos que possibilitaram esta nova e potente poética: uma “evolução autônoma e por ter se aberto a benéficas influências estrangeiras.” (CARPEAUX, 2008, p. 2629) É durante o século XX que ela chega “numa época de florescimento multiforme [...] de modo que se pode afirmar: a poesia de língua espanhola é por volta de 1920 e 1930 a primeira do mundo.” (CARPEAUX, 2008, p. 2628-2629) Os movimentos, autores e pensadores do século XIX e do entre séculos são importantes para tais alterações. Eles compartilharam as bases para este pensamento, ou em dois casos especiais produziram todo o pensamento. Seja na América ou na Espanha, Darío é unanimidade em valor estético, poético e importância literária. Porém, só há outro nome que Carpeaux (2008) menciona a seu lado, como capaz de haver renovado a poética hispânica, e este é: Miguel de Unamuno.

Esta justaposição feita por Carpeaux é pertinente para conceber a dualidade entre as estéticas hispânicas da época que por vezes são consideradas como modernistas, frente a outras tão importantes quanto, mas que são tidas apenas por regionalismo, entre outros. Pois, se Darío é o nome máximo e inspiração do Modernismo hispânico, Unamuno o é para a Geração de 98. Enquanto Rubén Darío produzira uma espécie de simbolismo de renovação, Unamuno elaborara uma obra que mesclara filosofia e literatura a um ponto de não se poder desassociá-las. Embora Darío seja o nome acima de todos os poetas do XIX, consideramos que quando compreendemos de fato o que se tem por Modernismo na língua espanhola, poderíamos reputar que Unamuno se torna mais destacado e importante no novo modo de interpretar a historiografia espanhola. E que por fim, Darío fora fundamental para introduzir uma base sobre a qual Unamuno se erguera, e reformulara a importância da língua espanhola no cenário mundial.

É importante aclarar que o Modernismo hispânico do qual Darío é o patrono, não é o mesmo – em sua totalidade - que o Modernismo ocidental sobre o qual dissertamos até este momento. Uma boa e poética definição do Modernismo

hispânico nos é dada por Eduardo Chavarri (1981, p. 24): “Es característica del arte moderno la expresión: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora.” Os poetas franceses serão a maior influência para o poeta nicaraguense e seu movimento. E através das críticas dos movimentos na França, Brasil e em vários países hispânicos, podemos dizer que os modernistas como Darío uniram conceitos que pertencem ao simbolismo, ao parnasianismo e que compartilham um espírito ultrarromântico do final do século XIX. Enquanto os que consideramos modernistas ocidentais eram mais heréticos – tanto na forma como no conteúdo – e logram produzir uma subjetividade mais profunda. Um aspecto muito pertinente desta diferenciação na qual em ambos os casos o nome ‘Modernismo’ surge de um mesmo artista: Baudelaire. O que ocorre é que a forma e preocupações temáticas do poeta francês influenciam mais aos modernistas hispânicos, enquanto o princípio de heresia, a metalinguagem e a autoconsciência reverberaram mais no Modernismo ocidental.

Peter Gay (2009) menciona que na primeira metade do século XIX, Charles Baudelaire desenvolve sua teoria sobre a Modernidade que influenciará nomes como Balzac e Marx, tocando tanto a arte como o pensamento teórico sobre o social. Baudelaire (apud GAY, 2009) acaba por apresentar que “o transitório passa a ser definido como um valor absoluto contra a tradição e o passado”. Marx, por exemplo, chega a desenvolver esta ideia em seu Manifesto Comunista considerando o novo “uma categoria vinculada de maneira indissolúvel à construção da sociedade burguesa.” (GAY, 2009, p. 58-59) Por isso, que tantos movimentos artísticos que aparentemente se preocupam somente com a arte pela arte se utilizaram das ideias de Baudelaire apropriando-se do termo Modernismo, como também movimentos mais politicamente engajados que miravam na renovação estética associada às mudanças políticas. Para Gay (2009), os modernistas tinham, portanto, um “desejo compulsivo da diferença e da negação do passado na arte” que estaria “intimamente ligado aos modernos meios de produção, à alteração das formas de consumo e à ideologia progressista legada pela revolução industrial.” Por isso, podemos considerar inclusive dividir estes tipos e outros mais como modernismos através de sua relação mais ou menos íntima com as ideias futuristas, por exemplo.

Não pensemos na absorção de ideias futuristas unicamente na citação ao espaço urbano, a presença de ferrovias e aviões em seus poemas, mas como o

espaço urbano alterara o sentimento e a percepção do homem sobre o outro, o espaço no mundo e sobre si mesmo. Ao tratar do Modernismo, Peter Gay afirma que este “foi, quase desde o início, um fenômeno cosmopolita” (GAY, 2009, p.64), e por se desenvolver nos grandes centros urbanos da época – celebrá-los e, ou criticá-los -, por apresentar este sentimento urbano do entre séculos, e especialmente pelo espaço urbano, cosmopolita ser o lugar da mudança constante, da diferença, da velocidade, e da pluralidade de ruídos e vozes, definições todas estas que o Modernismo tentava representar. Ainda assim

Há algo de romântico no artista de vanguarda solitário: o poeta está em comunhão com a musa em longos países errantes, [...] o romancista corrige provas num café lotado sem notar a clientela animada que enche o lugar de barulho e fumaça. Quanto maior e mais ruidosa a multidão em volta, mais o criador solitário se fechará em seu isolamento produtivo. (GAY, 2009, p. 58-59)

Toda esta explosão da cidade termina por contrastar-se intensamente com o gênio solitário, seja ele um dândi, um boêmio ou um intelectual. Porém, embora seu exterior apresente uma imagem de solidão e placidez, seu interior segue na efervescência e angústia. Obras como *Luces de Bohemia* (1924), de Ramón de Valle-Inclán, o *Poeta en Nova York* (1940), de Federico García Lorca, mostram nitidamente esta ideia tanto na representação de seus personagens, como em sua poética. Contudo, ambas as obras já se publicam depois da primeira década do século XX, muitas das vanguardas já haviam surgido. Por mais que Peter Gay não mencione autores espanhóis e sua análise do Modernismo – apesar de dedicar extensas sessões aos artistas plásticos castelhanos – e não apresentar a problemática entre o Modernismo Hispânico e a Geração de 98, ele descreve uma síntese do retrato subjetivista que ambos os grupos produziram em seus poemas, romances, contos e ensaios.

O teórico americano acaba apresentando a seguinte imagem do autor/poeta/artista do entre séculos: “Como outros modernistas, ele queria ficar sozinho acompanhado. As vanguardas que lotavam o cenário cultural do século XIX foram fundadas sobretudo para possibilitar o individualismo coletivo.” (GAY, 2009, p. 60) Por isso, é importante pensar que mais que gênero e topos se apresentaram nas obras, o Modernismo busca alterar a forma: o modo como escrevemos descreve e

problematiza o mundo e a maneira como o concebemos. A metalinguagem segue presente seja no viés mais estético ou no enfoque mais sócio-histórico. Este talvez seja um dos aspectos que faz com que a poesia seja a produção principal entre os modernistas: vanguardistas ou regeneracionista. Ela possibilitava sua forma – ainda que houvesse o rompimento da mesma pelos modernistas – e uma maior subjetivação e exame cerrado dos autores, e de certo modo, a heresia formal esteve mais perceptível nela que em outros textos como o romance. Apesar deste ser o segundo que recebera mais inovações.

É válido salientar que assim como o nome modernismo, o termo vanguarda acaba por ser interpretado de modos também diversos a depender da estética que se queira representar. Grosso modo, pode-se afirmar que no cenário alemão, britânico, italiano, as vanguardas europeias – que rapidamente são associadas às artes plásticas – apresentavam ideias novas, rompantes, heréticas, seja do impressionismo ao surrealismo, passando pelo fauvismo e demais conceitos que também se estenderam ao texto literário. Estéticas que eram vanguardistas – na expressão etimológica do termo – para o século XX. Porém, quando se pensa no cenário hispânico é importante recordar: ainda que autores como Lorca ou Valle-Inclán, por exemplo, tenham se utilizado de conceitos compartilhados pelo futurismo ou o dadaísmo, o que se desenvolveu pelo nome de vanguarda foi, na verdade, um conjunto do que poderíamos considerar como vanguardas – ou melhor – estéticas poéticas do século XIX.

Os autores hispânicos importaram o simbolismo, parnasianismo e ultrarromantismo aos moldes franceses, mas ainda assim formularam algo novo, que lhes poderia conferir a alcunha de vanguarda. A imagem do poeta romântico sozinho, debruçado sobre sua obra, entra em esgotamento na forma como é representado, e por isso os modernistas vanguardistas continuam usando a figura, mas agora com novos moldes e fundo do que surgia como prenúncio do século XX. Uma angústia desenvolvida por novas deformações e reajustes catastróficos do mundo e do homem. Seja nos vanguardistas ou nas gerações de 98, 24, 27, o espírito que envolvia todos estes artistas era a necessidade de renovação em algum aspecto que toca mais ou menos a estética e o pensamento. Por isso que todos eles adotaram de algum modo, em algum momento, o termo modernismo.

Sem embargo, tratando a parte mais importante deste simbolismo vanguardista que foi o modernismo hispano-americano, quando este chegou na Espanha, mais

propriamente através da poética de Darío, “algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia.” (PAZ, 1981, p. 107) Unamuno outra vez surge no cenário como figura importante, pois a princípio, parte desta interpretação simplista do modernismo hispano-americano como uma idolatria aos poetas franceses foi disseminada pela crítica de Unamuno a estes modernistas. Se Darío é importante por sua criação, Unamuno é fundamental por ser seu crítico, tanto na Espanha como na América Latina. Octavio Paz (1981) menciona que Miguel de Unamuno, junto a outros artistas de 98 que compartilhavam de sua opinião, produzira críticas, ensaios para defender sua renovação estética, usando como argumento que os modernistas hispano-americanos faziam poemas superficiais, percebendo que na Espanha, diferente do que Peter Gay (2009) aponta para o resto do Ocidente, “el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y trasmutado por algunos poetas españoles.” (PAZ, 1981, p. 107-108) Com isso, se abre espaço para um dos apoios mais fundamentais do Modernismo: As revistas.

Jorge Schwartz argumenta que os periódicos e revistas de grande circulação buscavam “promover a renovação das artes, os novos valores, a importação da “nova sensibilidade”, o combate aos valores do passado e ao *status quo* imposto pelas academias.” (SCHWARTZ, 2008, p. 54) Deste modo, eram no espaço da imprensa que circulavam os manifestos, as críticas, a contra argumentação, a retratação, as obras em si - muitas vezes - e onde se construía a percepção do Modernismo. Se o Modernismo é um movimento autoconsciente, isto ocorre em grande parte por meio desta imprensa: seja o que se escrevia nas páginas já reconhecidas, ou nas várias que foram criadas propriamente para este propósito. Isto ocorrera tanto a nível ocidental na difusão das vanguardas plásticas, e dos distintos movimentos modernistas; como especialmente na Espanha e América hispânica onde as vanguardas literárias mesclavam-se com um Simbolismo e Parnasianismo metalinguísticos. Antes de dissertar propriamente sobre a Geração de 98 para compreender como Unamuno agira frente aos Modernismos hispânico e ocidental, nos detenhamos nas vanguardas, e consideremos algumas questões sobre os modos como estas se desenvolveram nos países hispânicos e não hispânicos.

3.5 A QUESTÃO DAS VANGUARDAS.

As vanguardas, tal qual o Modernismo, se comparada sua manifestação na cultura hispânica com as demais percebesse que suas obras e estéticas se desenvolveram e se conceberam de modos distintos das demais culturas, além de se referirem a aspectos dispares da arte. Ivan Schulman (1981) dissertando sobre o modo controverso como os autores espanhóis e latino-americanos – não apenas hispânicos - se posicionavam frente às inovações literárias da virada do século, menciona um autor que não possui tanto destaque como os demais, porém apresenta um retrato interessante frente aos que produziam a estética que chamamos Modernismo Hispânico. Segundo Schulman (1981) Rafael López de Haro afirmara que na Espanha, o Modernismo seria “«una bella mariposa que vivirá dos días. Nació en el afán de distinguirse y morirá por extravagante. De tanto vestirse de colores, viste ya de payaso.» (HARO apud SCHULMAN, 1981, p. 71) As vozes de tantos outros pensadores contemporâneos se assemelhavam com a percepção que Haro tinha do Modernismo Hispânico como um engenho demasiadamente artificial e que não se sustentaria por muito tempo. Mas, a questão mais problemática para Haro seria a procura condenada à frustração, já que o poeta modernista “Se empeña en buscar la quintaesencia de las cosas simples».” (HARO apud SCHULMAN, 1981, p. 71) E tal atitude lhe cegaria, não fazendo-o perceber os problemas de sua pintura de ‘palhaço’. Porém, é necessário fazer uma consideração, ao mencionar que as vanguardas também denominam o Modernismo Hispânico, porque nos pode parecer que elas tocaram unicamente a este, mas isso não é verdade. As vanguardas – plásticas ou literárias - são um recorte interessante do Modernismo em geral, porque em muitos casos são interpretadas como precursoras do Modernismo, resultado deste, o até, tão conectadas a ele que não se pode diferenciar o início dessas com o deste. O que se pode considerar como hipótese, e é o que buscaremos investigar a seguir, é que o Modernismo Hispânico frente à Geração de 98 e do Modernismo Ocidental, adaptou as vanguardas de modos distintos, algo que inclui as principais diferenças e semelhanças em todos os movimentos. E para tanto é válido ressaltar que as vanguardas são geralmente chamadas de ‘vanguardas europeias’ porque no início do século surgiram em toda a Europa, diversas novas manifestações e tendências artísticas – especialmente nas artes plásticas – que tentavam repensar a arte através

da ruptura com o que se considerava arte clássica em alguns casos, e a arte tradicional, ou melhor, o academicismo. (RIQUER e VALVERDE, 1986) Quando chegaram às Américas se introduziram outras questões pontuais que as reformularam, ou se utilizaram destas unicamente para aspectos literários.

Assim sendo, uma palavra que se pode utilizar para unir a pluralidade das vanguardas, e que utilizamos já anteriormente sobre o Modernismo, é o experimentalismo. Seja na música, na prosa ou poesia, as vanguardas se chamaram assim porque, segundo Riquer e Valverde (1986), parte dos artistas que lhes teceram críticas positivas e parte de seus criadores percebiam esta soma de movimentos distintos, e, semelhantes, como parte frontal de um pelotão de exército que conquistariam novos espaços no território da arte. Porém, podemos considerar não somente da arte, como da sociedade e da percepção do mundo e do humano, pois além de artísticas, as vanguardas europeias combatiam percepções e modos de conscientização totalizantes no âmbito social, político e científico. Por isso, elas são tão representativas para o Modernismo, pois transitam de modo muito próprio entre estas 2 vertentes da virada do século que por vezes se busca separar: a arte pela arte, e a arte engajada. Como mencionado, as vanguardas europeias foram um dos desdobramentos do Modernismo, e para estabelecer as diferenças entre o termo vanguardista hispânico e vanguardista europeu voltemos para a percepção de como os movimentos se relacionavam com o tempo e a percepção dele. Inicialmente, retomemos à ideia de moderno enquanto novo ou renovação. Sua percepção do tempo se faz no aqui e agora, ainda que remeta ao futuro ou ao passado, sempre o faz com o olhar, as questões, as problemáticas do contemporâneo. (CAMPOS, 2012) A diferenciação das vanguardas europeias estaria na direção deste olhar para o futuro, “apostando em uma temporalidade de eterna tensão entre o que é e o que está imediatamente por vir” (CAMPOS, 2012, p. 37). Por fim, os vanguardistas hispânicos se voltariam para o passado que pudesse ser renovado em parte pelo futuro e o presente, mas estes não teriam tanto peso quanto nos recortes anteriores. “Tal diferença está fundamentada na postura em que essas duas noções têm em relação a si mesmas, ou melhor dito, em relação ao tempo e ao seu próprio tempo.” (CAMPOS, 2012, p. 37) Por isso que, em quaisquer das vertentes que se desenvolvem, há o urgente olhar para si mesmo, a autoconsciência que demarcará estas questões. Tal urgência, no entanto, desenvolvida ao seu modo e relacionando-se com os movimentos artísticos anteriores fazem com que os vanguardistas

ocidentais aparentemente estejam mais voltados à arte pela arte, enquanto os vanguardistas europeus se centram mais na estética e engenho poético.

Por mais que tantas áreas da arte tenham se lançado ao experimentalismo das vanguardas, seguramente as mais representativas destas inovações são as artes plásticas. Especialmente, porque elas serviram de marco para o estudo sobre o início destes movimentos artísticos. Talvez, possamos inferir que a representação plástica, seja mais sensível na percepção de mudanças significativas. É possível afirmar que há uma disputa de várias datas que poderiam ser consideradas o início das vanguardas europeias. Isto ocorre exatamente por se tratar de movimentos distintos, em vários rincões e capitais da Europa, ao mesmo tempo em que alguns destes grupos e artistas se comunicavam, enquanto, vários outros não se conheceram, ou não se reconheceram como importantes ou minimamente significativos em sua contemporaneidade. Segundo Jorge Schwartz (2008, p. 48), teórico que detalha acerca das diversas opiniões e assertivas sobre o início das vanguardas, apresenta o limite de datas mais generoso e extremo que encontrara em seu estudo e que foi demarcado por Miklos Szabolscsi, um crítico húngaro que afirma que os movimentos de vanguardas nascem, se desenvolvem e têm seu declive em um período entre 1905 à 1938.

O período demarcado por Szabolscsi acaba por limitar um pouco a percepção sobre estas manifestações, por isso ao final Schwartz apresenta um olhar mais amplo como Peter Gay acerca do Modernismo, e conseqüentemente, amplia também sua análise sobre as vanguardas literárias ou não plásticas. Porém, sem generalizar tanto, pois reitera que as vanguardas se desenvolveram de distintos modos em vários países e regiões. Por isso, ao invés de marcar expressamente uma data inicial e uma final, Jorge Schwartz (2008) sinaliza um ano específico no qual se concentram as manifestações mais importantes das vanguardas, e das contribuições destas em outros movimentos e estéticas. Mesmo sendo mais prudente considerar toda a década de 20 como um apogeu, o ano que Schwartz (2008, p. 48-49) aponta como a maior “possibilidade cronológica é [...] 1922.” O teórico defende que 1922 fora o “*annus mirabilis* das vanguardas internacionais e latino-americanas.” (SCHWARTZ, 2008, p. 48-49) E é válido ressaltar esta divisão que ele estabelece entre o internacional e o latino-americano, porque a maneira como os latino-americanos se apropriaram das vanguardas europeias, influenciará nas renovações estéticas seguintes na Europa. Ainda sobre 1922, Schwartz (2008) aponta que é este o ano que Borges havia

considerado no *Índice de la Nueva Poesía Americana* como uma “data geracional iniciadora de uma nova era nas letras”, pois a título de exemplo fora em 1922 que ocorrera a Semana de Arte Moderna em São Paulo, o nascimento da *Proa* em Buenos Aires, e as publicações de *Actual: Hoja de Vanguardia* no México. Como Schwartz deixa claro, este é o ano de publicação de várias obras de poesia e prosa revolucionárias. Dentre elas *Ulysses* de Joyce, (SCHWARTZ, 2008) o qual poderíamos considerar como o mais representativo e emblemático romance modernista. Falando de obras significativas, ao adentrar a 1922, grande parte dos manifestos que apresentaram as vanguardas ao mundo já estavam publicados. Segundo Peter Gay, (2009) os manifestos foram uma espécie de texto modernista que “rejeitava a divisão clássica entre” a arte e o artista. Estas rupturas eram apresentadas através destes textos curtos que se distribuíam em páginas de periódicos ou em pequenos panfletos, indo de encontro à ideia “que por longo tempo havia mantido uma separação entre a arte (altamente admirada) e o artista (socialmente desprezado).” (GAY, 2009, p. 68) Tanto as vanguardas europeias como alguns movimentos dos modernistas vanguardistas hispânicos tiveram manifestos de destaque internacional.

Esta tentativa de não separar o artista da arte estava extremamente associada a concepção de Modernidade, assim o que defende Peter Gay sobre Baudelaire como precursor do pensamento moderno e modernista, que também destaca Schwartz, do poeta francês como representante inicial de um pensamento ou espírito que possibilitaria a produção das vanguardas. Semelhante a Gay (2009), Schwartz (2008) menciona Apollinaire que havia sacralizado “a ideologia do novo na esfera das artes” (2008, p. 58-59) e tal conceito se assemelharia a outros pensamentos desenvolvidos naquela época em outros lugares. Como é o caso da nova sensibilidade em países hispânicos. Por fim, seja na Espanha, França, Alemanha, ou América Latina, os poetas e artistas se encontravam sob a sombra de Baudelaire que defendera que: “A modernidade é o transitório, o fugidio, a contingência, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno imutável”. (SCHWARTZ, 2008, p. 58-59) Exatamente por este novo e mais intenso modo de conceber a realidade, se fazia necessária uma nova sensibilidade. É interessante notar que quando a Modernidade se inicia a nível literário é a mais importante obra em língua espanhola que se encontra no marco cronológico: *Dom Quixote*. E quando a Nova Modernidade chega na virada dos séculos com o Modernismo, as vanguardas possibilitam uma pluralidade de novas expressões do que poderíamos chamar de sensibilidades individuais, a exemplo do exame cerrado

que menciona Peter Gay. Ainda que na historiografia hispânica as vanguardas tenham diferenças contingentes frente as vanguardas europeias, também serão os autores hispânicos que marcarão o início, e outros momentos significativos para algumas destas estéticas. A exemplo do já citado Rubén Darío, pai do Modernismo vanguardista na poesia hispânica, como Pablo Picasso com o cubismo nas vanguardas europeias plásticas.

Pode aparentar que devido ao seu alto grau de individualismo a nova sensibilidade se restringiria as *vanguardias*, ou ao contrário, seria próprio do Modernismo hispânico, por influência do simbolismo e desta alta manifestação de individualidade. Porém, é importante considerar que por mais que sejam movimentos distintos tanto os latino-americanos como os espanhóis estavam relacionados entre si ao desenvolver e descobrir a seu modo esta nova sensibilidade/compreensão. Oliveiro Gironde falando sobre a revista *Martín Fierro*, um dos exemplos das vanguardas poéticas na Argentina, menciona que ela “sente a necessidade imprescindível de se definir e de se chamar a quantos são capazes de perceber que nos encontramos em presença de uma NOVA SENSIBILIDADE e de uma NOVA COMPREENSÃO.” (apud SCHWARTZ, 2008, p. 58-59) Desta afirmação é interessante destacar o “a quantos são capazes” sejam eles mais ou menos engajados politicamente, que concordem menos ou mais com as ideias vanguardistas.

Tanto pela pluralidade das vanguardas ou dos Modernismos, é certo que não existiria uma unificação totalizante do pensamento vanguardista. Já é bem claro na diferença do significado de Modernismo em língua espanhola. Contudo, esta característica de movimentos conscientes de si mesmo ocorre em ambos, e é importante para que em meio às distinções, eles possam produzir mais ou menos obras modernistas importantes para o desenvolvimento da arte ocidental. Tanto é que, historicamente situando algumas das obras modernistas ocidentais – alemãs, italianas, britânicas – ou discussões de seus conceitos chegam a América por meio dos hispânicos, assim como grandes representantes do Modernismo Ocidental são apresentados aos latino-americanos por consagrados autores espanhóis. Este movimento simbiótico com diversas percepções e enfoques são pontuados por Schwartz quando ele menciona que: “A consolidação do fascismo e a eclosão da Guerra Civil Espanhola, em 1936, levam os artistas e a intelectualidade latino-americana se questionar sobre o sentido e o compromisso ideológico da arte.” (SCHWARTZ, 2008, p. 50) Porém, expandamos este recorte de Schwartz, pois os

artistas de 98 já prepararam este cenário e discussão que atingiria o auge em 1936. Poderíamos considerar esta década como o encontro de mais intersecções entre os vanguardistas hispânicos e os modernistas ocidentais que se encontravam na Espanha.

Um dos romancistas e poetas que circulou entre a Geração de 98 e os vanguardistas foi Manuel Machado. Segundo Ivan Schulman, Machado “sostuvo que el modernismo era la anarquía, el individualismo absoluto.” (SCHULMAN, 1981, p. 72) Princípios que as *vanguardias* adotaram, e que em parte o simbolismo também. Até então, a assertiva de Machado corresponde aos tópicos definidos por Peter Gay e Linda Hutcheon. Entretanto, se considerarmos que artistas como Darío investiram em um individualismo não tão radical, por se apropriarem das estéticas simbolista, parnasiana, e em alguns casos neoclassicista; o que também haveriam feito alguns de 98 através de um neogongorismo. Assim, estes não estariam tão próximos ao Modernismo ocidental. Seu amor e culto a forma lhes distanciaria um pouco do experimentalismo que se difundira pelos modernistas europeus e norte-americanos.

Pensando outra vez no exemplo sociohistórico e político para ler aos artistas de um período, poderíamos pensar nos modernistas como as Gerações de 98 ou 27 como sendo mais, artisticamente falando, anarquista que os vanguardistas hispânicos. Este é o termo ‘anarquia’ que Schulman (1981) menciona ao apresentar a opinião de um periodista da época: J. Suárez de Figueroa. Para Figueroa, o Modernismo é um movimento anárquico porque explica como “la libertad de expresión del pensamiento: es [el modernismo] hablar, es escribir en forma literaria lo que se siente”. (FIGUEROA apud SCHULMAN, 1981, p. 72). Porém, ele encerra o comentário com uma crítica já que esta liberdade demasiada demonstraría que “el modernismo no tiene reglas, rompe los metros que para nada valen, sino para encerrar al poeta en un estrecho círculo.” (FIGUEROA apud SCHULMAN, 1981, p. 72).

Seja o impressionismo – que possa parecer tão clássico ao nosso olhar atual – o expressionismo, o futurismo, o fauvismo, o cubismo, o dadaísmo, entre todas as vanguardas, de modo menos ou mais radicais, ambas teriam em seu eixo principal a crise da representatividade e a busca pela renovação estética. Nisto estão de acordo Schulman (1981), Schwartz (2008), Hutcheon (1991), mas quando se trata do modo como cada uma delas que em suas singularidades se incorporam aos movimentos modernistas ao redor do mundo, desenvolvem estéticas interessantes gerando discussões sobre o próprio significado do Modernismo. Como é o caso dos países

hispânicos. Por tratar-se de uma historiografia baseada no Barroco, que se desenvolvera muitíssimo neste período, produzindo por mais tempo uma Ilustração, não alcançando elaborar um Romantismo tão forte como na Inglaterra ou na Alemanha; o panorama no qual se fomentam o Ultrarromantismo, o Simbolismo, o Parnasianismo, e as Vanguardas Europeias em países hispânicos será singular e produzirá uma curiosa miscelânea que detalharemos mais a frente.

Por outro lado, este 'círculo estreito' que se apresenta poderia ser também nada mais que uma exclusão dos artistas de um movimento frente a outros que mesmo expondo conceitos de renovação artística similares, discordaram politicamente. Pois, uma das áreas que mais marcaram as vanguardas foi exatamente a política. Segundo Schwartz (2008) isto era algo que já se apresentava no século XIX. Deste modo, por mais que algumas vanguardas artísticas já surjam através de uma visão política, outras adotaram este aspecto no decorrer do tempo, por haver sido apropriadas tão intensa e diversamente como forma para o discurso político. Um destes exemplos mais categóricos, é o futurismo que caiu como uma luva para os fascistas italianos (GAY, 2009). Porém, é válido considerar que talvez a posição política mais forte entre as vanguardas e o Modernismo em geral, tenha sido a dos anarquistas. Seja voluntária ou involuntariamente, declarada ou não, inclusive pensando naqueles que afirmavam desprezá-la. Anarquia é o pensamento não apenas que melhor corresponde ao princípio de heresia, como marcará política e historicamente a Espanha. Fazendo com que autores de 98 não apenas citem e discorram sobre estas ideias em suas obras – como é o caso de Unamuno em *Niebla* (1912) – como até mesmo daqueles que se declaravam anarquista e propagavam a ideologia abertamente em suas obras – a exemplo de Pio Baroja.

Jorge Schwartz (2008) menciona que nos anos de 1800 os anarquistas inspirados no socialismo utópico propagam “a possibilidade de dissociar a arte de um sentido rigorosamente político [...] de desvincular a produção artística de qualquer causa social.” (p. 51) É deste pensamento, segundo Schwartz (2008) que se forma o exercício da arte pela arte. E aqui podemos encontrar uma chave para a percepção das vanguardas, por mais que todas se encontrem sob o guarda-chuva do experimentalismo, poderíamos dividí-las entre as mais políticas e as mais fechadas no conceito artístico em si. Porém, isto seria um equívoco, pois não se pode delimitar o princípio da vanguarda – literária ou plástica - já que muitas delas que iniciaram aparentemente fechadas na arte pela arte, foram aliciadas por governos e partidos

políticos ao seu próprio critério, chegando a casos nos quais não se pode estudar um movimento sem mencionar ou compreender seu uso político. Quando mencionamos o caso hispânico dividindo seu Modernismo em Geração de 98 e os Vanguardistas, encontramos com frequência na bibliografia a associação dos vanguardistas com autores mais envolvidos com a arte, a estética; enquanto os *'noventayochistas'* seriam os artistas mais politicamente envolvidos, que se preocupariam mais com o social do que com o objeto artístico em si politicamente. Isto tanto é um equívoco que alguns dos nomes que figuram no cânone de um destes grupos circulam no outro, não como quem abandonou uma estética e a troca por outra, mas apresentando-se polivalentes e como partícipes de um espírito de uma época plural e interdependente: O Modernismo ocidental.

Otto Maria Carpeaux (2008) menciona que parte deste equívoco encontrasse justamente quando se busca interpretar a Geração de 98 de modo classicista. Ao contrário, ele afirma que na Espanha do século XX Unamuno, juntamente com Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, seriam a “primeira tempestade” que abalara a estética do país através de “estilos diferentes num clima comum, e muito mais eclético foi o início do século na Europa em geral, embora sem o forte individualismo próprio dos espanhóis.” (CARPEAUX, 2008, p. 2251-2252) No sentido etmológico da palavra, a *Generación del 98* seria a primeira vanguarda espanhola. Não se pode esquecer que antes de tudo, ainda que estivessem ansiosos por mudanças sociais e buscassem criticar tudo que consideravam errado na Espanha, segundo Donald Shaw (1980) a principal preocupação dos *'noventayochista'* era a renovação estética. Algo que se difundirá em todos os *'ismos'* da virada do século, em níveis mais ou menos profundos.

Esta fluidez e intersecção são mais significativas quando olhamos o movimento dos *'noventayochista'* aos vanguardistas hispânicos do que no sentido contrário. Pois, estes últimos se encontraram mais cerrados em si. Muitas vezes, grande parte dos intelectuais e artistas de 98 são vistos como conservadores, tradicionalistas; e um olhar desatento a Unamuno, e uma interpretação vaga do Modernismo, pode levar à ideia de que ele, juntamente com toda a Geração de 98 não sejam modernistas. Especialmente, quando não há uma definição mais detalhada do que seriam os Modernismos, e se constrói uma defesa limitada somente próxima a uma vanguarda ou outra, como se faz especialmente com o futurismo. Peter Gay afirma que o Modernismo “foi, quase desde o início, um fenômeno cosmopolita” (GAY, 2009, p.64),

além de urbano. Porém, essa interpretação não pode ser limitada aos conteúdos dos poemas, mas a aspectos que direcionariam o modo como se faz o exame cerrado de si mesmo, um modo único de subjetivação, de olhar ao humano em ebulição da virada do século. E isso Unamuno o faz muito bem. Para tanto, foquemos agora mais amplamente neste Modernismo hispânico. Tanto a esta fusão entre as vanguardas europeias e o simbolismo adotado pelos latino-americanos, como as gerações espanholas.

Uma das relações pelas quais Miguel de Unamuno se destacou no cenário artístico do período foi através das críticas direcionadas aos modernistas vanguardistas da Espanha e da América hispânica. Já 1894, ano no qual a *Generación del 98* não era vista ainda como grupo importante, nem mesmo recebera este nome, Unamuno já possuía certa relevância e presença no cenário artístico e especialmente na crítica. E mesmo antes da virada do século faz uma análise detalhada das vertentes vanguardistas e modernistas tecendo críticas e ponderações sobre aspectos que passavam despercebidos pela grande parte dos grupos artísticos e críticos, e que lhe renderam maior relevância nos anos subsequentes. Ele afirma que em sua contemporaneidade os modernistas “suelen ser los menos modernos”. (UNAMUNO, [1894] 2007, p. 222) E falando sobre o ensino de latim na Espanha, Unamuno acaba apresentando pela primeira vez um pensamento que reproduzirá por várias vezes sobre os artistas vanguardistas da época. Em seu comentário Unamuno (2007) valorizava o conflito, a necessidade da angústia do contraditório para a produção, para a elevação e humanização do ser e da arte. Ele, portanto, critica os artistas que buscavam aplicar procedimentos modernos para atingir resultados antigos, ou entender os clássicos através de novos métodos sem entender o que isso implica, e a falta de coerência e eficácia que tal comportamento suscitava. (UNAMUNO, 2007) Unamuno (2007) critica alguns vanguardistas que disseminavam a mudança, a renovação de modo rotineiro, sem de fato proporcionar alterações artísticas. Deixando claro que ao contrário do que o senso comum poderia – e por vezes, pode hoje – disseminar que “Modernismo no es modernidad; lo eternamente moderno es verdaderamente eterno.” (UNAMUNO, [1896] 2007, p. 239) Deste modo, Unamuno acaba tanto de forma crítica como em suas obras teóricas analisando diversas concepções de modernismo, de arte nova, e como elas de fato se efetivaram em sua época e na história. O conceito de *nivola* que apresenta em obras como *Niebla* (1912) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) é exatamente um signo pelo qual Miguel de

Unamuno acusa a hipocrisia da crítica e da produção modernista que alterava nomes, criavam conceitos, adotavam ideias vanguardistas para se apresentar como altamente modernos, e por fim, não o eram. Não eram cerradas em si mesmas, nem heréticas por princípio, não representavam crise alguma, e ainda que aparentemente, não refletiam de fato sobre o estado da arte, como ele o fará em suas irônicas *nivolas* do século XX.

3.6 GERAÇÃO DE 98: O MODERNISMO NA ESPANHA.

Iniciemos com uma citação de admiração que Peter Gay faz a um dos maiores artistas plásticos espanhóis, e que não é somente um dos mais importantes na Espanha, mas para todo o Modernismo. Gay afirma que “Pablo Picasso deve ocupar o primeiro plano em qualquer apresentação séria do modernismo. Mas Marcel Duchamp é o ícone realmente indispensável dessa história.” (GAY, 2009, p. 166) Tal citação é espirituosa porque alude a um dos pontos importantes quando se trata do Modernismo, especialmente quando se relaciona a poesia com as artes plásticas. Enquanto Duchamp representa a adesão ao movimento e à velocidade do século XX, Picasso caracteriza a crise da representatividade da virada do século. Ainda que Pablo Picasso tenha entre os vanguardistas ocidentais todo este peso, poderíamos também mencionar em seguida, aquela que Peter Gay (2009) menciona como a última vanguarda: o surrealismo. Conferindo também assim, a Salvador Dalí o título de artista espanhol de destaque nesta última vanguarda, especialmente sendo ele um de seus idealizadores. Contudo, saindo do campo das artes plástica surge a pergunta: Algum escritor hispânico conseguiu produzir e se destacar literariamente nas vanguardas tal como Picasso e Dalí nas plásticas? Mais uma vez é necessário analisar a relação das vanguardas hispânicas poéticas com o Modernismo, pois distintamente dos artistas plásticos que produziram obras que nitidamente pertenciam ao cubismo ou ao fauvismo, os escritores e poetas adotavam e mesclavam tais propostas para produzir algo próprio, e por muitas vezes sem conferir-lhes um título ou conceito.

É interessante notar como tanto as vanguardas e as *vanguardias*, como os modernistas produziram manifestos, textos panfletários e sintetizadores de suas estéticas e movimentos jamais vistos e que necessitavam ser explicados ao público que não tinha acesso a estas discussões e debates mais aprofundados. Assim como

também aos demais artistas que desejavam debater e contra-argumentar tais eleições ou propostas. Esquecendo um pouco o experimentalismo das vanguardas, José Piñuela (1904) elege outros dois substantivos pertinentes para compreender estes movimentos: “decadencia y agotamiento”. Ele menciona juntando sob um grande guarda-chuva do Modernismo – vanguardistas e *noventayochistas* – que

Todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento. Las sociedades, como los individuos, envejecen, y esto es causa del egoísmo senil, origen de ese orgullo literario que hace cultivar el yo exclusivamente; produce también aumento de sensibilidad, desgaste de las impresiones ordinarias, a fuerza de repetirlas, y, como consecuencia, perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza. (PIÑUELA apud LITVAK, 1904, p. 17)

De modo simplista podemos afirmar que enquanto os generacionistas refletiam sobre a decadência do Império e das formas, buscando novos modos de expressão, os vanguardistas hispânicos tentavam adicionar a nova sensibilidade às formas esgotadas no século anterior, repletas de exotismos e adornos simbolistas e parnasianos. A princípio o que pode parecer contraditório, e que um aparente ser mais modernista que o outro, na verdade ressalta a pluralidade do Modernismo ocidental, do qual os artistas hispânicos podem ser representantes e protagonistas de um dos períodos mais importantes da arte mundial. Não seguindo a margem como é recorrente representar. Considerando que, seja na definição de Gay ou de Hutcheon, há um conjunto de critérios para compreender um artista modernista, já que no Modernismo fora produzida uma pluralidade de vertentes. Por isso, poderíamos conceber - segundo estes critérios - que se não todos os grupos artísticos hispânicos, pelo menos alguns nomes, aqueles mais ficcionalmente potentes compartilhariam destas ideias. Peter Gay (2009) faz uma observação pertinente sobre seu princípio inicial do binômio:

A primeira qualidade fundamental que citei, o fascínio pela heresia, não é nenhum mistério. O poeta modernista que verte conteúdos obscenos em métricas tradicionais; [...] todos eles e seus aliados sentiam prazer em tomar um caminho novo, desconhecido, revolucionário (o deles mesmos), mas também tinham gosto pelo puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente. (GAY, 2009, p. 20)

Através desta explanação de Peter Gay pode-se considerar que nem sempre o experimentalismo tornou-se algo extremamente radical na forma e no conteúdo a semelhança de autores como Joyce e Proust que conseguiram fazê-lo. A métrica tradicional também seguia como forma para tal heresia, a exemplo do que Oscar Wilde fizera na poesia inglesa, ou Lorca, na espanhola. Esta revolução e insubordinação frente à autoridade se produziu tanto na arte, como no discurso político, o que marca 2 modos de enfrentamento particulares nos países hispânicos: os *regeneracionistas* espanhóis frustrados com a decadência do Império versus os modernistas americanos que tentavam ordenar o quebra-cabeças que se tornaram os jovens países latino-americanos; assim como os *noventayochistas* e os vanguardistas espanhóis. Em todos os casos não se desenvolve algo unilateral, nestes seguimentos, também a depender do artista, se encontram pontos de conexão, discordância, debates que tornaram a concepção dos movimentos mais complexa. Um nome importantíssimo para a compreensão destes 2 grupos é Ramón de Valle-Inclán. Autores como Riquer e Valverde (1986) lhe situam na *Generación del 98* e entre os vanguardistas, enquanto outros como Donald Shaw (1980) consideram-no apenas como vanguardista.

Valle-Inclán não é a imagem do dândi, mas do poeta exótico, o não compreendido do modernismo experimental. Tanto é que Lily Litvak (1981) inicia seu livro sobre o Modernismo com um importante texto de Valle-Inclán – na íntegra – publicado em 22 de fevereiro de 1902 em *La Ilustración Española y Americana*, de Madri. Neste breve texto o poeta esclarece que o modernismo tentava produzir uma analogia das sensações no literário, e é válido sinalizar que diferente de outros momentos este termo está demarcado “«modernismo»” por se referir às vanguardas simbolistas. Valle-Inclán é categórico ao afirmar sobre o modernismo: “Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderías entre sí formando un solo sentido.” (VALLE-INCLÁN, [1902] 1986, p. 19) Esta busca por uma unificação, idealização do símbolo, do poder da palavra, ainda assim desenvolvido em várias percepções por Valle-Inclán já deixa margem para a ideia dos Modernismos. E mais, ele também rende tributo ao primeiro poeta maldito, ao mencionar Baudelaire como representante desta busca pela unificação plural.

Por outro lado, apesar de reconhecer a contribuição do Simbolismo e do Ultrarromantismo, Valle-Inclán já no início do século menciona o que Peter Gay afirmara atualmente sobre a pluralidade dos modernismos. Porém, ele também chama

a atenção para a efervescência de sua época com a qual a crítica chamava a toda e qualquer inovação de ‘modernismo’ (VALLE-INCLÁN, [1902] 1986). O autor excêntrico parte de uma ideia mais presente entre os de 98 sobre cuidado e revisões ao classificar as novas estéticas. Não é por acaso que os autores *noventayochistas* escreveram tantas críticas – e, também, elogios – com ponderações aos vanguardistas latino-americanos (SHAW, 1980) e seu entusiasmo com este novo barroquismo ou neogongorismo que travestiam com a sombra dos poetas franceses. Valle-Inclán afirma que:

Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra «modernismo», como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar en cierto modo lo que ella indica o puede indicar. (VALLE-INCLÁN, [1902] 1986, p. 18)

O excêntrico dramaturgo acrescenta que a “condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.” (VALLE-INCLÁN, [1902] 1986, p. 18) Tais sensações se refinam através de um cuidado exacerbado com a linguagem, a ponto de recriá-la para redefinir o mundo. O que une a heresia da forma (GAY, 2009) com a metaficção, metalinguagem e crise do referencial (HUTCHEON, 1991). Por outro lado, o que confere esta intensidade de sensações pode ser tanto a extrema subjetividade com a qual ele produz o texto, quanto sendo mais cerrado em si, mais potente se torna a obra. A representação se propõe mais que simulacro da realidade. Esta nova criação ou sensibilidade naturalmente cria disparidades ou desajustes até que se desenvolva por completo. Podemos dizer que se tratando do Modernismo é isto que desenvolverá grande parte das aparentes distinções entre tantos modernismos. Se pensarmos como Gay (2009) que a estética se produziu a partir de um pensamento herético, a depender dos cânones, o conteúdo ou a forma vigente - o mais importante naquela tradição – ‘o produto heresia’ que se produziu também não será tão harmônico com as demais seitas artísticas ao redor. Porém, todas serão hereges de algum modo.

Assim sendo, Valle-Inclán apresenta finalmente a sequência de algo que, a

princípio, poderíamos considerar como vanguardista – no sentido etimológico da palavra – até se desenvolver numa estética modernista metaficcional e ensimesmada mais profunda. É interessante notar que aparentemente sua descrição se aplica a qualquer movimento artístico – literário – porém, os detalhes delimitados por Valle-Inclán reforçam a perspectiva metalinguística do Modernismo, e de como ele foi um movimento autoconsciente.

Ocorre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas o de sentimientos transforma las almas, las obras literarias a que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero. Podrá, aislada, la personalidad de un poeta adelantar o retroceder en la evolución, pero la obra literaria en general sigue su órbita con absoluto fatalismo, hasta que germinan nuevas ideas o se forman nuevos idiomas. (VALLE-INCLÁN, [1902] 1986, p. 17)

O termo artifício se encaixa perfeitamente com qualquer das vertentes. Sejam as vanguardistas simbolistas que lapidam seu texto a moldes de um parnasianismo impecável, a ponto de se mostrar extremamente lapidado, como também os que abusaram do discurso indireto livre e do fluxo de consciência na prosa como Wolf, Joyce, Proust, ou Unamuno que os introduzira na Espanha. Pois, para representar tais engenhos aparentemente naturais se demandariam muitos outros esforços para lhes representar assim. Poderíamos talvez, afirmar que o Modernismo em geral desenvolveu obras que propõem deliberadamente ou são percebidas pelo público no primeiro e no terceiro períodos sinalizados acima por Valle-Inclán. Uma grande parte delas eram “bárbaras y personales”, a outra parte, porventura as que se consagraram depois como grandes obras do Modernismo ocidental, eram mais “retóricas y artificiosas”. Contudo, em nenhum caso existiram obras modernistas “serenas y armónicas”, não era possível fazê-lo porque a realidade e a proposta não eram assim, para que a mimese o fosse.

Parte do que este engenho modernista produziu segue paralelamente a renovação poética hispânica. Se Peter Gay (2009) menciona que o espírito de heresia ia de encontro ao filisteu’ - como chama ao burguês que sustentava uma arte sem oxigênio -, Otto M. Carpeaux (2008) se utiliza de uma descrição semelhante. O teórico austríaco menciona que a poesia hispânica estava “adormecida no pós-romantismo aburguesado” e o modernismo hispano-americano por sua vez “cumpriu uma grande missão histórica: renovou a fundo a poesia de língua espanhola.” (CARPEAUX, 2008,

p. 2201) O que é curioso na citação de Carpeaux é que se limita ao início com os artistas espanhóis unicamente, chamando a Geração de 98 por “grande movimento renovador” que provera “uma nova língua poética” àquela tradição. (CARPEAUX, 2008, p. 2201) Demonstrando que dentro do Modernismo em língua hispânica os *generacionistas* tinham preocupações sociais, estéticas, formais, e inclusive, questões literariamente historiográficas.

Enquanto outros autores como Litvak (1980) e Shaw (1980) destacam o Simbolismo como o elo entre os modernistas hispânicos generacionistas e os vanguardistas hispânicos, Carpeaux (2008, p. 2201) menciona uma frase curiosa: “A relação, porém, entre este movimento” – a Geração de 98 – “e o simbolismo é muito complexa.” Deste grupo saem nomes que reoxigenaram *las vanguardias hispánicas* como Machado e Valle-Inclán. Todavia, o que Carpeaux (2008) menciona é que diferente dos vanguardistas que se inspiravam no poeta sombrio, ultrarromântico, fixado nas sensações do simbolismo, ovacionando formas consagradas; os *noventayochocentistas* alcançaram utilizar estes tipos, pilhar-se deles, reformular e renovar a forma. Por outro lado, ele menciona que nenhum deles nem sequer pode “ser aproximado do esteticismo de Darío e Rodó”. (CARPEAUX, 2008, p. 2202) Como pode propor renovação formal e estética se não apresentaram profundidade nesta área? Poderíamos considerar então, que a maior contribuição dos *regeneracionistas* foi apresentar uma diversidade de propostas que circulavam nas variadas áreas do conhecimento artístico e filosófico, que não necessariamente seriam novas por completo, mas que reordenavam e consecutivamente renovavam hereticamente o modo de conceber arte na Espanha. Pelo menos o que a política da época afirmava que se deveria considerar como arte.

Ainda que seja um espírito de revolta, frente ao desastre, que pairava por toda a Espanha há algum tempo, Carpeaux (2008, p. 2202) destaca como os *noventayochistas* são diferentes porque “O que reúne os homens de 98 é a preocupação da decadência, política e literária, da Espanha; representam as reações mais diferentes, do pessimismo céptico até o radicalismo espiritual.” Por este modo que ideologias e pensamentos teleológicos se fazem tão presentes nas propostas destes artistas. Uma das palavras escolhidas pela Geração de 98 foi ‘desastre’ para mencionar o que se passara na Espanha naquele ano, e se utilizando deste termo, Carpeaux (2008) menciona que para os *regeneracionistas* a catástrofe também era literária.

O protesto da geração de 1898 contra o tradicionalismo espanhol, responsável pela decadência do país, foi estético e político ao mesmo tempo: [...] Contra essa decadência revoltou-se a geração dos Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Baroja e Valle-Inclán, dando à Espanha uma nova literatura e novos ideais políticos. (CARPEAUX, 2008, p. 2202)

Esta talvez seja a grande distinção entre os vanguardistas e os de 98. Pensando no contexto ocidental da época, as artes plásticas eram as manifestações iniciais das mudanças e novos movimentos artísticos; são um bom exemplo para compreender a proposta e posteriormente perceber sua adoção nas letras. Ainda em 1876, alguns anos depois da influência de Baudelaire, com as modificações que ocorreram na arte francesa, um crítico polêmico e radical, chamado Edmond Duranty menciona que o que existia agora poderia ser chamado de 'Nueva Pintura'. (DURANTY apud GAY, 2009) Não era por se valer de novas técnicas, materiais, ou alterar o registro plástico; que esta pintura se chamaria nova, mas – de acordo com Duranty - porque o que passara era mais que uma mudança de estilo, “era uma nova maneira de ver.” (DURANTY apud GAY, 2009, p. 89). Consecutivamente, um novo modo de ver a realidade, uma nova realidade, portanto, demanda uma nova linguagem. O que há de diferente são as influências e o caminho, porque não dizer, historiográficos, que os dois grupos seguiram.

Nas vanguardas tratemos como exemplo Rubén Darío e García Lorca, este último como um resultado posterior dos modernistas, não como pioneiro, e talvez o produto mais elaborado de todo o Modernismo espanhol. Os vanguardistas tiveram uma relação poética com a sinestesia mais simbólica, recordemos do azul e do verde para os dois poetas mencionados. Tanto os vanguardistas como os *regeneracionistas* buscavam uma renovação da literatura da época, tal como a nova pintura. Os primeiros foram influenciados pela corrente francesa, especialmente o Simbolismo, e o Parnasianismo: elaborando inovações da métrica francesa para a espanhola, se utilizando de outros topos e influências mais românticas e clássicas, em alguns casos bem helenistas. No segundo caso, a Geração de 98 saía de uma tradição espanhola carregada pelo Realismo e o espírito barroco, e destacou-se na poesia. Apesar de haver no grupo romancistas que expressavam mais profundamente as inquietudes e a crise geral do final do século XIX: seja a humana, a da representação, a sociopolítica, religiosa, e inclusive, suas crises individuais.

Durante a pesquisa esteve perceptível que grande parte dos exemplos desta

interpretação dos *noventayochistas* frente aos modernistas foi elaborada por Miguel de Unamuno. Por diversas vezes o autor (UNAMUNO, [1896] 2007) criticou o descaso dos vanguardistas hispânicos para com a tradição, a adoção completa e impensada de estéticas estrangeiras, falta de engajamento social das obras, entre outras questões. Do mesmo modo que teceu críticas aos vanguardistas do Novo Mundo, também elogiou e acusou seus contemporâneos e conterrâneos que pertenciam ou não a *Generación del 98*. (UNAMUNO, [1896] 2007) Especialmente como um bom exemplar modernista Unamuno expressava claramente seu descontentamento e reprovação para com alguns artistas espanhóis que o antecederam. Tratando de autores realistas e modernistas/vanguardistas em um mesmo comentário ele afirma que:

Sí, ya sé que los realistas esos han leído el capítulo de Spencer sobre el realismo trasfigurado, y que saben por Zola que el arte es la realidad «vista a través de un temperamento». Pero esto es letra muerta cuando el temperamento es bachilleresco con arlequiano dominó de modernista. (UNAMUNO, [1896] 2007, p. 241)

A crítica de Unamuno se centra basicamente na relação da forma e na concepção da realidade, algo que pode ser sintetizado pela análise de Hutcheon (1991) sobre o Modernismo. Miguel de Unamuno considera que o Realismo do século XIX, não apenas estava dando lugar ao Modernismo, como também não seria o modo mais adequado para expressar o que havia de mais espanhol, ou conseguir aportar de fato o que há de humano. Para Unamuno a forma é o que nos permitiria perceber o sentimento, e não à toa como esclarece Peter Gay (2009), o Modernismo Ocidental, - assim como Unamuno e parte da *Generación del 98* – problematiza a forma, demandam uma renovação desta, ainda que mínima, para que se expresse o sentimento, o humano. No caso de Unamuno, mais especificamente, a angústia, pois ela e o sofrimento nos permitiriam confirmar nossa existência.

Podemos dizer, grosso modo, que a desconstrução das formas e a proposta de novas temáticas foi maior e mais profunda por parte das Gerações de 98 e 27, por exemplo, que pelos vanguardistas modernistas. O sentimento que unia os artistas de 98 às suas distintas propostas estéticas era o inconformismo, ceticismo, e a principal característica entre os modernistas ocidentais: o individualismo. (SHAW, 1980) Isto se

deu com tamanha intensidade que poderíamos considerar que os artistas de 98 eram pessimistas e tinham como modelos os filósofos deste pensamento, inclusive se percebe um deles como maior influência para cada uno dos 3 principais novelistas de 98: Valle-Inclán, Pio Baroja e Miguel de Unamuno. Ambos beberam diretamente com maior ou menor intensidade do pensamento de Nietzsche (SHAW, 1980), especialmente no caso de Unamuno e Ortega y Gasset sobre as relações entre o texto filosófico e o literário. Recordemos que depois da poesia, o produto mais produzido e importante para a Geração de 98 foi o ensaio, através do qual estas áreas se mesclavam mais intensamente (LITVAK, 1981). Ainda assim, analisando o volume enciclopédico de Riquer e Valverde (1986) é possível perceber que dentro deste modus existencialista entre os 3 grandes novelistas, Valle-Inclán dialogará mais com Ibsen e Nietzsche, Pio Baroja com Schopenhauer, e Miguel de Unamuno com Kierkegaard.

Ademais que se perceba a influência destes pensadores em suas obras, recordemos que Unamuno é considerado filósofo de fato. Ele desenvolverá um pensamento único e seus romances que se apresentarão como espaço para esta expressão e suas inovações estéticas e formais que estavam associadas à sua filosofia. Recordemos que Riquer e Valverde (1986), assim como Donald Shaw (1980) mencionam que tanto os *noventayochistas* como os vanguardistas leram e tinham influência da escrita de Edgar Allan Poe. A maior influência de Poe estaria no campo da narrativa, mais especificamente no duplo que concomitantemente intensifica o exame cerrado e imerge “no confronto do “eu” com seu tempo.” (CAMPOS, 2012, p. 41) Assim, a narrativa, especialmente o romance será escolhido por Unamuno porque este seria a forma que melhor expressa tais conflitos. Até mesmo é válido destacar que alguns dos poemas da *Generación del 98* escritos por Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez apresentaram um aspecto bastante narrativo e prosaico.

É interessante seguir a menção a Poe, porque Peter Gay (2009) também o citará ao mencionar a importância de seus contos e poética para os modernistas consagrados. Se Baudelaire foi imprescindível para os poetas modernistas, Allan Poe, a seu modo, inspirará os autores a questionar o simbólico e especialmente a ficção neste novo modo de perceber e mimetizar o mundo. (GAY, 2009) O que resulta em parte da crise da representatividade. Se tratando dos autores de 98, a inovação formal que se pode considerar a mais importante frente esta crise no que chamamos aqui de Modernismo Ocidental, é o uso do fluxo de consciência, que une estes debates

teóricos, filosóficos e estéticos em uma forma. Da qual Miguel de Unamuno foi o pioneiro na Espanha. (ZAMBRANO, 2017)

Por mais que os nomes citados até agora estejam divididos por características geográficas ou linguísticas há um aspecto citado por Peter Gay em seu livro que une a todos, autores e pensadores, como participantes ou influenciados pelo espírito e resultado do mesmo evento: a I Guerra Mundial. Gay (2009) deixa claro que por mais que os modernistas sejam ovacionados por suas renovações estéticas, poéticas, narrativas, formais, não se pode desassociar suas obras de uma interpretação ou mesmo investigação sociohistóricas. Ele menciona que se tratando de obras modernistas não se pode agir “como se não tivesse acontecido nada. [...] E os artistas do pós-guerra usaram a guerra quase tanto quanto foram usados por ela.” (GAY, 2009, p. 24-25) Assim, a I Guerra entra como marco histórico pontual, porém podem ser adicionados tantos outros conflitos que se iniciaram no século XIX e se estenderam em outros combates durante o século XX.

Outra questão a pontuar é que não somente a guerra, mas as consequências desta, mesmo que muito a posteriori, tiveram influência sobre a arte e a concepção do humano. Assim, podemos considerar que não somente o título do grupo espanhol nasce pelos desastres de conflitos bélicos durante as perdas das colônias - a *Generación del 98*, - mas que eles são autores, poetas, dramaturgos... e não unicamente pensadores culturais ou sociais que olham à Espanha apenas de modo científico, sem formular considerações estéticas. Se assim o fosse, poderíamos então propor uma classificação também excludente aos vanguardistas hispânicos. Enquanto estes, ao mesmo tempo em que, refletiam sobre a linguagem e a arte, também produziam uma nova visão sobre seus países marcados pela colonização e que tentavam se reerguer, sustentar e recriar depois das batalhas internas de pós-independência na América. E se faz importante mencionar que os artistas de 98 o fazem rejeitando grande parte da crítica realista, intensificando seu aspecto simbolista, utilizando-se de imagens, figuras, representações alegóricas, e vários outros aspectos que intensificam seu rechaço à representação positivista do século anterior. (SHAW, 1980)

Citando ao ensaísta Pedro Salinas, Carpeaux (2008) menciona como diferente dos modernistas/vanguardistas hispânicos a Geração de 98 possuía uma unidade de movimento, de um “grupo literário” frente aqueles, apesar de suas diferenças, pois, “os líderes nasceram todos dentro de um intervalo de poucos anos; todos passaram

pela mesma formação universitária, insuficiente, e por isso todos se tornaram autodidatas, recebendo as mesmas influências estrangeiras.” (CARPEAUX, 2008, p. 2202) Tais influências se demonstraram mais bem desenvolvidas e com mais conexões profundas com artistas em pensamentos de uma maior variedade de países, diferentemente dos vanguardistas. Ainda que formem um grupo, a semelhança de outros do Modernismo Ocidental, mesmo com sua unificação, os artistas de 98 tinham divergências ideológicas, estéticas e estilísticas. O debate entre elas não rendera apenas bons ensaios nas revistas como influências destes artistas na política, vida social, filosófica, e tantas outras áreas da sociedade espanhola, chegando até a influenciar na Europa e na América. Contudo, não é por esta organicidade e suas divergências que se podem considerar os de 98 como pertencentes ao Modernismo Ocidental e os Vanguardistas, não.

Como já mencionado, cada grupo, ou coletivo de grupos, historiograficamente evoluíram através de influências e correntes, o que resultou em propostas diversas, mas ambas, modernistas. Um bom exemplo desta unidade de 98, pelo menos nos propósitos, está nas figuras de José Ortega y Gasset e Miguel Unamuno. Ambos os autores por diversos momentos construíram um debate produtivo, intenso e interessante no cenário do Modernismo e das artes espanholas através de embates desenvolvidos nos periódicos, ou através de cartas que posteriormente foram apresentadas ao público ou à crítica. Em seu ensaio de 1925, *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset elaborará algumas críticas sobre a tal *arte nova* e valorizando a potência criadora das novas estéticas, ao mesmo tempo que compartilhará, em certa medida, algumas das preocupações teóricas que Unamuno também possuía.

Apesar apresentarem uma formação inicial similar, ambos os autores formaram a base de seu pensamento na tradição alemã, Unamuno desenvolveu um pensamento próprio e com fortes características da filosofia peculiarmente artística e literária espanhola. E por fim acabara encontrando-se em um não lugar como deixa claro em obras literárias autobiográficas, mas com alto teor filosófico como *San Manuel Bueno, mártir* (1933), ou em seus tratados *La agonía del cristianismo* ([1931] 1980) e, *Nada menos que un hombre* (1916). Ortega y Gasset produziu um pensamento próprio, voltado a um maior cosmopolitismo, e que ainda assim assemelhava-se mais aos filósofos alemães que as ideias de Unamuno. Enquanto Miguel de Unamuno, por outro lado, buscava espanholizar a Europa. Comparando as críticas de ambos os autores é

possível aprofundar um pouco na análise do sentimento de 98 frente a estética e inovações literárias. Ortega y Gasset (1925) demonstra que ele seria – assim como parte dos noventayochistas - favorável a uma arte que encontra seu valor no engajamento. Ainda que a intenção principal ao elaborar um texto literário, por exemplo, não seja o social, mas a própria arte em si, deveria estar claro na obra, ou ao menos apresentar um indicativo de busca pelo seu sentido. (ORTEGA Y GASSET, 1925) Já que enquanto mimese e criação, a arte não surgiria espontaneamente, por si mesma.

No entanto, para Ortega y Gasset (1925) deveria haver um espírito de benevolência para com a arte, o que poderíamos chamar de intenção ou propósito necessitaria estar alinhada as inovações artísticas, ao projeto estético. O pensamento e a crítica de Ortega y Gasset, neste ensaio, acaba assemelhando-se ao de Miguel de Unamuno quando este critica através de ensaios, mas especialmente porque não dizer: de modo prático, quando elabora o conceito de *nivola* e critica as inovações teóricas e formais que se elaboravam no período apenas de fachada, para que um se apresentasse como modernista. Inseridos em um período em que James Joyce ou Luigi Pirandello já apresentaram suas inovações formais ao mundo, porém, mesmo dentro de um espectro da arte pela arte, consideravam o papel do público e buscariam construir novas relações entre o produto artístico e aqueles que usufruíam dele, aproximando-o da obra. Afinal, se a realidade era nova e o público composto por uma nova perspectiva do homem do século XX, a arte também deveria ser concebida e usufruída de novas maneiras.

Unamuno elabora uma crítica similar a de Ortega y Gasset quando vitupera os modismos efêmeros do Modernismo, afirmando que nem sempre um aspecto modernista seria moderno; pois, na verdade, o moderno se apresenta como eterno. (UNAMUNO, 2007, [1896]) A princípio pode parecer contraditório que Miguel de Unamuno apresentando a necessidade de renovação do teatro espanhol, afirme que as novas tendências não passam de modismo e que na “verdad es que nada hay tan nuevo bajo el sol.” (UNAMUNO, 2007, [1896], p. 239) Ele não critica simplesmente a efemeridade apresentada por parte do Modernismo, mas Unamuno (2007) afirma que naquele cenário apresentava-se um conjunto de ‘pesudo’ estéticas ou correntes que tentavam simplesmente absorver termos, nomes, topos do que se interpretava como mais Moderno na época, sem de fato gerar uma mudança literária significativa, já que a forma e a mimeses literárias seguiam as mesmas do início do século XIX. Como

exemplo, o autor cita a metáfora da fotografia. Lembremos que este período modernista vários artistas tanto nas plásticas quanto nas páginas escritas utilizaram as estratégias de *camera eye* e *ready-made* (GAY, 2009) e Unamuno reflete sobre estes artifícios no campo da fotográfica. Ele caracteriza a foto como uma reprodução instantânea que acaba por ser ainda mais representativa das questões modernas que ele busca problematizar.

Miguel de Unamuno (2007 [1896]) critica a inversão da valorização do instrumento, da ferramenta, do que se tem de exemplo ou espécime moderno frente ao humano que está de fato em ebulição, que era o principal fator de alteração da arte e necessitava ser analisado mais profundamente. Ele afirma que “Tómase por lo sumo de la realidad total la fotografía instantánea sin pensar que el ojo humano es algo más que una cámara oscura.” (UNAMUNO, 2007, [1896], p. 239) Refletindo não apenas o seu individualismo no campo filosófico, mas intensificando a importância do exame cerrado na nova literatura. Afinal, a parte escura da câmera fala sobre o produto, a foto e a ação em si, a revelação da imagem. Unamuno deixa claro neste e demais aspectos a importância de uma obra autoconsciente e metaficcional para o novo século. Seja através da fé, da arte, da filosofia, Unamuno como vitalista chamava a atenção do público para a forma como se cria vida, ainda que de modo mimético, há potencial criador em tudo o que é humano. Logo no artista que prepara a foto e em parte, nela mesma, mas, jamais na câmera em si.

Os autores de 98, portanto, apresentam um olhar voltado tanto para a arte através da arte, como consecutivamente, da arte para o artista. É durante o Modernismo ocidental que o fazer literário/artístico passa a ser estudado sem necessariamente corresponder a um elencar de regras e formas a serem seguidas para que uma obra de arte seja considerada como tal; ou como participante de determinada estética. Ortega y Gasset (1925) satiricamente censura a crítica que do alto de sua torre de marfim – para usar um termo do Modernismo – escreve sentenças verticais sobre as inovações e humanizações de um artista em sua obra. O principal ponto levantado por José Ortega y Gasset (1925) é o distanciamento dos críticos para com os autores, que seria, portanto, muito desleal e fácil criticar o que o outro escreve, quando quem critica não possui inspiração para criar algo similar. Por isso, houve um intenso movimento entre os autores de 98 e demais modernistas pela Europa e América de se dedicarem a produzir sua própria crítica e defender seus conceitos e projetos artísticos.

Confrontando as obras que dissertam sobre a Geração de 98 e Unamuno é possível constatar duas percepções. A primeira é que Miguel de Unamuno pertença à Geração, porém tenha iniciado já a escrever obras que compartilhavam as perspectivas do grupo antes da maioria dos membros, e anteriormente a 1898. A segunda, e esta tem sido mais corroborada pelas investigações, é que Unamuno não apresenta em sua obra completa todos os traços e pensamentos dos modernistas vanguardistas, nem da *Generación del 98*. Ele é anexado a este grupo pela crítica, e por parte dos próprios membros desta tertúlia por razões circunstanciais e devido a influência do autor bilbaíno sobre os demais colegas:

A própria geração de 98 espanhola, na qual normalmente Unamuno é incluído muito mais por um critério circunstancial do que por afinidades políticas ou estéticas, é tida como um período de escritores que tiveram como objetivo, mais ou menos comum, repensar a forma de vários gêneros literários. Neste caso a ideia da novela torna-se o produto de uma espécie de “pensamento secular”, do qual Unamuno como leitor, professor e pesquisador, não poderia estar isolado ou imune. (CAMPOS, 2012, p. 48)

Se os pensadores de 98 se destacavam por produzirem suas próprias críticas aos movimentos nos quais se inseriam levemos em consideração uma das declarações de Ortega y Gasset (1925) que afirma que estudar a arte/literatura pelo viés social é o mesmo que examinar a um homem através de sua sombra. Ora, por mais que entender as questões bibliográficas e sociohistóricas seja importante para a compreensão de um artista, de um movimento, a melhor percepção será analisar sua arte por ela mesma. Assim, os autores de 98 não apenas se acercavam ao Modernismo por elaborar novas obras literárias para reler o mundo, mas por escreverem nova teorias para conceber, valorar e produzir uma nova literatura. Era um sistema concomitante. Este tipo de interpretação criticada por Ortega y Gasset, por vezes deslocada por questões políticas divergentes como já mencionado anteriormente, também contribui para uma percepção equivocada entre as relações dos vanguardistas e dos modernistas hispânicos entre si, e da literatura modernista espanhola frente à europeia ou ocidental.

Segundo Rafael Ferreres, um dos grandes filólogos e críticos literários valencianos, o grande problema é ler totalmente aos autores de 98 e aos vanguardistas como grupos completamente distintos entre si, como se um fora mais

modernista que o outro. (FERRERES, 1955) Ele produz um estudo sobre a crítica do Modernismo Hispânico para perceber como esta compreendeu a relação, distinção e semelhanças dos vanguardistas para a Geração de 98. Uma das citações que ele faz é um pouco polêmica, já que se repete de distintos modos entre diversos críticos e possui alguns problemas de percepção geral. Ferreres diz que Guillermo Díaz-Plaja afirma em sua obra *Modernismo frente a noventa y ocho* (1945) que tanto os *noventayochistas* como os vanguardistas são “escuelas antagónicas, [...] el noventa y ocho, representa lo masculino, y [...] la otra, el modernismo, lo femenino.” (PLAZA apud FERRERES, 1955, p. 30) Figura herdada da iconografia tão própria do início do século XX.

A afirmação de Díaz-Plaja baseia-se na representação iconográfica daquela época na qual a poesia modernista a moldes simbolistas seria representada tal qual uma musa clássica, já que o Simbolismo e o Parnasianismo retomavam topos e métricas clássicas. Enquanto o Modernismo *regeneracionista*, aparentemente com maior consciência política, se representava pela imagem de um espanhol típico, do homem trabalhador, do castelhano por excelência como El Cid ou Dom Quixote. Tais ideias seriam influenciadas pelas iconoclastias e por vezes baseadas em estereótipos, apresentando indícios para tal afirmação. Todavia é limitadora, já que ela não leva em consideração as distinções mais profundas entre as duas estéticas, e suas pluralidades. Até porque, ainda que os movimentos políticos tenham utilizado das vanguardas e dos movimentos artísticos na virada do século, a questão metaficcional e estética supera qualquer outro aspecto no Modernismo, sobressaindo ao que se interpretaria como sendo a essência das coisas. Além de que, esta é colocada em xeque a todo o momento.

Para uma interpretação mais assertiva e de acordo com as pesquisas sérias feitas nos últimos anos sobre o assunto há mais indícios, que tanto vanguardistas hispano-americanos como os modernistas espanhóis estejam inseridos ao Modernismo ocidental. A ressalva é que assim como qualquer movimento, suas propostas estarão mais ou menos próximas ao binômio gayriano e aos tópicos modernistas principais defendidos por Hutcheon. O outro ponto é a influência e projeção alcançada por determinados autores e os fatores que o levaram a este patamar. Por final, compreender quais destes se assemelhariam aos grandes nomes do Modernismo ocidental. Tem se apresentado mais evidente uma adesão dos vanguardistas hispânicos a um Modernismo do século XIX, enquanto os

regeneracionistas se aproximariam mais aos modernistas da virada e do século XX. Outro aspecto fundamental é que alguns dos movimentos detinham maior influência sobre a prosa ou sobre a poesia, a pintura ou a escultura, e assim, quando um grupo se desenvolve mais em uma destas áreas, tende a produzir obras e conceitos mais semelhantes a este ou aquele recorte dentre os diversos modernismos.

Pensando na citação que já mencionamos aqui de Peter Gay, apesar de estar baseado na heresia, nem todo o Modernismo é feito pelos chamados poetas malditos. Contudo, consideremos que talvez os mais influentes, memoráveis e importantes do movimento ocidental se enquadrem, não somente no famoso grupo dos Poetas Malditos, seguidores de Baudelaire, como de um aspecto que podemos definir como este espírito baudelairiano em todos os grupos; conferindo um exemplar de poeta abominável em cada modernismo distinto que se desenvolvera. Dentre os de 98 poderíamos elencar provavelmente, Azorín, Unamuno e Valle-Inclán como os espanhóis malditos. E se saímos desta geração, não podemos deixar de fora duas más línguas hereges como Ortega y Gasset, e García Lorca. Miguel de Unamuno é especial neste caso já que alguns lhe consideram precursor do movimento e por ser, junto a Ortega y Gasset, o exemplo perfeito de herege na forma, no conteúdo e até mesmo na religião vingente no país. Enquanto Ortega y Gasset se declara ateu, Unamuno desenvolve abertamente em seus trabalhos ficcionais ou não uma eterna crise religiosa. Apesar de alguns na época, e ainda hoje, lhe conferirem palavras jamais proferidas por ele e fechar vereditos de suas crises nunca apresentados, ou indicados pelo autor.

Unamuno, Valle-Inclán, Azorín e Ortega y Gasset são exemplares para a máxima apontada por Peter Gay (2009) de que: “Os excêntricos foram fontes de tensão no campo modernista.” (GAY, 2009, p. 383) Eles lograram fazer habilmente a ação modernista perfeita de pôr no centro aquilo que era periférico e marginalizar o que era entronizado pela arte anteriormente. Como um exemplar espanhol do humanismo metafísico “o pensamento de Unamuno estava inspirado por motivos extrapolíticos e suprapolíticos [...]” que confundia seus críticos e contemporâneos e por “pertence estilisticamente à época pré-modernista, algo como Martí; ideologicamente, porém, se insere na época pós-modernista, realmente “moderna”.” (CARPEAUX, 2008, p. 2202) Otto Maria Carpeaux assim demonstra mais uma vez que no caso da Geração de 98, estética e pensamento, fundo e forma nem sempre estavam tão em harmonia em suas inovações.

Esta sagaz e assertiva ponderação de Carpeaux termina por exemplificar Miguel de Unamuno, um artista que fez coexistir em sua obra o que há de pré e de pós-modernista, que sustentava o pensamento de um homem inovador e ao mesmo tempo tradicional; que confronta o ateu com o religioso a cada momento, o filósofo com uma poética novelística, ensaísta, que não troca ou anula sua função ao escrever um texto. Em contrapartida é exatamente esta pluralidade de 'Unamunos' convergindo numa mesma voz que lhe possibilita alcançar espaços de destaque, não apenas na Espanha, mas na América e na Europa. Tais espaços não se conquistam simplesmente por um encanto que o intelectual tem sobre as massas, pensadores e alunos. María Zambrano (2017), que também não vê distinções fixas entre filosofia e literatura, mencionará por fim que Unamuno possuía a potência que tinha porque ele fora um tipo necessário à Europa da época:

¿No parece abrirse paso la sospecha de que Unamuno haya sido en realidad tan necesario a la cultura europea como a la específicamente nuestra, de que haya brotado, en la conjunción misma de España con Europa, de una España llegada a la altura vital que la llevó a converger por momentos con ese mundo del que había quedado fuera, y que sea una figura limítrofe, más que de tierra adentro, que parece presagiar, y aun llamar a otra revelación más entrañable? (ZAMBRANO, 2017, p. 789)

Esta necessidade que Unamuno sana pode ser compreendida inicialmente do campo filosófico e político como pensador. Aquele que lança um olhar importante sobre Espanha e Europa, e desenvolvera reflexões profundas sobre aqueles conteúdos necessários, que, no entanto, não podiam ser discursivamente elaborados pelas pessoas comuns. Nisto se encontram a chave, a maneira como se elabora o que é vital à cultura europeia daquele momento segue por um carácter herético e que não se limita a reflexão social, mas adentra ao mais profundo do ser, o exame cerrado de si mesmo, por Peter Gay (2009), ou o estranhável, por Zambrano (2017). A depender do teórico, é exatamente por este motivo que Unamuno não pode ser considerado modernista já que estes concebiam que o Modernismo se dedicava àquilo que era fugaz, veloz, fugidio. (FERRERES, 1981) Porém, este equívoco pronto se soluciona quando retomamos a dualidade apresentada entre os poetas de 98, buscando a profundidade e melancolia, frente aos parisienses que tratavam da superfície com café e álcool. (FERRERES, 1981) Se o Modernismo se propõe ao mais

entranhável do humano, do homem ocidental, a maior crise que o reflete não é exatamente a do autor, mas de um homem em ebulição entre o transcendental e o fugaz. Por isto que se faz necessário o exame cerrado individual, que pode resultar, em uma quantidade expressiva de ‘produtos’ repletos de heresias.

Pode-se considerar que se tratando de literatura, os grandes nomes do Modernismo alcançam seus títulos por meio da prosa, mas não se deve ignorar o impacto do mesmo na poesia, ou olvidar que os primeiros produtos modernistas na literatura partiram da poesia. Recordemos do espírito de Baudelaire. No caso hispânico, a poesia simbolista/parnasianista se torna o produto máximo de seu Modernismo no caso das vanguardas; enquanto a poesia – seguiu ao centro, mas - dividiu espaço com os romances e ensaios entre os de 98. A literatura da *Generación del desastre* carregara um certo grau de pessimismo e melancolia, e em grande parte Miguel de Unamuno foi responsável por isto.

Otto María Carpeaux em sua extensa obra crítica *História da Literatura Ocidental* (2008) considera Ángel Ganivet como “precursor malogrado do movimento de 98”, exatamente por ser o pioneiro no uso e adaptação das duas figuras símbolos da literatura *noventayochista*: El Cid e Don Quijote. Mas que figuras literárias, os dois personagens simbolizavam algo que Machado, Unamuno e Azorín estavam de acordo: eles percebiam Castilha como a região responsável por tudo o que ocorrera na história da Espanha. (GIL et al, 2000, p. 109) Se para os modernistas e vanguardistas ocidentais Paris, Berlim e Nova York eram os centros culturais e urbanos do mundo, os espanhóis adicionam à sua catástrofe algo mais complexo, seu centro, sua região importante culturalmente não estava ainda vivenciando as questões sobre as quais as vanguardas refletiam como o futurismo e o dadaísmo. E por isso mesmo, o contraste era maior e mais profundo: porque ainda assim, ela tinha a contradição, o conflito entre o dândi e o homem típico do regionalismo espanhol. Não somente na poesia, na obra, mas nas imagens de seus próprios autores.

Parte do que o Cid e o Quixote representaram era “el espíritu guerrero y religioso de Castilla.” (GIL et. all, p. 105) Na forma de romance – com o conflicto moderno que nos apresenta Lukács – ou na poesia, pode-se dizer que os autores de 98 de utilizaram destes personagens para representar as questões culturais e sociais espanholas em conflito em segundo plano. No primeiro quadro, na frente se desenvolverá uma guerra individual, pautada pelo existencialismo ou não. Recordemos da vasta exploração do Quixote por Unamuno, Ortega y Gasset, Ganivet,

Valle-Inclán, especialmente pelo primeiro para expressar debates existencialistas pelo aspecto estético e formal. Deste modo é possível perceber que o estereótipo do pensador do século XIX de tez branquíssima, e terno extremamente escuro, elegendo as palavras exatas na penumbra do enclausurado quarto, parcialmente iluminado por um pedaço de vela, não se construiu do nada. É interessante como esta imagem chama a atenção do público muito mais ao autor, ao ato de escrever em si, do que à própria obra. Do mesmo modo como podemos dizer que o Quixote, seja maior que Cervantes. E este é um marco do Modernismo que se desenvolverá muito mais precisamente na *Generación del 98*, e por estes quatro nomes mencionados. Por isso, não se pode desconsiderar que tanto os vanguardistas modernistas como a Geração de 98 possuíam aspectos modernistas semelhantes aos demais movimentos da Europa. Se assim não fora, o Quixote abordado por estes não teria alcançado a potência simbólica e estética que conseguiu. A seu modo todos estavam em crise e o quixotismo serviu como forma para expressá-la com sensibilidade.

Na Europa, o Modernismo tem sua aurora na sensibilidade, pensamento e poesia de Baudelaire. Já o Modernismo hispano se situa nos epílogos do século XIX e, como aponta Federico de Onís(1968), o romantismo alemão, o decadentismo, o parnasianismo e o simbolismo franceses o prenunciam e são sintetizados e integrados pelo mesmo na forma de uma afirmação do próprio mediante o universal. Para Schulman (1987, p. 18), longe de se limitar ao verso preciosista e afrancesado, o Modernismo hispano expressa, tanto na prosa como na poesia, uma consciência de crise e transformações profundas de ordem ideológica, social e política. (MARÇAL, 2020, p. 12)

Tal transformação profunda ocorreu através da íntima análise ou expressão de si mesmo que os modernistas alcançaram. Utilizando-se de um exemplo para explicar este ponto modernista, Peter Gay (2009, p. 137) menciona que “Beckman está presente em toda sua arte.” Chega a mencionar o mesmo sobre Beckett e Van Gogh. Porém, ele já havia introduzido esta expressão desde as primeiras páginas de seu livro quando menciona a Gustave Flaubert como o grande influenciador do século XIX para o romance modernista. Quando Flaubert menciona que “Emma Bovary c’est moi”, não está apenas unindo-se a sua obra do mesmo modo que Cervantes o fizera – e como sua crítica o fez - ao Quixote. Mas, por outro lado, Flaubert apresenta uma espécie de individualismo e subjetivismo distinto que se desenvolverá em um novo narrador modernista que tem o engendramento em sua obra máxima, e gera questões

que permearam a crise de representatividade e do narrador. No caso da Geração de 98, o autor que melhor desenvolverá este hibridismo com suas obras é Unamuno. O romancista vasco além de inserir suas crises religiosas e existencialistas nas falas e estruturas de seus romances e ensaios, cria um personagem *Don Miguel* que não chega a ser um narrador externo, nem um personagem a mais ou apenas *alter ego*. Unamuno joga com a quarta parede no romance e com o conceito de ficção.

4 O INÍCIO E O FIM DE UM CICLO MODERNISTA

4.1 NARRATIVA UNAMUNIANA: *NIVOLAS INTRAHISTORICAS*.

Dentre toda a obra de Miguel de Unamuno, os ensaios e os romances se apresentam como suas produções mais proeminentes. Isto se dá porque é nos romances – e nos ensaios a eles relacionados - que se encontra uma espécie de projeto filosófico, literário e estético singular do autor. As narrativas unamunianas apresentam duas maneiras de interligar-se: (1) uma espécie de universo compartilhado das narrativas, e (2) suas formas associadas aos conceitos de *intrahistoria* e *nivola*. Em ambos os casos a metalinguagem, a metaliteratura e auto-referencialidade se desenvolvem em diferentes níveis. Tais aspectos pertencem ao pensamento e projeto ficcional de Unamuno, e acabam por reverberar o espírito de seu tempo e de uma visão singular que Unamuno apresenta sobre o Modernismo e a literatura do entre séculos que por fim, recaem sobre o princípio de heresia e o exame cerrado de si mesmo, conceituados por Peter Gay (2009).

Apesar de tanto a *nivola* como a *intrahistoria* estarem associadas a um espírito cervantista da época, ambas vão além repensando as reflexões trazidas pelo Modernismo ocidental. O próprio Unamuno esclarece este aspecto em *Vida de Don Quijote y Sancho* ([1905] 1914, p. 4): “me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al Quijote del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes.” Isto é em essência um carácter herético frente ao louvor e consideração historiográfica dada a Cervantes naquele período, especialmente no que se refere ao lema da arte pela arte, obra frente ao autor. Um ano antes, em 1904, Unamuno manifesta a um amigo que “Cervantes [...] es «un pobre diablo muy inferior a su obra» y lo que quiso decir «me tiene absolutamente sin cuidado. [...] El texto cervantino no es sino un pretexto para que sobre él levante yo mis propias elucubraciones».” (apud SÁNCHEZ-COSTA, 2018, p. 259) Apesar que tal afirmativa possa parecer contraditória, já que Unamuno também utiliza de seus textos literários para apresentar seu pensamento filosófico, e esteja demasiadamente presente neles enquanto pessoa e ideia, é fixando seu pensamento no leitor e no processo de escrita e recepção, que ele elaborará seus conceitos estéticos modernistas. Comentando brevemente o primeiro aspecto

levantado, é possível encontrar – especialmente nos romances finais – dois tipos de referência a seus demais romances. A primeira delas é quando o próprio narrador que é uma figura diferente do autor em si, chegando a ser um personagem a parte, - e sobre o qual dedicaremos uma sessão desta análise - retoma e menciona personagens de outras obras sem o conhecimento dos protagonistas daquela novela. Por exemplo, no final de *San Manuel Bueno, mártir* (1933), após ler a narrativa de Ángela, Don Miguel menciona Augusto de *Niebla* ([1912] 1979, p. 26): “¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela Niebla, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado?” Estabelecendo em sua reflexão uma comparação direta entre os personagens e a obra, elaborando discussões e problemáticas que tocam mais diretamente ao seu projeto estético e aos conceitos de *nivola* e *intrahistoria*.

Um segundo modo de referência é mais discreto e possui uma força significativa menor, o que não retira sua importância: a introdução ou menção de personagens de obras anteriores pelos próprios personagens da narrativa. Apesar de ser uma ferramenta utilizada em outros romances, atentemos ao exemplo que ocorre no capítulo XIII de *Niebla* ([1912] 1979, p. 71) “Don Avito Carrascal le contó la lamentable historia de su hijo. Y concluyó diciendo: «Ya ves, Augustito, cómo he venido a esto...».” Este Don Avito é um dos personagens de outra novela unamuniana *Amor y Pedagogía* (1902), e não aparece despretensiosamente ou numa rápida menção. Ele interage com o protagonista de *Niebla*, e sua conversa será importante para o desenrolar da história, assim como para o aprofundamento das ideias de *nivola*, *intrahistoria*, auto-referencialidade, porque lançam novos questionamentos sobre os limites do ficcional e do literário.

Apesar de já existir indícios deste conceito em obras anteriores, Unamuno elabora teoricamente e apresenta a *intrahistoria* em 1916 na obra *En torno al catecismo*. Neste que é um dos textos mais significativos para o pensamento sobre a sociedade espanhola e as crises daquele momento, Miguel de Unamuno apresenta reflexões sobre a nova Modernidade, o século XX em diante e o futuro da Espanha. Especialmente disserta sobre a necessidade de espanholizar a Europa, evitando uma europeização da Espanha. O que a princípio pode parecer somente um pensamento nacionalista. Mas, a verdade é que Unamuno ultrapassa nacionalismos e cosmopolitismos, indo à procura de uma universalização e humanização por meio da arte, especialmente da arte escrita. Em sua primeira menção ao conceito, Unamuno

afirma que “...el porvenir de la sociedad española espera dentro de nuestra sociedad histórica, en la intra-historia, en el pueblo desconocido, y no surgirá potente hasta que le despierten vientos o ventarrones del ambiente europeo.” (UNAMUNO, 1944, p. 120) O autor compreendia a importância das mudanças e transformações de pensamento e de estética de seu tempo, e elaborava paradoxos instigantes sobre a necessidade da tradição e inovação. Especialmente quando ambas expressam o que há de mais íntimo no humano. Deste modo a *intra-historia* estaria extremamente associada ao que Peter Gay (2009, p. 21) menciona como exame cerrado de si mesmo.

Para Unamuno (1944, p. 38) uma tradição intra-histórica – ou seja, não apenas seu uso, mas a valorização e perenidade na sociedade – enalteceria tanto a língua como a literatura mesmo que estas cheguem a passar por baixas, renasceriam. Asunción Gil (2000, p. 110) afirma que diferente do pensar a *intra-historia* como uma história alternativa, na verdade essa seria paralela, “permanece bajo la superficie de la historia oficial y sólo aflora en momentos de crisis. Sería, metafóricamente, el fondo del mar; su superficie, las olas de la historia.” Esta manifestação momentânea da *intra-historia* especialmente na instabilidade, reflete as alterações da história enquanto metodologia científica, da linguagem e do pensamento humano na virada dos séculos, influenciadas pela alta análise do homem sobre si mesmo, ou exame cerrado se seguirmos o pensamento de Gay (2009).

Comentando a manifestação da *intra-historia* na obra de Unamuno, María Zambrano (2017, p. 45) menciona que a individualidade que esta revela ademais de ser uma reflexão metahistórica, sai do abstrato gerando uma espécie de existência no outro, na intimidade do outro. Por isso que tal conceito se manifestará não apenas nas metalinguagens, referencialidades e intertextualidades das obras, mas no seu pensamento e nas relações dos personagens com os outros, e em especial das vozes deste exame cerrado, seja de narrador, autor ou personagens. Extrapolando as barreiras da ficção, convidando o leitor a fazer o mesmo. Em *Cómo se hace una novela* (1927), seu ensaio/narrativa, Unamuno apresenta um texto mais completo sobre suas proposições estéticas, e no qual – a um bom molde modernista – intercala suas explicações, hipóteses e reflexões com uma narrativa que servirá de exemplo e método para a apresentação e condensação desta ideia. Em um dos pontos mais provocativos da discussão o autor introduz a seguinte ideia:

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 se satisfaga su curiosidad. (UNAMUNO, 1927, p. 53)

Para mais que uma crítica à percepção de ficção unicamente como criação, duplo, mentira, reelaborando a existência da mimese, Unamuno deixa nítida a importância do leitor para a existência do romance. Do mesmo modo que esta se apresenta como produto de um exame cerrado do autor, do narrador e do personagem, também deve sê-lo para o leitor. Álvarez Castro (2015, p. 79) recorda que em um dos diálogos de Víctor – um dos seus personagens que é escritor - com Augusto, esse reforça que o que há de mais libertador na *novela* é que não apenas ponha em xeque a realidade do personagem, mas da veracidade do leitor e de sua própria existência. Isto porque Unamuno parte da premissa, também apresentada em *Cómo se hace una novela* (1927, p. 3), que todo romance é autobiográfico, sejam aqueles que se declarem assim ou não. Na biografia – já tratando-se de um romance – do personagem perpassa a biografia do autor e do leitor. Através da *novela*, o leitor pode reconhecer sua *intra-historia*.

Podemos interpretar *autobiográfica* como o aspecto da metalinguagem e da auto-referencialidade, fazendo com que a presença da *intra-historia* possibilitasse que os romances unamunianos passem a ser *novelas* e sejam cada uma delas – em diversos graus - uma obra, de fato, “«autoconsciente».” (CASTRO, 2015, p. 194) Quando afirmamos anteriormente que Unamuno apresenta uma produção holística por participar de diversas áreas do conhecimento e associá-las umas as outras constantemente, sem grandes separações, podemos usar o mesmo termo para ler suas percepções sobre a produção e recepção de um romance. Do mesmo modo que literatura e filosofia na obra unamuniana são interdependentes, uma não sobrepuja a outra, mas se complementam e ao mesmo tempo são autônomas. Os conceitos de *novela*, *intra-historia* também o fazem em relação àqueles apontados por Linda Hutcheon (1991) como estratégias do Modernismo: (1) a metaficção, (2) a metalinguagem, (3) a reafirmação ficcional, (4) a crise do narrador do período do entre séculos. E que por fim, este quatro seriam manifestações mais diretas do binômio

petergayriano: exame cerrado e heresia por princípio. (GAY, 2009, p. 20-21)

En *Los espejos del yo* (2015, p. 114), Castro afirma que com as discussões e problemáticas que Miguel de Unamuno apresenta em seus romances, ele introduz debates e concepções que somente seriam conceituadas no pós-estruturalismo. O autor ainda cita a divisão da literatura moderna feita por Terry Eagleton (1993, p. 95 apud CASTRO, 2015, p. 658): “preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector» (1993, 95)”; para mencionar que Unamuno, de 1902 a 1933 conseguira problematizar cada um destes pontos importantes em suas vertentes em romances diversos. Tal afirmação demonstra que Unamuno conseguiu refletir sobre o futuro e a necessidade de inovações literárias, não se centrando apenas na tradição, como acusavam alguns de seus críticos e contemporâneos. Comentando sua obra teórica em seu diário Unamuno ressalta a importância da renovação de percepção de cada um destes aspectos para a nova literatura:

Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? [...] Para hacerse el novelista. Y ¿para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela, se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno, se actualizan, y, actualizándose, se eternizan. (UNAMUNO, 2005, p. 224)

Por mais que Don Miguel produza obras em outros gêneros, o papel que o narrador e os personagens desenvolvem dentro da estrutura do romance lhe possibilita fundi-los ao autor e leitor como propõe. Por mais que as poesias simbolista e romântica, por exemplo, já possuíssem um certo grau de subjetividade, o romance – especialmente o romance modernista – “também é perpassado por um subtexto menos visível, que merece uma atenção mais detida do que tem recebido: o sentimento de solidão. E a forma, poderia ser outra?” (GAY, 2009, p. 476) Este subtexto menos visível defendido por Gay se encaixa com o que Unamuno defende por *intrahistoria*; e ambos estão de acordo que o romance – com as renovações do Modernismo ou a dizer, *nivola* – é a forma mais adequada para a expressão do que há de mais íntimo no ser humano.

Ainda que tanto a *nivola* quanto a *intrahistoria* sejam importantes para toda a

narrativa unamuniana, no que se refere ao recorte proposto para esta dissertação, é possível concluir que se tratando do conceito de *nivola* este seria mais elaborado em *Niebla* (1914). Isto é tão notório que além do próprio Unamuno, a sua crítica aceitou usar o termo como conceito e nome da obra em si. Um exemplo é sua contemporânea María Zambrano que chama a obra de 1914 como *nivola*, por esta ser o primeiro e mais bem elaborado rascunho “de algún género literario nuevo.” (ZAMBRANO, 2017, p. 148) No entanto, segundo Álvarez Castro (2015, p. 64) há outras obras anteriores que podem deter o título de primeira *nivola* a exemplo de *Amor y Pedagogia* (1902). Não a toa é a obra anterior de Unamuno mais citada, referenciada e intertextualizada em *Niebla*.

Seguindo a reflexão da crítica da época e de autores como Bénédicte Vauthier, Castro (2015, p. 64) afirma que o título de *nivola* dada a *Niebla* (1914) ocorre apenas por ser o primeiro livro onde o termo é apresentado, mas que *Amor y Pedagogia* (1902) seria o “experimento [...] como la primera nivola unamuniana; esto es, la primera novela en la que conscientemente se plantea superar el modelo mimético de la narrativa tradicional.” (CASTRO, 2015, p. 64) E ainda que mesmo sem conceito formulado, a novela de 1902 era “sumamente innovadora.” (CASTRO, 2015, p. 64) Estamos de acordo com Castro que é possível identificar *Amor y Pedagogia* (1902) como uma *nivola*. No entanto, o fato de ser conceituada em *Niebla* (1914) lhe confere uma potência que excede o simples fato da menção direta. É que não é Unamuno que nos apresenta como narrador ou autor a definição de *nivola*. Quem o faz é Víctor Goti, não apenas como estudioso e conhecedor, mas como pensador e criador de tal ideia. A ponto de Castro (2015, p. 69) comentar que “la nivola, es un arriesgado ejercicio hermenéutico equivalente a considerar a Víctor Goti el prologuista real de la obra.” Colocando em xeque outra vez o que permeia a *intrahistoria*.

Outro prólogo importante é o de *Abel Sánchez* (1917), este escrito pelo próprio Don Miguel e publicado entre as novelas de 1914 e de 1933. No entanto, é adicionado um prólogo 11 anos depois que ressignifica a obra e os conceitos apresentados em *Niebla* (1914), preparando-o para outras intervenções deste universo literário compartilhado pelas novelas unamunianas. Já nas primeiras linhas Miguel de Unamuno ([1928] 2001, p. 1) afirma que esta é uma “Historia que no había querido volver a leer.” Colocando-se aqui além de crítico como leitor externo a sua própria obra.

Respondendo a questionamentos críticos que alguns leitores fizeram a obra

Abel Sánchez, Unamuno reafirma o aspecto individual e intra-histórico de seus romances: “yo no he sacado mis ficciones novelescas -o nivolescas- de libros, sino de la vida social que siento y sufro -y gozo en tomo mío y de mi propia vida.” (UNAMUNO, [1928] 2001, p. 1) Sobrepuja um adendo ainda não visto e que altera a ideia de ficção frente à vida e a existência de *Niebla*: “Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida.” (UNAMUNO, [1928] 2001, p. 1) No entanto o autor não esclarece a princípio qual possa ser esta vida. Seguindo o texto encontramos a seguinte conclusão: “todas las criaturas de un poeta, aun las más contradictorias entre sí -y contradictorias en sí misma-, son hijas naturales y legítimas de su autor [...], son partes de él.” (UNAMUNO, [1928] 2001, p. 1) Partes conscientes da existência e da dor da mesma que convivem com ela na ficção e na realidade, que quase são a mesma coisa.

A de se considerar que especialmente em *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno mártir* (1933) se encontram as mais prováveis e plausíveis respostas para esta parte de vida contraditória. Um dos momentos em que este conceito se torna mais claro é no extenso encontro entre Augusto e Don Miguel no qual este lhe implora por vida: “— ¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! [...] No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme.” (UNAMUNO, [1914], p. 168) No entanto, atente-se ao que segue ao primeiro pedido “quiero ser yo!” (UNAMUNO, [1914], p. 168) É claro que na obra o ‘ser eu’ se refere ao domínio, autonomia de solucionar de acordo com o exame que se faça sobre si mesmo, uma vida ainda que ficcional, mas com o direito a consciência. Já em *San Manuel Bueno mártir* (1933) há o mote tão repetido por Don Manuel “Hay que vivir.” (UNAMUNO, [1933], p. 16) em todos os sermões e conversas, se adiciona outra necessidade ao repeti-lo pela última vez em sua morte: “-Y ahora – añadió -, reza por mí, por tu hermano, por ti misma, por todos. Hay que vivir. Y hay que dar vida.” (UNAMUNO, [1933], p. 16) E Ángela dentre os 3 personagens da obra é a única que consegue de fato tal feito, pois escreve seus relatos. E por isso que Don Miguel também interrompe seu discurso para estagná-la na jornada rumo à eternidade através das letras.

Deste modo, o conceito de *nivola* como criação e inovação dos personagens no livro, ou melhor, da arte pela própria arte além de definirem os rumos da “chantaje existencial” (CASTRO, 2015, p. 10) que há tanto em *Niebla* (1914) como em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) acaba se apresentando como uma forma que reverbera

a *intra*historia a serviço de uma nova literatura. Ultrapassando o aspecto vitalista do pensamento de Unamuno, ela concede a estes dois romances um valor importante para a chave de interpretação da literatura unamuniana e do lugar de Miguel de Unamuno nas diversas vertentes e grupos literários de seu tempo na Espanha e fora dela.

4.2 NIEBLA: UNAMUNO ENTRA NO MODERNISMO.

Niebla pode ser considerada um marco na escrita de Unamuno, tanto como o início de seu ciclo narrativo no século XX, como por ser uma obra que introduz importantes quesitos de renovação e inovação estética, e de sua teoria e crítica literárias. Poderíamos destacar os dois aspectos mais importantes como sendo: o tratado sobre o conceito de *nivola* na obra e a introdução de uma espécie de monólogo interior ou fluxo de consciência na literatura espanhola. (SHAW, 1980, p. 85-86) Segundo a bacharela em artes, Frida Alatalo (2015, p. 03-04) em *Niebla* Unamuno não apenas questiona o domínio do realismo na estética da época, como o próprio conceito de *novela*/romance, iniciando a experimentação do conceito na prática, o que ocorrerá em todas as próximas narrativas, mas em nenhuma no mesmo grau e intensidade que no romance de 1914. (ALATALO, 2015, p. 4) As críticas contemporâneas a Unamuno e as mais atuais apresentam dois pareceres distintos sobre o que de fato seria a *nivola*.

Enquanto María Zambrano (2017, p. 150), filósofa espanhola contemporânea a Unamuno, afirmava que a *nivola* e *Niebla* seriam “el esbozo de algún género literario nuevo”; Asunción Gil e seus companheiros Reyes, Cantos, Jiménez e Sánchez concordam que Unamuno batizara ironicamente de *nivola* a suas narrativas para exprimir seu “desprecio por la crítica miope y su resistencia a cualquier tipo de encasillamiento.” (GIL et. al, 2000, p. 89) Do mesmo modo que Unamuno não apresentava diferenciação entre sua literatura e sua filosofia, a arte e a teoria também não andavam distanciadas. Ainda que certos romances ou ensaios sejam interpretados como mais teóricos ou mais ficcionais, ambos caminham para uma reflexão sobre o próprio estado da ficção/literatura, que para Unamuno, não seria antagônico a própria existência. Uma das declarações mais detalhadas sobre a *nivola*

e a relação do ficcional com o real encontra-se em um diálogo entre Víctor e Augusto no capítulo XXX de *Niebla* (1914), no qual eles debatem as relações autor e personagem, existência e ficção. Afinal, a dialética entre estes aspectos promoverá a crise que desenvolverá o enredo; por isto, tal diálogo terá um aspecto chave para interpretação da heresia estética e modernista de Unamuno.

De modo bastante sintético, em *Niebla* (1914) Unamuno nos apresenta a história de Augusto, um jovem burguês, órfão que se apaixonará por Eugenia. Ela a princípio, o rejeita e posteriormente aceitará sua proposta de noivado para, logo em seguida, fugir com um amante. Através das conversas metaficcionalis com seu melhor amigo Víctor, e após a leitura dos artigos de Unamuno, Augusto encontra-se com Don Miguel e suplica-lhe que o mate em seu enredo. O golpe final ocorre quando Augusto, que desiste da ideia após tentar matar a si próprio, é morto pelo autor/narrador/personagem. Todo o texto, no entanto, está repleto da voz do protagonista em monólogo interior direto perpassado pelas interrupções, nem sempre bem demarcadas, da voz de Miguel de Unamuno que transforma o texto numa espécie de fluxo de consciência. A princípio, parece ao leitor que a crise de Augusto surge pelo desencanto amoroso, no entanto, o desencanto é apenas um dos indícios para que elabore sua teoria sobre a veracidade de sua existência real ou ficcional. Através da análise do diálogo entre Augusto e Víctor no capítulo XXX se aclara a ideia da *nivola* como conceito transpassado pelos aspectos modernistas – demarcados por Hutcheon - elaborando o que poderíamos considerar como a maior heresia formal de Unamuno.

No entanto, ainda que Augusto chegue a sua consciência ficcional, será Víctor que cunhará o termo *nivola*, e elaborará grande parte do pensamento metaficcional da obra. Víctor afirmará a Augusto: “—Sí, el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo. Pero si te has hecho padre de ti mismo es que te has hecho hijo de ti mismo también.” (UNAMUNO, [1914], p. 158) Deste modo, Víctor produz um pensamento similar aquele que Unamuno compartilha em *La agonía del cristianismo* (1930). Neste ensaio o autor (UNAMUNO, 1930, p. 79) afirma que seu país nasceu forjado pela espada das cruzadas promovidas pelo cristianismo católico e seguia fazendo-o à sua maneira no século XX. Deste modo, conclui que “la agonía de mi España es la agonía de mi cristianismo. Y la agonía de mi quijotismo es también la agonía de Don Quijote.” (UNAMUNO, 1930, p. 79). Em todos os casos, Unamuno deixa claro que esta angústia

provém do conhecimento e da necessidade de formação do indivíduo por si mesmo através da linguagem, pois ela recorda ao homem sua finitude e morte eminente (UNAMUNO, 1930). Pensamento que estará melhor elaborado em *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) e que também se desenvolverá ficcionalmente em *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Em *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), retomando a narrativa bíblica Unamuno menciona que Adão e Eva “probaron de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal, y quedaron sujetos a las enfermedades todas y a la que es corona y acabamiento de ellas, la muerte, y al trabajo y al progreso.” (UNAMUNO, 1913, p. 24) Unamuno não utiliza do primeiro casal como uma defesa de que se estes vivenciaram a angústia e automaticamente esta passou a todos os homens, mas especificamente àqueles que se atrevem a conhecer e tentar escrever uma narrativa diferente daquela prevista pelo narrador/autor – ou qualquer forma de autoridade – estariam fadados a esta angústia. E que no caso do homem moderno, ela seria mais intensa e necessariamente passaria pela ficção, pela arte. Tal proposta unamuniana tão bem desenvolvida no ensaio de 1913 e no romance de 1914 – assim como em suas demais obras do século XX – também foi utilizada por outro grande nome do Modernismo. Na França, por exemplo, Marcel Proust mergulhará muito mais na narrativa bíblica do pecado inicial na coletânea *Em busca do tempo perdido* de 1913. A título de exemplo o uso da angústia atrelada a metaficção e a metalinguagem no Modernismo seriam reflexos da extrema subjetividade do entre séculos que menciona Peter Gay (2009).

No diálogo de Augusto com Víctor no capítulo XXX, após discorrer sobre suas angústias o protagonista pergunta ao amigo o que precisa fazer. Ao que Víctor lhe responde que

—¡Hacer... hacer... hacer! ¡Bah, ya te estás sintiendo personaje de drama o de novela! ¡Contentémonos con serlo de... nivola! ¡Hacer... hacer... hacer! ¿Te parece que hacemos poco con estar así hablando? Es la manía de la acción, es decir, de la pantomima. Dicen que pasan muchas cosas en un drama cuando los actores pueden hacer muchos gestos y dar grandes pasos y fingir duelos y saltar y... ¡pantomima! ¡pantomima! ¡Hablan demasiado!, dicen otras veces. Como si el hablar no fuese hacer. En el principio fué la Palabra y por la Palabra se hizo todo. Si ahora, por ejemplo, algún... nivolista oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y sin embargo... (UNAMUNO, [1914], p. 158-159)

Na elaboração da *nivola* não há dicotomia entre palavra e ação, ambas são paralelas, quase simultâneas. Quando Augusto pergunta ao amigo o que precisa fazer, e Víctor lhe responde que não é fazer, é deixar dentro, estaria reforçando a importância da palavra como geradora dos acontecimentos. O deixar a palavra denota que esta ação ocorre no interior, no íntimo do personagem. Deste modo, o exame cerrado dos personagens só ocorreria através do fazer literário, e por isto necessitariam reafirmar sua condição metaficcional e colocar-se em confronto com o autor/narrador. Por outro lado, ao equivaler ação e palavra, Unamuno através de Goti demonstra a importância do papel do leitor para a *nivola*, que poderia pensar que não ocorre nada na obra devido falta de ação. Tal qual, se pensaria que o leitor não tem importância por não criar e realizar uma atividade passiva, apenas ler. Mas, é durante a leitura que ocorre o exame cerrado e as alterações, tal como Unamuno alerta em *Cómo se hace una novela* (1927).

Os protagonistas unamunianos, diferente do casal primordial bíblico em *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), não se sujeitam totalmente a tragédia apresentada. O que amplia sua angústia, por lutarem ainda mais contra seu destino, e por não se sujeitarem acabam intensificando as ferramentas estéticas e o potencial ficcional. Deste modo, é possível perceber que os 3 primeiros aspectos que Linda Hutcheon (1991) apresenta como característicos do Modernismo e que identificamos em *Niebla* (1914) se tornam mais intensos e plurais na obra exatamente porque se mesclam entre si. Contudo, é importante analisar suas diferenças e os motivos pelos quais a metalinguagem e a metaficção se unem a reafirmação ficcional. Ambas são desenvolvidas de modos distintos pelos modernistas e Unamuno frente aos autores da Modernidade do século XVII, exatamente por buscarem emular um mundo distinto. Assim, os modernistas compartilhariam princípios semelhantes aos modernos, porém estariam muito mais voltados ao exame cerrado de um indivíduo ainda mais subjetivado do entre séculos que reverbera heresias das mais diversas. Enquanto a metalinguagem trata do novo mundo e das novas formas de pensamento que surgem, a metaficção estaria mais direcionada às novas maneiras de representação. Por outro lado, o centro da reafirmação ficcional estaria nas diversas crises que se apresentam. Por mais que a metaficção por exemplo, aponte para uma crise na representação, o seu foco não é a crise, mas o novo modo de representar. Devido a reafirmação ficcional está sempre sinalizado que o que se apresenta é uma construção, é uma

imagem, a crise está exposta. Como é o caso da crise do narrador, que ademais de tratar da figura de autoridade sobre as vozes no texto, problematiza o lugar do leitor.

Desta feita, destacaremos estes dois aspectos importantes do Modernismo Ocidental em nossa análise de *Niebla* (1914). O primeiro, que já se compreende a possibilidade através das declarações anteriores, é o desenvolvimento de uma extrema subjetividade no exame cerrado de si mesmo na obra e os níveis de heresia na forma e no fundo da obra. No entanto dedicaremos o final deste capítulo a estes dois pontos mais abrangentes quando compararmos mais diretamente os romances de 1914 e 1933. Por ora, verificaremos os quatro aspectos modernistas citados por Linda Hutcheon como marcas no Modernismo. Algo perceptível numa primeira breve leitura da obra é que os três primeiros pontos, metaficção, metalinguagem e reafirmação ficcional, se tornam quase que interdependentes na obra, a ponto de talvez perder-se algo da análise ao averiguá-los separadamente. E por fim, ambos se desenvolveriam no romance de 1914 em proo das crises do narrador e da referencialidade no século XX que Unamuno desenvolve mais diretamente em *Niebla* que nos demais romances.

4.2.1 A íntima relação entre a metalinguagem e a metaficção.

Unamuno divergia de seus contemporâneos pois se apresentava como cervantista frente aos demais, que por sua vez, se diziam quixotistas. Deste modo, dois dos aspectos - metalinguagem e metaficção - mais presentes em seus romances, especialmente em *Niebla*, seguindo esta ideia possibilitando que seus personagens superem o autor/narrador através da função narrativa. Já inseridas na tradição espanhola desde antes de Cervantes, tanto a metalinguagem quanto a metaficção não são em si inovações modernistas. Modernas sim, mas não necessariamente modernistas. Segundo Linda Hutcheon (1991) em uma estética modernista e pós-modernista a retomada destes artifícios se faz através de um propósito maior: a paródia e a auto-reflexividade que a metalinguagem e a metaficção proporcionam “funcionam como marcadores do literário e como desafios às limitações desse literário.” (HUTCHEON, 1991, p. 282) Isso se relacionaria com a ideia da arte pela arte, e no caso do Modernismo estaria ao serviço da reafirmação ficcional que por sua

vez, aponta para a crise da representatividade.

O próprio Álvarez Castro (2015) ao analisar *Niebla* cita o estudo de Hutcheon (1991) para afirmar que a obra de 1914 é a *metanovela* por excelência de Unamuno. Se “«la metanovela se centra en dos aspectos fundamentales: primero en sus estructuras lingüísticas y narrativas, y segundo en el papel del lector»”; toda a narrativa da novela de 1914 gira ao redor desses dois aspectos. (HUTCHEON, 1991, apud CASTRO, 2015, p. 36). Quando Unamuno trata da metaficção, ele o faz sob o olhar do leitor. Não apenas citando-o como um observador externo, mas colocando Víctor e Augusto como leitores do romance escrito por Unamuno, do romance escrito por Víctor e de outras que são referenciadas a partir de seus personagens que aparecem em *Niebla*. Como é o caso de Dom Avito, de *Amor y Pedagogia* (1902) no capítulo XIII. Seja por meio de uma leitura literal das obras de Unamuno, que Augusto fará com os artigos, ou o que Unamuno consegue através da figura de Don Miguel quando lê os escritos de Ángela em *San Manuel Bueno, mártir* (1933); ou ainda através de uma espécie de universo compartilhado entre os romances unamunianos. Deste modo analisemos primeiramente o que Unamuno inova do ponto de vista da metalinguagem e posteriormente da metaficção em *Niebla* (1933).

4.2.2 De uma metalinguagem à uma metacrítica.

De início, poderíamos classificar a metalinguagem como sendo uma estratégia mais abrangente e simples, frente a metaficção que seria mais específica e complexa. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 11-12) a metalinguagem adotada pelos modernistas consistia em “manifestações paradoxais paralelas [...] em cinema, vídeo, fotografia, pintura, dança, música e outros gêneros literários, constituindo parte da amostra da qual se origina tal poética.” (HUTCHEON, 1991, p. 11-12) Dentro desta pluralidade de manifestações um dos paradoxos específicos seria o metaficcional, na forma literária. A metaficção modernista se diferenciaria do “paradoxo metaficcional” elaborado no período Moderno porque agora promovia uma incongruência metaficcional “das narrativas autoconscientes que exigiam tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor.” (HUTCHEON, 1991, p. 12) Enquanto anteriormente, o leitor não era considerado na equação da metaficção, a exemplo do Quixote e do

Hamlet. (HUTCHEON, 1991, p. 12) É interessante notar como Unamuno, desenvolve uma metalinguagem que trata teoricamente dos assuntos do fazer literário em *Niebla* (1914) e o elabora paulatinamente, de modo que a metalinguagem indica o uso da metaficção posteriormente. Isto é apresentado implicitamente em um dos diálogos entre Augusto e Don Fermín no capítulo VII de *Niebla* (1933). Nele os personagens introduzem um debate sobre a arte, mencionando alguns tipos e formas:

—¿Al arte? ¿A cuál, al de la música?
 —¡Claro está!
 —¡Pues le han engañado a usted, don Augusto!
 «¡Don Augusto! ¡Don Augusto! —pensó éste—. ¡Don...! ¡De qué mal agüero es este don! ¡casi tan malo como aquel caballero!» Y luego, en voz alta:
 —¿Es que no le gusta la música?
 —Ni pizca, se lo aseguro. (UNAMUNO, [1914], p. 48)

Quando Augusto conversa com Don Fermín sobre a arte e o ser humano eles a tratam de modo geral, mas trazendo debates sobre a linguagem artística em si, o que abre espaço para a metalinguagem. Ao mesmo tempo que pelas discussões políticas e sociais que permeiam estes debates, ambos os personagens acabam por apresentar a situação singular da arte naquele período e como ela seguia como entidade artística na aristocracia, vista como bem de consumo pela burguesia e como trabalho pelo proletariado. A introdução para esta discussão é o fato de Eugenia ser professora de piano. E logo descobrimos que ela não gosta da arte que leciona, contrastando com Augusto que trata a música e demais expressões artísticas de modo romântico e extremamente idealizado. Assim sendo, é perceptível que *Niebla* (1914) apresenta ao leitor diversos níveis metalinguísticos. O principal destes, seria a metalinguagem que revela uma obra literária abordando o fazer e a concepção literária – o que se desenvolverá mais profundamente em uma metaficção adiante – mas que aborda outras linguagens.

Ademais, da metalinguagem a serviço da metaficção – pensando no romance mais especificamente - é possível perceber também outros dois aspectos metalinguísticos na obra. O primeiro deles seria o que poderíamos nomear como meta-arte, pois é notável uma certa flutuação entre tipos de textos, estéticas e formas de artes diversas. Ainda que para referenciar a outros tipos de arte ele se utilize da palavra escrita, Unamuno tenta utilizar-se da metalinguagem para abordá-las, mesmo

que isto ocorra apenas a título de provocação ou da reflexão de um espírito do tempo. E tratando de estratégias formais que refletem o *zeitgeist*², o segundo nível desta metalinguagem na obra é constituído por discussões sobre a linguagem e pensamento na crise da representação que acabam por possibilitar novas formas metalinguísticas no texto que toquem a representação – ou a tentativa desta – do pensamento e daquelas estratégias que ficariam conhecidas como monólogo interior ou fluxo de consciência.

Além de tratar de outras artes na obra, Unamuno demonstra – ainda que sutilmente – as mudanças pelas quais estas passavam no novo século, ou as alterações que estas provocavam na sociedade e no modo de se perceber o indivíduo. Peter Gay (2009, p. 446) menciona que as novas tecnologias movimentaram o debate entre o que seria ou não arte durante o Modernismo, e que o cinema possuiu uma grande importância na mesma. Para o teórico, as tecnologias cinematográficas “aceleravam a democratização da alta cultura e assim geraram, com intensidade maior do que nunca, questões básicas sobre o possível lugar do modernismo, essa via aristocrática de acesso às artes, na cultura pós-1945.” (GAY, 2009, p. 446) Unamuno também se utilizará do cinema em sua narrativa para diferenciá-la daquelas realistas e oitocentistas que buscava satirizar.

A semelhança de outros modernistas, Miguel de Unamuno ambienta *Niebla* (1936) no espaço urbano, mas desenvolve a crise dos seus personagens e de seus conceitos literários perpassados por esta urbanização. Ela é utilizada como uma estratégia da metalinguagem que intensifica o exame cerrado do protagonista. Uma das frases mais curiosas de *Niebla* (1933) em relação a esta questão se encontra no capítulo XIX quando o narrador faz a seguinte descrição dos pensamentos e sentimentos de Augusto:

La calle era un cinematógrafo y él sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma. Y es que siempre un baño en muchedumbre humana, un perderse en la masa de hombres que iban y venían sin conocerle ni percatarse de él, le produjo el efecto mismo de un baño en naturaleza abierta a cielo abierto, y a la rosa de los vientos. (UNAMUNO, [1914], p. 104)

² Do alemão: ‘espírito do tempo ou da época’. Remete a um conjunto de indicativos intelectuais e culturais de um determinado lugar em certa época histórica.

Podemos inferir desta descrição metafórica que Unamuno chama de sombra e fantasma aos espectros da projeção cinematográfica na tela, como também, ao produto da alta subjetivação desenvolvida pelo personagem chegando ao vazio, percebendo estas como uma sombra, uma mimesis de algo externo. Tanto é que na sequência o narrador nos descreve a insignificância que Augusto possui quando colocado junto aos demais transeuntes e até mesmo ao restante da humanidade. O Unamuno autor escreve a obra, porém como narrador a edita, corta e une os rolos de fita nas metalepses – pela crise da representação – invertendo a lógica do mundo real. Mesmo havendo colocado Víctor para escrever o prólogo, Unamuno é o crítico artístico-literário de sua obra já enquanto a escreve. Assim, quando Unamuno menciona o cinema na obra, ele se utiliza de uma nova velocidade e descrições narrativas tal como se buscasse emular a expressão cinematográfica dentro do romance. Acelerando ou desacelerando a narrativa a medida em que a descrição que se apresenta é do mundo externo ou no pensamento de Augusto, de Eugenia, Mauricio, Rosarito ou qualquer dos outros personagens, até mesmo do cão Orfeo. Em um dos encontros de Augusto com seu cachorro após chegar de suas reflexões pelas ruas, o narrador nos informa: “Luego recordó o resoñó el encuentro de Orfeo, y al poco rato encontróse sumido en un estado de espíritu en que pasaban ante él, en cinematógrafo, las más extrañas visiones.” (UNAMUNO, [1914], p. 71) Unamuno se utiliza da referência a um aparato de produção cinematográfica para desenvolver uma cena metalinguística que demonstre como a arte, e os novos meios de representá-la e produzi-la – seja pela heresia, ou por novas tecnologias – já alteravam o modo como o homem do século XX enxergava a realidade. As tecnologias adicionavam uma espécie de filtro ou de terceiro olho, e não à toa vários modernistas desenvolveram poemas na perspectiva da *camera-eye*. O cinematógrafo foi um dos antecessores das câmeras, com ele podiasse capturar a imagem, e revelá-la posteriormente para projetá-la sobre uma tela. Deste modo, neste e em outros momentos, Unamuno se utiliza do funcionamento desta máquina para exemplificar o pensamento de Augusto, que por ser fechado em si mesmo, melancólico e idealista necessita estar revivendo suas memórias, projetando outra vez em sua mente as imagens gravadas anteriormente sob uma perspectiva, uma lente muito particular. Assim, o personagem abre o precedente para o uso do fluxo da consciência e do monólogo interior, e não necessariamente estes constituem uma escolha arbitrária do

autor.

O cinema possui este destaque por ser uma forma nova, não contemporânea às classes literárias anteriores. No entanto Unamuno também descreve a metalinguagem de outra arte que ganhava novas leituras: a música. Quando trata da música pelo olhar de Eugenia, ele apresenta uma crítica sobre o modo como a burguesia da época lida com a arte em geral, e quais funções designavam à música. Além da divergência de percepção de Augusto e Ángela sobre a já citada no capítulo IX, Unamuno oferece ao leitor atento uma experiência rítmica da prosa na prática música, como a arte pela arte. Neste capítulo a professora de piano discute com seu amante iniciando com falas mais genéricas e que não mencionam a música, nem seu carácter pedagógico a princípio: “—Es menester que esto se acabe, Mauricio—decía Eugenia—; así no podemos seguir, y menos después de lo que te digo pasó ayer.” (UNAMUNO, [1914], p. 52) O texto de Unamuno neste momento não apresenta rimas, ou a musicalidade poética recorrente nas letras de canções. No entanto, a sinestesia está presente na descrição da cena e nas falas de Eugenia quando esta sobe o tom de suas palavras tanto na ênfase destas como se também o fizesse na altura da escala musical à medida que seu desconforto e raiva são liberados até que expresse seu real sentimento em relação a esta arte e gere uma reação sob Mauricio: “—Te digo, Mauricio, que esto no puede seguir así. Tienes que buscar trabajo. Odio la música.” (UNAMUNO, [1914], p. 53) Em verdade, Eugenia é uma personagem que conduz o ritmo da narrativa em diversos momentos. Especialmente quando se encontra na presença de Augusto, tanto a cena decorre mais devagar na perspectiva dele como também se torna mais rápida, com diálogos mais curtos a medida que o casal entra em conflito. (UNAMUNO, [1914])

Além das tentativas metalinguísticas de representar as diversas artes na obra, o outro modo que perpassa a metalinguagem no romance é a ideia de uma metacrítica associada a metaficção. Pois, ao invés de apresentar um prólogo, prefácio ou comentário prévio ao texto do romance escrito por um autor, poeta ou crítico contemporâneo, Unamuno apresenta ao leitor um prólogo escrito por Víctor Goti. Somado a isto, Miguel de Unamuno escreve um post-prólogo em resposta a Goti, o que intensifica a metalinguagem para além do texto literário. Ainda que se trate de uma metaficção, o que Unamuno faz ao contestar a fala de Goti e lhe conferir alguma autoridade por isto, é adicionar mais uma camada metalinguística na obra. Desta vez, por meio da crítica artística/literária ou melhor, de uma metacrítica na figura de seu

personagem/crítico fictício.

Miguel de Unamuno ao mesmo tempo que certifica a autoridade de Víctor Goti, inicia sua fala no futuro do subjuntivo esclarecendo que as reivindicações ou falas de Víctor não devem ser tão creditadas por este ser um personagem de ficção: “pero como estoy en el secreto de su existencia—la de Goti—, prefiero dejarle la entera responsabilidad de lo que en ese su prólogo dice.” (UNAMUNO, [1914], p. 14) Poderíamos referenciar esta citação de um modo distinto, usemos DON MIGUEL DE UNAMUNO, 1914, pois consideremos que esta fala não pertença diretamente a Miguel de Unamuno y Jugo, autor da obra, mas a Don Miguel de Unamuno, autor/narrador/personagem metaficcionalizado na *nivola*. Deste modo, o artífice metalinguístico agrega à estética o valor e a importância da crítica literária em um período de extrema ebulição, onde os conceitos artísticos eram reelaborados. E logo, a crítica necessitava se readaptar ou não consideraria arte a nenhuma das radicais inovações propostas pelas diversas vertentes dos Modernismos.

Ao mesmo tempo que Unamuno produz esta inserção metalinguística do ensaio crítico, ele também adiciona as estratégias metaficcionais: a fim de retomar a ideia de que Goti seja um mero personagem ficcional, Don Miguel de Unamuno chega a ameaçá-lo. O que reforça as atribuições de autor, não apenas de narrador, de seu personagem no post-prólogo.

Y respecto a su afirmación de que el desgraciado... Aunque, desgraciado, ¿por qué? [...] Opiniones hay, en efecto, que no merecen sino una sonrisa. Y debe de andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico. (MIGUEL DE UNAMUNO, [1914], p. 14)

Este é um bom exemplo de quando a metalinguagem – inclusive de linguagens, formas artísticas ou textuais distintas – é aplicada quase de maneira híbrida com a metaficção a fim de reforçar a crise da representação na obra. Além de refletir sobre determinados modos de concepção da arte, o texto de Unamuno se constrói à medida que se percebe a necessidade de mudança e das renovações artísticas que estão ocorrendo em si. De tal modo que, além destes meta-textos prévios, mais teóricos e ensaísticos, encontramos as discussões teóricas dentro da narrativa entre Víctor e Augusto, que vão se alterando e aprimorando a cada novo encontro e conversa de ambos. Fortalecendo a ideia da arte pela arte, e concebendo um artifício não como

algo extremamente planejado e artificial – como os modernistas criticavam aos parnasianos, por exemplo – mas da elaboração da palavra por dentro. Na narrativa unamuniana, especialmente em *Niebla*, é como se o exame cerrado de si mesmo não ocorresse unicamente pelo pensamento e pela subjetividade do autor, mas da própria obra e de seus personagens sobre a estrutura e forma do texto. Por isto que os aspectos levantados por Hutcheon (1991) de metalinguagem, metaficção, reafirmação ficcional e crise do narrador não podem ser desassociados, do mesmo modo que para Unamuno filosofia e literatura não podem ser separadas em sua estética.

Podemos considerar, portanto, que o prólogo e falas de Víctor Goti dentro do romance sejam uma chave de interpretação mais importante para a ideia de metaficção do que o próprio encontro de Augusto com Don Miguel. Alexandre Campos (2012) contribui para este conceito quando afirma que o amigo de Augusto “é a ponte que liga o mundo da ficção ao mundo da realidade. É com ele que o diálogo de Unamuno se estabelece nos prólogos iniciais, ainda na indefinição, ou “névoa”, que existe entre realidade e ficção no início do romance.” (CAMPOS, 2012, p. 53) Enquanto a névoa serve de metáfora filosófica para o existencialismo de Augusto, ela serve como metáfora ao papel literário, ou às inovações literárias ainda incipientes que Goti representa. Hutcheon (1991) também afirmará que no Modernismo – e pós-modernismo de outro modo – a metaficção se “insere, e, só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo.” (HUTCHEON, 1991, p. 39) Dentro de *Niebla* (1914) Augusto introduz as heresias, mas Víctor de fato, as cumpre e subverte.

Ainda tratando da metacrítica dentro da metaficção em si, um vértice importante neste esquema é a figura do leitor. No conceito de *nivola* – pensemos nesta como a *metanovela* - Unamuno já deixara clara a importância do leitor, como ressalta várias vezes em *Cómo se hace una novela* (1927). Mas recordemos, como já mencionado, que Unamuno faz de seus personagens, leitores. O efeito da *nivola* só funciona se o conflito entre a voz do personagem e a voz do autor/narrador forem sentidos, ou melhor, atingirem a subjetividade do leitor. Este, então, passa a questionar se ele mesmo – e aquilo que crê ser o mundo real – não seria uma ficção de certo modo, abrindo espaço para as mais diversas heresias seja no discurso religioso, sociológico, psicanalítico etc. No comentário que Unamuno escreve ao prólogo de *Niebla* (1914) redigido por Jean Cassou para a edição de 1927, este possui um interlocutor direto: o crítico francês. No entanto, Miguel de Unamuno apresenta uma fala sobre leitores terceiros que se encaixa com a máxima do ensaio ficcional de 1927 sobre o leitor que

não se preocupa como ele mesmo terminará quando encerre a leitura, e portanto não merece lê-la, nem merece a atenção do autor. Revisitando esta ideia Unamuno escreve no comentário de *Niebla* à Jean Cassou que

Es cierto; el Augusto Pérez de mi Niebla me pedía que no le dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso —y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo— oía también a los futuros lectores de mi relato, de mi libro, que mientras lo comían, acaso devorándolo, me pedían que no les dejase morir. (UNAMUNO, 1927, p. 16)

O autor bilbáino se utiliza deste mesmo termo algumas linhas abaixo para descrever a relação entre Quixote e Cervantes, “ditado”, como se a ação da escrita do livro fosse tal qual se compreende o verbo *gustar* em espanhol: sujeito e objeto acabam trocando de função de tão intensa que é a influência do objeto desejado, aprazível sobre o indivíduo. O efeito, neste caso se dá pelo fato de tanto Augusto quanto Quixote – no caso de Cervantes – almejarem a imortalidade. (UNAMUNO, 1927, p. 16). Ainda assim, J. A. G. Ardilla (2010, p. 360) comenta que o fim de Augusto chega a ser paradoxal porque assim como o Quixote, mesmo morto, continua sendo imortal. E isto somente é possível por ser Augusto um personagem de ficção, novelístico, não de filosofia ou poesia. O autoconhecimento que menciona Ardilla (2010) pode ser interpretado tanto como metaficção, mas especialmente com o que veremos mais a frente: consciência ficcional.

Um dos aspectos do enredo de *Niebla* (1914) que faz com que o texto deixe de ser unicamente metalinguístico – ainda que em vários níveis – e aprofunde sua metafictionalidade é que antes mesmo que Augusto se perceba como personagem de ficção, os acontecimentos e pontos importantes da narrativa tem como base, plano de fundo ou contraponto: a literatura. Quando Augusto se declara pela primeira vez para Eugenia, ele se utiliza de versos literários: suas conversas com Víctor são sobre a literatura e o fazer literário. Até mesmo quando aparentemente o conteúdo central da conversa é a gestação ou nascimento do filho de Víctor, ainda assim elas estão como plano de fundo para a escrita do livro. Inclusive a percepção da governanta da casa de Augusto é que “Todo eso no son sino cosas de libros” (UNAMUNO, [1914], p. 174), quando se refere ao pensamento e comportamento do protagonista. Ideia

também compartilhada por Domingo, marido desta e mordomo daquele, quando reproduz a ideia a Augusto recebe tal contestação:

—Cosas de libros... cosas de libros... ¿Y qué no es cosa de libros, Domingo? ¿Es que antes de haber libros, en una u otra forma, antes de haber relatos, de haber palabra, de haber pensamiento, había algo? ¿Y es que después de acabarse el pensamiento quedará algo? ¡Cosas de libros! ¿Y quién no es cosa de libros? ¿Conoces a don Miguel de Unamuno, Domingo? (UNAMUNO, [1914], p. 174)

A semelhança de *Cómo se hace una novela* (1927) Unamuno apresenta em *Niebla* (1914) os passos do fazer literário, do escrever um romance em sua contemporaneidade, que estavam em mudança e ebulição. No entanto, enquanto o aspecto metaficcional desta explicação em outros autores através da análise do texto em si. A exemplo de Borges em *Pierre Menard, autor do Quixote* (1939), que apresenta como ponto máximo de sua discussão o texto de Mernard como idêntico ao de Cervantes, ao mesmo tempo que se defende como um novo texto por meio da reescrita. Unamuno, por sua vez apresenta a metaficção e a diferenciação pelo aspecto da leitura. Em *Cómo se hace una novela* (1927) U. Jugo de La Raza lê o romance de sua vida, e é por meio desta leitura que a história ganha um rumo distinto. Em *San Manuel Bueno, mártir*, (1933) descobrimos ao final que tudo o que se passou fora a leitura do texto de Ángela Carballino por Don Miguel de Unamuno, e por isto mesmo encontramos algumas manifestações de sua voz, ou melhor, de seu pensamento durante a leitura no corpo do texto de Ángela. E em *Niebla* (1914) temos a leitura de Augusto e Víctor sobre uma situação, a descoberta metaficcional, mas de fato quem lê a obra, o livro, o objeto físico são unicamente Don Miguel – que o escreve - e Víctor Goti – que escreve a crítica especializada – durante o prólogo; e o leitor terceiro: nós.

Deste modo, a verdadeira questão metaficcional em *Niebla* (1914) deixa de ser o debate sobre a escrita e passa a ser a leitura. Apesar da problemática de autor/personagem/narrador ser importante para o enredo, podemos considerar que esta esteja a serviço da questão leitor literário/leitor crítico. Enquanto Goti é o leitor especializado, com conhecimento acadêmico capaz de elaborar o conceito de *nivola*, Augusto é o leitor leigo, ainda formado pelas impressões das obras do Romantismo e do Realismo. Deste modo o conflito em *Niebla* não se dá unicamente pela questão

existencialista, mas pelo conflito entre leituras metaficcionalis da obra. E por esta leitura, após se ver como personagem Augusto interpelará Don Miguel para convencê-lo a mudar o enredo.

A figura de Don Miguel não é apenas imprescindível para guiar o conflito e ser o primeiro elo do metaficcional na obra, mas porque ele indica o terceiro tipo de leitor: o editorial. Don Miguel não delimita aquilo ao qual o leitor tem acesso unicamente por ser autor, mas ele deixa claro o que permitirá ser apresentado ao público leitor ou não. Comentando sobre *Don Sandalio, Niebla e San Manuel Bueno, mártir*, Álvarez Castro (2015, p. 145) considera um “Unamuno-editor” que interrompe a narrativa de outro no texto – ainda que este seja ele mesmo metaficcionalizado - para inserir certas digressões. Tais digressões conduzem o leitor às reflexões existenciais, literárias ou aos questionamentos sobre as mudanças mais significativas daquele momento de ebulição artístico e cultural.

Por mais que a metaficção seja elaborada com seus personagens, suas consciências, e as diversas autorreferências ou de obras terceiras no romance, Castro (2015, p. 145) esclarece que no que toca a Unamuno a metaficção somente passa a acontecer, a *novela* só existe de fato, quando ela é lida. No caso da literatura, o ato de proferir, de verbalizar - como demonstra a narrativa bíblica no evangelho de João, do qual Unamuno bebe em vários momentos – torna o texto à vida: “cuanto leemos no es más que una construcción literaria, un universo verbal, mientras que lo único real del texto es el impacto que ese discurso surta en nuestra conciencia.” (CASTRO, 2015, p. 145) Deste modo a novela unamuniana teria com pilar a consciência metaficcional e o ato da leitura; e, por tanto, se apresenta como a proposta de Unamuno para as inovações modernistas provocadas especialmente pela crise da representação. Segundo, Castro (2015, p. 145), em *Niebla*, Unamuno lança mão de um experimentalismo da linguagem tanto pelo aspecto comunicativo quanto pelo referencial para apresentar um realismo mimético, que por sua vez demanda uma nova forma de representar o mundo, o homem, o pensamento. A maneira como o movimento regeneracionista e demais novecentistas representavam o homem e a sociedade através de grande influência do romance naturalista e da perspectiva realista não lhes permitia abarcar o espírito do tempo e suas demandas. Por isto, Unamuno “volvió la espalda al movimiento regeneracionista en nombre de esa asociación arbitraria de ideas” (SHAW, 1980, p. 79). E *Niebla* (1914) se torna um marco de tal associação para a elaboração de uma nova forma.

Um episódio que faz jus a esta reflexão em *Niebla* (1914) ocorre no capítulo XVIII quando Augusto conversa, ou melhor, direciona seus monólogos interiores ao seu cão Orfeo.

Al sentir unos lametones en la mano exclamó: «Ah, ¿ya estás aquí, Orfeo? Tú como no hablas no mientes, y hasta creo que no te equivocas, que no te mientes. Aunque, como animal doméstico que eres, algo se te habrá pegado del hombre... No hacemos más que mentir y darnos importancia. La palabra. (UNAMUNO, [1914], p. 98)

Ao mencionar a importância da palavra no questionamento da verdade e da mentira, Unamuno também o faz em relação a realidade e ficção. Ainda que os diálogos com Víctor, primeiramente, e com Don Miguel posteriormente, sejam mais diretos, o fluxo de consciência e pensamentos direcionados a Orfeo, e algumas frases que realmente serão pronunciadas, lançam novos questionamentos sobre a função da metalinguagem e da literatura. Uma das heresias mais fortes que poderíamos encontrar nestes monólogos a serviço da crise da referencialidade é que o conceito de mimese estaria sendo retomado não como cópia, mas como representação. Uma representação que se propõem como ‘mentirosa’, diversa, oposta, buscando emular, representar de modo mais verossimilhante possível o pensamento e conflito interno das personagens. Segundo Campos, (2012, p. 44) Unamuno já possuía um olhar atento e certa preocupação “com os modos de expressão do pensamento” que já seriam claros em seus primeiros escritos. O investigador ainda afirma que durante sua juventude Unamuno nutria “certa desconfiança quanto ao que ele chama de “literalismo”, o que não deixava de ser uma espécie de aversão à literatura, ou ao menos em relação à literatura que se fazia até então.” (CAMPOS, 2012, p. 44) Consideramos que além de introduzir esta forma, *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) são as obras onde melhor Miguel de Unamuno trabalha estas expressões de pensamento, criticando as formas literárias em vigência na época. Um dos aspectos fortes com os quais Unamuno trabalha a metaficção em *Niebla* é a tensão entre realismo, o conceito de realidade em si, e o irrealismo. Ela será trabalhada por outros nomes modernistas na Europa e nas Américas. Segundo J. A. G. Ardilla (2010) por mais que Unamuno, em regra geral, se utilize de vários dialogismos e algumas dicotomias frequentes em seus textos, no caso de *Niebla*, o modo como a “dicotomía realismo-irrealismo se parodia la novela realista” “hacen de la literatura uno de los temas de Niebla.” (ARDILLA, 2010, p. 350) Discordamos com

Ardilla apenas em sua generalização, a literatura é a temática central de *Niebla*. A metaficção em *Niebla* se apresenta como modernista e difere de outras obras metaficcionalistas não modernistas – como o clássico Quixote – exatamente por tratar a arte pela arte na perspectiva do romance, e levar até mesmo a temática do existencialismo – assim como em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) – a ser elaborado sob uma regra da heresia de uma fazer literário que se propõem como nova forma e fundo das *nivolas*. Tensionando até mesmo a Realidade e a busca pelo sentido da vida como a serviço de uma explanação se uma nova forma artística.

Nesta tentativa de realismo simultânea a crítica ao Realismo vigente na virada do século XIX, Unamuno, se utiliza de certo modo da metalinguagem pela tentativa da elaboração de um fluxo da consciência em *Niebla* (1914). Atentemos a frase destacada entre aspas angulares no diálogo acima. É a descrição do pensamento de Augusto pela voz de Unamuno, logo, um monólogo interior. Uma tentativa mais direta de representar o pensamento em vários momentos esta forma de marcação se repetirá, até mesmo com outros personagens a exemplo de Eugenia ou de Rosário no capítulo XXIV:

«Decididamente, no está bueno», pensó ella y sintió lástima de él.

[...]

...pensó para sí Augusto: «Me desprecia, indudablemente me desprecia; he estado ridículo, ridículo, ridículo... Pero ¿qué sabe ella, pobrecita, de estas cosas? ¿Qué sabe ella de psicología?»

Si el pobre Augusto hubiese podido entonces leer en el espíritu de Rosario habríase desesperado más. Porque la ingenua mozuela iba pensando:

«Cualquier día vuelvo a darme yo un rato así a beneficio de la otra prójima...»

[...]

Al salir a la calle se encalmó. La muchedumbre es como un bosque; le pone a uno en su lugar, le reencaja. (UNAMUNO, [1914], p. 134)

Além dos pensamentos das moças, percebemos que Unamuno descrevera no final do trecho um outro pensamento de Augusto; embora que de modo indireto, através da expansão do monólogo interior em terceira pessoa. Unamuno apresenta a busca por representar o pensamento, e especialmente de mimetizar o conflito de vozes entre as personagens, e posteriormente entre aqueles que buscam ter autoridade sobre a *nivola*: Augusto, Víctor e Don Miguel. Deste modo, o fluxo de consciência e o monólogo interior são caros ao Modernismo, porque são novas chaves de percepção e produção da metalinguagem. Se há um romance

metaficcional, e uma música ou teatro metalinguísticos, estas novas ferramentas de narrativa seriam um experimento que buscava representar o pensamento por uma possível metalinguagem da mente humana. Assim, as obras modernistas introduziriam uma das principais questões da linguística do século XX: como se desenvolvem e qual é o primordial na relação pensamento e linguagem. Tal debate será importante na crise da representação, e *Niebla* é um marco destas tentativas na Espanha.

4.2.3 Metaficção: a própria expressão de *Niebla* e *nivola*.

Entre todas as obras de Unamuno, *Niebla* (1914) é a sua mais explícita metaficção. Nos capítulos voltados para a análise deste romance em seu livro, Castro cita que teóricos importantes da metaficção como Robert Alter e Robert Spire referem-se a *Niebla* como um “modelo de escritura experimental y antecedente de la narrativa denominada «autoconsciente».” (CASTRO, 2015, p. 7) Termo também utilizado por Hutcheon (1991, p. 12) para diferenciar as narrativas modernistas e pós-modernistas das demais. Poderíamos considerar *Niebla* (1914) como sendo metaficção a partir de três aspectos. O primeiro deles, como já visto, é o aspecto metalinguístico. O que torna a metalinguagem, na qual Augusto, Víctor e Don Miguel tratam da narrativa da vida de Augusto como um romance em si. O segundo aspecto é que dentro de *Niebla* é possível encontrar vários outros romances como defende Castro (2015), sejam eles narrativas separadas da história de Víctor e sua mulher, ou de Eugenia e Mauricio, como a referência, intertextualidade e até presença de personagens de outras obras anteriores de Unamuno. Como é o caso de Don Avito, personagem de *Amor y Pedagogia* (1902). Outro ponto que faz de *Niebla* um texto metaficcional são as discussões de carácter teórico e crítico sobre os conceitos *novela* e *nivola* em uma obra que continua sendo ficção, e não um simples tratado ou ensaio teórico.

Segundo Castro, “de las muchas novelas que hay en *Niebla*, tal vez las más sugestivas sean la novela de la identidad en crisis y la novela de la propia novela.” (CASTRO, 2015, p.64-65) Ainda que diretamente Augusto não chegue a ler páginas de um exemplar de *Niebla*, toda a leitura de mundo que ele e Víctor fazem sobre sua

realidade ultrapassa a metáfora, e o fazem com a consciência de uma obra de ficção. Em um dos diálogos de Augusto com seu cão Orfeo, o protagonista afirma: “«Ah, ¿ya estás aquí, Orfeo? Tú como no hablas no mientes, y hasta creo que no te equivocas, que no te mientes. Aunque, como animal doméstico que eres, algo se te habrá pegado del hombre...” (UNAMUNO, [1914], p. 98) Neste ponto podemos destacar duas implicações das definições metaficcionalis apresentadas por Augusto.

A primeira delas é que considerar que Orfeo não minta, não confere apenas uma lealdade canina – com o perdão do trocadilho – para o animal, mas sua incapacidade de produzir ficção, já que este não tem consciência da própria existência, portanto não pode imitá-la, representá-la ou falseá-la. Frida Alatalo (2015, p. 17) recorda a importância da consciência na filosofia existencialista de Unamuno, no entanto destacando como as metalepses presentes na narrativa de *Niebla* (1914) criam uma nova possibilidade de fábula. Para ela “las preguntas sobre la existencia no son tan extendidas en la fábula para ser su posibilidad,” – temática central - “la primera de las tres fases del ciclo narrativo, antes de la inferencia de la metalepsis.” (ALATALO, 2015, p.17) Não há como desassociar consciência da existência, em *Niebla* aquela é um pressuposto para que essa ocorra. Desse modo, a metaficção em Unamuno é o romance por excelência que se desenvolve por meio do conflito: o questionamento da realidade ficcional. Alatalo resume o conflito de *Niebla* magistralmente afirmando: “quien Augusto realmente es, si está vivo o muerto o ni vivo ni muerto. Es decir, la existencia.” (ALATALO, 2015, p.17) Neste caso: a existência ficcional.

O segundo ponto abordado na fala de Augusto para Orfeo é que logo em seguida às assertivas sobre a não consciência, ele afirma sobre os humanos: “No hacemos más que mentir y darnos importancia.” (UNAMUNO, [1914], p. 98) Aqui, Augusto reforça a ideia de que toda produção é mimeses, mas também insere a toda pronúncia humana, logo tudo que é dito nesta obra e sobre o seu mundo como digno de desconfiança. Ao mesmo tempo que destaca a importância e valorização que esta mentira tem, e já responde em seguida qual mentira: “La palabra.” (UNAMUNO, [1914], p. 98) Esta afirmativa tanto pode ser lida pela consciência de pertencer a uma metaficção, como pela crise da autoridade narrativa e da realidade do entre séculos. Mas, em todo caso, ambas são codependentes na frase de Augusto. E esta percepção se intensifica quando este se encontra com Don Miguel capítulos a frente e há a constatação de que sua existência se dá unicamente pela palavra. E na palavra de

um terceiro, não a sua. Ainda em páginas mais a frente, reclamando de sua desdita com Eugenia, Augusto afirma que tudo “¡es la burla, la burla, la burla!” (UNAMUNO, [1914], p. 156) *Burla* aplicada por um terceiro.

Um outro tipo de terceiro é necessário para a concepção de *nivola* ou metaficção em Unamuno: o leitor. Por mais que Augusto só encontre Don Miguel em páginas específicas, a mudança de voz no decorrer do texto se une as ideais de Augusto e Víctor para lembrar que todo o livro é uma ficção falando sobre uma ficção que se crê real, mesmo não o sendo. O que acaba tornando-a real pela leitura que gera uma espécie de consciência. Logo haverá níveis distintos de leitura. No caso da leitura de Augusto, que lhe gera uma tomada de consciência, Unamuno terá que seguir a assertiva de Cervantes na segunda metade do Quixote: é necessário matá-lo. “La lucha entre Unamuno y Augusto es en definitiva una recreación narrativa del conflicto que ya había advertido en su comentario del Quijote: la muerte del escritor a manos de sus propias criaturas.” (CASTRO, 2015, p. 10) Sendo Don Miguel – assim como Unamuno - um devoto da imortalidade, não poderia se permitir morrer pelas mãos de seu personagem. No entanto, atentemos que o propósito de Augusto não é matar a Don Miguel, mas pedir que este o mate. Todavia, desta feita Augusto tomaria para si a prerrogativa de narrador, de autoridade, destituiria Don Miguel. Acabando com sua função no romance, Augusto o mataria.

Unamuno apresenta o engodo antes que Augusto se torne consciente da mesma, achando a princípio que só se encontra na desdita de sua narrativa e não no fato de este ser uma narrativa ficcional. Ao mesmo tempo retomemos a máxima de Cervantes desenvolvida indiretamente após o encontro de Augusto com Don Miguel. O protagonista pede para morrer, o autor nega, mas por fim Augusto morre. No entanto, o detalhe importante deste conflito encontrasse mais uma vez na mimesis de um tipo textual: no telegrama enviado para Don Miguel: “« [...] se salió usted con la suya. He muerto. Augusto Pérez.»” (UNAMUNO, [1914], p. 173) Deixando a dúvida ao leitor se Augusto morre por seu imenso anseio pela morte, ou pelas mãos, ou melhor, pela pena, de Don Miguel. No entanto, a chave vitalista de interpretação para *Niebla*, não é a morte em si ou a descoberta do assassino. Mas, do mesmo modo que o pressuposto para a morte é a condição de vida, se compreende que o centro do conflito é a percepção de Augusto sobre sua existência, uma existência ficcional. E é sobre ela que nos debruçaremos mais profundamente na próxima sessão, mas por ora é válido destacar alguns aspectos sobre esta questão.

Em seu comentário em resposta ao prólogo escrito por Víctor Goti, Unamuno – na forma de Don Miguel - levanta aspectos pertinentes sobre o modo como concebia a existência ficcional de maneira mais ampla possível, que tem muito a contribuir na localização de sua metaficção no âmbito modernista:

Y respecto a su afirmación de que el desgraciado... Aunque, desgraciado, ¿por qué? Bien; supongamos que lo hubiese sido. Su afirmación, digo, de que el desgraciado, o lo que fuese, Augusto Pérez se suicidó y no murió como yo cuento su muerte, es decir, por mi libérrimo albedrío y decisión, es cosa que me hace sonreír. Opiniones hay, en efecto, que no merecen sino una sonrisa. Y debe de andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico. Los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les muera. Y así yo soy capaz de matar a Goti si veo que se me va a morir, o de dejarle morir si temo haber de matarle. (MIGUEL DE UNAMUNO, [1914], p. 14)

Com a metaficção Unamuno produz um simulacro de distintos gêneros textuais, do romance, e do fazer literário de modo mais complexo em nossa sociedade: a escrita (concepção), a leitura e a crítica (recepção). Apesar de ser um personagem aparentemente leigo, Goti tanto no prólogo quanto dentro da obra desempenha o papel de crítico, e Unamuno de modo satírico e perspicaz faz com que ele cometa o que o autor considera grandes equívocos de sua crítica contemporânea, ao mesmo tempo, reforçando que Goti é uma criação sua. Utilizando de termos como “es cosa que me hace sonreír”, “que no merecen sino una sonrisa”, “porque si me fastidia mucho” (MIGUEL DE UNAMUNO, [1914], p. 14) ele reforça seu comportamento herético – como nomearia Gay – e de desalinhamento frente a um período de críticas e enquadramentos excessivos no cenário espanhol. Recordemos como os Rabatés (2015) sinaliza, tantas vezes em sua biografia, seja por intenções políticas ou por falta de um estudo mais aprofundado foram propagadas por anos – até a atualidade – leituras equivocadas de Unamuno.

No que toca o leitor, já iniciamos o texto, lendo as páginas preliminares, com a informação da morte de Augusto, e com o conflito narrativo entre Goti e Don Miguel, intensificando a ideia de que o tema principal do texto que se lerá em seguida não é a história de um personagem, mas a existência e o fazer de uma forma literária. A ameaça de Unamuno a Goti parte do aviso que o autor realizara a U. Jugo de La Raza

em *Cómo se hace una novela* (1927, p. 53): “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 se satisfaga su curiosidad.” Goti deseja desvendar, ou melhor, já afirmar e acusar a Don Miguel sobre o que ocorreu a Augusto, se olvidando que ele mesmo também é um ente de ficção. Com esta estratégia Unamuno une uma metaficção, que é *metanovela*, metacrítica e acaba tratando metalinguisticamente do próprio ato de leitura, relacionando hibridamente seus universos ficcionais e reais na figura de Víctor Goti. Afirmando que toda obra – especialmente as suas – são autobiográficas, - e metaficcionais - elaborando os conflitos entre estas existências Unamuno reforça seu destaque e autoridade enquanto personagem acima dos demais.

Quando Hutcheon (1991, p. 28) aborda o conceito de metaficção como o aspecto essencial da *novela* ou romance modernista, ela se baseia na definição de Jerzy Kosinski, autor judeu que descrevia toda ficção como autoficção. Para Kosinski, toda lembrança não é clara, logo possui um quê de ficcional, e assim, quando escrevemos, - especialmente na narrativa modernista cujo autor se encontra em crise – produzimos autoficções “um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional - e não o contrário” (KOSINSKI, 1986 apud HUTCHEON, 1991, p. 28) Com o protagonista não imaginamos apenas que a figura do autor histórico se revele em seu personagem principal, porém que mais importante que o personagem criado por ele, é sua imagem ficcional na obra: Don Miguel. Seja como Unamuno o faz em *Niebla*, como personagem ficcionalizado que interage com o protagonista, ou como sua voz no decorrer de suas narrativas na qual o protagonismo passa ao pensamento de Unamuno, e não necessariamente de suas personagens. Unamuno, a semelhança de outros autores modernistas é deveras personalista e presente em seus textos. Ele mesmo compartilha desta visão apresentada por Kosinski e Hutcheon em *Cómo se hace una novela* (1927).

Inicialmente, Unamuno (1927, p. 28) lança a dúvida se seriam apenas autobiográficos os romances que se eternizam, e não o gênero especificamente ou sendo a autobiografia um aspecto intrínseco ao romance. Algumas linhas depois ele reelabora a pergunta: “Y además, lo repito, ¿no son, en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiográficas y no es por esto por lo que se eternizan?” (UNAMUNO, 1927, p. 28). Nos romances de Unamuno, metaficção e reafirmação ficcional andam

de mãos dadas. No entanto, há uma outra consideração de Miguel de Unamuno que pode levar o leitor a questionar qual sentido de autobiografia ele utiliza: “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.” (UNAMUNO, 1927, p. 28) Deste modo, a autobiografia não se dá apenas porque Unamuno se encontra em Augusto ou Flaubert em Madame Bovary – para citar um nome importante para o Modernismo – mas que o Don Miguel personagem e Emma Bovary se tornam tão reais, tão relevantes para o mundo real como seus autores. Algo que Calvino já atribuiria ao clássico, mas que fica mais nítido em obras modernistas é que além de o fazerem por se constituírem – algumas delas – como mitos do individualismo moderno (WATT, 1997) elas só o podem fazer por utilizar da heresia formal e simultaneamente, de conteúdo.

Uma das declarações mais diretas de Augusto sobre a possibilidade ser ele um personagem de ficção se encontra no capítulo XXII, em mais uma conversa com Víctor. Vale ressaltar que o termo utilizado pelo protagonista neste momento é “um ente de ficción” (UNAMUNO, [1914], p. 119), e não ser ficcional, criatura ou personagem de ficção: ente. O que pressupõem não só a ideia de existência como de consciência da existência. Recordemos da grande influência de Freud e sua descoberta/criação da psicanálise, em especial a importância do consciente e do inconsciente. É interessante notar que neste diálogo Víctor e Augusto parecem partir de uma ideia de processo que se assemelha à terapia do divã e ao discurso psicanalítico: “—Sí, pero no quiero oírse la a otro. —Eso pasa mucho; el mote mismo que damos a alguien nos suena muy de otro modo cuando se lo oímos a otro. —Sí, dicen que nadie conoce su voz...” (UNAMUNO, [1914], p. 119) Ainda na temática da psicanálise poderíamos estabelecer um paralelo com as impressões que Víctor compartilha com Augusto após o nascimento de seu filho. Tal descrição se equipara ao complexo de Édipo e outras ideias centrais freudianas sobre a psiquê do desejo e da relação parental. Por ora, foquemos na citação anterior do capítulo XXII para aprofundar a análise da metaficção em Unamuno.

A ideia do outro em *Niebla* (1914) é apresentada tanto pela importância do dialogismo tendo como exemplo os encontros entre Víctor e Augusto, como daquele que estabelece o oposto, a ameaça. Deste último temos como exemplo o papel desempenhado, pelo menos a princípio, por Mauricio na relação de Augusto com Eugenia, e o bebê entre Víctor e sua esposa, ou o que parcialmente representa

Rosarito, não entre Augusto e Eugenia propriamente, mas entre Augusto e seu objeto de desejo. Já que definitivamente Eugenia jamais nutrirá por Augusto os mesmos anseios e desejos que este desenvolve por ela. No entanto há algumas relações duais fundamentais para a metaficção além do papel de outro que Augusto busca desempenhar frente a Don Miguel, se fazendo mais que sua personagem, mas uma espécie de coautor já que quer conduzir a obra de ficção criada por este. Ao se perceber como ente de ficção, como uma existência na ficção dentro do que este considerava como sendo o mundo real, Augusto acaba por dualizar consigo mesmo. Sendo uma pessoa romântica e idealista, ele confessa ao amigo que se vê como duas pessoas em alguns momentos: ele na realidade e a projeção que faz de si mesmo. No entanto, Augusto amplia esta percepção dual ao questionar sobre sua projeção de imagem como sendo mais que uma mera idealização, porém como uma existência ficcional:

— Yo por lo menos sé de mí decirte que una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...” (UNAMUNO, [1914], p. 119)

Esta não é a primeira vez que aparece na obra o termo “ente de ficción”, no entanto, é neste capítulo XXII que Augusto Pérez pela primeira vez confessa diretamente que possui dúvidas de sua existência e abre precedentes para uma possível confissão metaficcional. Desta forma este diálogo gera a oportunidade para que ele e Víctor se aprofundem nos debates sobre ficção, metaficção e um melhor desenvolvimento do conceito de *nivola*. No entanto, ainda que este questionamento se apresente como confessional, continua sendo uma dúvida, e somente posteriormente, no capítulo XXXI, quando Augusto confronta a Don Miguel, que ele declara a si mesmo como ente de ficção. Diferente da tradição cervantista, o autor desenvolve mais uma heresia modernista na obra porque após esta confissão Augusto acaba deixando claro que não só ele detém duplas funções, mas também Don Miguel de Unamuno enquanto autor e narrador é personagem, e logo ente de ficção. Assim sendo, eles encontrando-se no mesmo nível ficcional de personagem, Augusto crê que também poderia se colocar no mesmo nível de narrador/autor e interferir na escrita da obra.

—Ah, ya, te entiendo, Augusto, te entiendo. Tú quieres decir que si tuvieses valor para matar a Eugenia o a Mauricio o a los dos no pensarías en matarte a ti mismo, ¿eh?

—¡Mire usted, precisamente a esos... no!

—¿A quién, pues?

—¡A usted! —y me miró a los ojos.

—¿Cómo? —exclamé poniéndome en pie—¿cómo? Pero ¿se te ha pasado por la imaginación matarme? ¿tú? ¿y a mí?

—Siéntese y tenga calma. ¿O es que cree usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que un ente de ficción, como usted me llama, matara a aquel a quien creyó darle el ser... ficticio?" (UNAMUNO, [1914], p. 166)

Ao declarar que não interferiria na narrativa de Mauricio e Eugenia, Augusto apresenta alguns pontos interessantes com o quais o individualismo filosófico contribui com a forma narrativa: o primeiro deles é que ainda que haja o conceito de arte pela arte a ponto de um ser *nivolesco* dissertar sobre os rumos da *nivola*, o ponto central da metaficção em *Niebla* é uma nova forma - herética - de fazer literário e uma metacrítica. Logo, o alvo de Augusto passa a ser Don Miguel e não os demais personagens. Por outro lado, por ser uma metaficção modernista, parte da compreensão da inserção do personagem no mundo fictício ocorre através do exame cerrado de si mesmo. É por meio desta intensa subjetividade e percepção de si no conflito, em um mundo igualmente em crise, que Augusto possibilita a existência de uma metaficção distinta daquelas anteriores ao século XX.

Como visto no fragmento acima, o protagonista chega a surpreender Don Miguel. Usando-nos do Quixote como paralelo mais uma vez, Cervantes faz com que Sancho e Dom Quixote se descubram enquanto personagens, mas isto primeiramente, não os leva a confrontar o autor real, nem a querer mudar o rumo da obra. Em segundo lugar, quando o fazem negando-se a ir a Zaragoza, é porque não aceitam que Avellaneda seja o relator de seus feitos, se não Cid Hamet. E recordemos: relator. Credo Dom Quixote piamente nos romances de cavalaria, Avellaneda, Hamet, Cervantes ou qualquer outro estaria relatando em obras ficcionais os fatos ocorridos em seu mundo real, mais como um historiador que um romancista. No entanto, no caso de *Niebla*, a obra ficcional passa a ser realidade à medida que o seu autor as escreve e que há alguém - ele, Víctor ou outro qualquer - que leia os textos de Unamuno.

Deste modo, o capítulo XXXI se destaca entre quaisquer metaficções escritas até então, e se coloca como modernista no cenário espanhol porque Augusto produz

um rompimento na hierarquia da autoridade narrativa: uma heresia. Ele segue a ideia apresentada por Peter Gay (2009, p. 19) como slogan do Modernismo “Surpreenda-me!” e dirige-se a Don Miguel como quem de fato o surpreende com tão insolente pedido. Este é um outro aspecto que torna Don Miguel como personagem de ficção: Não apenas porque Unamuno se descreva como personagem, mas porque Don Miguel demonstra a sua falta de consciência absoluta do romance. A reafirmação ficcional por parte de Don Miguel revela a crise do narrador, a tal ponto que Augusto chega a decretar a morte de Don Miguel, como se este fora a criação de um outro narrador.

—¿Conque no, eh? —me dijo—¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme; ¿conque no lo quiere? ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salíó...! [...] ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera!; ¡se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. (UNAMUNO, [1914], p. 168)

Ainda que esteja utilizando-se de uma metáfora do âmbito religioso, Augusto não deixa de tratar com esta da metaficção e do fazer literário. Unamuno desenvolve o discurso de Augusto a Don Miguel por meio de outra alegoria recorrente da literatura espanhola: da vida como sonho, como ilusão. Enquanto Augusto representa o personagem metaficcional, Don Miguel – pós ameaças de seu protagonista – e Don Manuel – do romance de 1933 – representariam a percepção de toda a existência humana – real – como uma ficção maior, logo também metaficcional. Antes de comparar mais diretamente ambas as obras, é necessário perceber como a consciência metaficcional e a reafirmação ficcional se desenvolvem distintamente a serviço de uma metaficção modernista.

4.2.4 Reafirmação ficcional, o cerne de *Niebla*.

Dentro da metaficção, abordando mais especificamente a *metanovela*, tanto Hutcheon (1991) como Castro (2015) mencionam um termo para classificá-la que Gay (2009) também lançará mão ao abordar grande parte dos autores modernistas:

“narrativa narcisista”. (CASTRO, 2015, p. 729) Comentando sobre o que Linda Hutcheon considera por metaficção, Castro alude a dois termos que se assemelham a consciência metaficcional e reafirmação ficcional: “autocomplacencia estética y endogamia referencial” (CASTRO, 2015, p. 729) Em todos os casos, por mais que se utilizem nomenclaturas distintas, ambos teóricos consideram que os modernistas apresentam obras subjetivas e cerradas em si mesmas. Dentre as quais, as de maior destaque seriam aquelas que apresentam sua problemática por meio de duas estratégias que também foram usadas em conflito por Unamuno: a consciência ficcional e a reafirmação ficcional.

A consciência está atrelada ao conceito de *intrahistoria* de Unamuno, pois “Augusto, en cuanto personaje literario, propicia en *Niebla* el tratamiento de la literatura y su relación con la vida real. [...] *Niebla* asimila y entiende la realidad a través de la literatura. [...] Unamuno,” – assim como Gotti – “por el contrario, recorre el camino inverso: hace de la historia materia poética.” (ARDILA, 2010, p. 360-361). Desde modo, em *Niebla* o conflito ocorre através da busca por voz e autoridade entre Augusto, Víctor e Don Miguel. Enquanto Augusto luta pela consciência ficcional para se tornar real, Gotti compreende a ideia de Unamuno da necessidade da reafirmação ficcional para que se immortalize. Por isto, que ao final Don Miguel mata ao ignorante Augusto, e concede espaço de diálogo maior e certa autoridade a Gotti fazendo com que este escreva o prólogo de sua *nivola*. Unamuno ainda confere uma outra honra a Víctor pois além de torná-lo real “se emparenta lejanamente con Unamuno, queda expuesto como personaje de ficción al declarar él su amistad con don Fulgencio Entrambosmares de Aquilón.” (ARDILA, 2010, p. 351-352) Assim, Víctor passa a ter uma existência híbrida.

Ao verificar a ordem dos acontecimentos de *Niebla* (1914) e como os assuntos dos diálogos entre Augusto e Víctor se aplicam no enredo, é possível destacar uma prioridade para a metaficção unamuniana: primeiro ocorre a consciência metaficcional e em seguida, a reafirmação. Pelo termo em si, re-afirmação, já se supõem esta ordem, no entanto, Augusto se equivoca exatamente por tentar invertê-la. Ele esclarece esta ideia quando afirma a Víctor:

Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio

inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho, después de lo que me han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora sí!, ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real! (UNAMUNO, 1914, p. 159)

Augusto não possuía consciência, e quando a possui, quer tê-la sem dúvida. Todo seu enredo demonstra como a percepção da dor, do sofrimento, do trágico o leva à crise e à consciência da existência. No entanto, Augusto concebe ficção e realidade como antagônicas, visão préoitocentista, enquanto Víctor as vê como hereticamente coexistentes: visão modernista. Com Víctor as confissões e diálogos de Augusto são mais intensos e extensos, no entanto, ele também deixa clara sua inversão entre a consciência e a reafirmação para outros personagens: “—¡Ay, Rosario, [...] Yo no vivía, y ahora vivo; pero ahora que vivo es cuando siento lo que es morir.” (UNAMUNO, 1914, p. 66) Mesmo para aqueles que não desempenham uma função metaficcional na obra. Função, esta, restrita a Augusto, Víctor e Don Miguel. Será Augusto que pensará no suicídio como um alívio da angústia gerada pela desilusão amorosa – e logo, consciência ficcional – e Víctor intervirá apresentando a concepção de que a chave está na morte como reafirmação da vida, e não como fim dos desatinos: “—Sí, que me suicide. —No digo ni que sí ni que no. Sería una solución como otra, pero no la mejor. —Entonces, que les busque y les mate. —Matar por matar es un desatino.” (UNAMUNO, 1914, p. 157) Assim, Víctor, o teórico da novela corrigindo seu companheiro, mostra que – no modernismo unamuniano - até as temáticas, como morte ou sentido da vida, estão a serviço da reafirmação ficcional, da heresia formal na metaficção.

No prólogo de *Niebla* escrito por Víctor Goti, há uma interessante relação desta metaficção com a mimese de uma realidade, este afirma ter provas que Augusto se suicidara. (UNAMUNO, [1914], p. 13) Nas últimas linhas de seu comentário Víctor afirma: “estoy profundamente convencido de que Augusto Pérez, cumpliendo el propósito de suicidarse que me comunicó en la última entrevista que con él tuve, se suicidó realmente y de hecho, y no sólo idealmente y de deseo.” ([VÍCTOR GOTI] UNAMUNO, [1914], p. 13) No entanto, assim como faz ao final de *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno desautoriza seus narradores, e os satiriza imediatamente após suas mais polêmicas afirmativas. Logo em seguida a estas últimas frases de Goti, Unamuno escreve um post-prólogo no qual declara:

Y respecto a su afirmación de que el desgraciado... Aunque, desgraciado, ¿por qué? Bien; supongamos que lo hubiese sido. Su afirmación, digo, de que el desgraciado, o lo que fuese, Augusto Pérez se suicidó y no murió como yo cuento su muerte, es decir, por mi libérrimo albedrío y decisión, es cosa que me hace sonreír. Opiniones hay, en efecto, que no merecen sino una sonrisa. Y debe de andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico. Los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les muera. Y así yo soy capaz de matar a Goti si veo que se me va a morir, o de dejarle morir si temo haber de matarle. (MIGUEL DE UNAMUNO, [1914], p. 14)

Unamuno reforça a ideia de uma metaficção específica – a nivola - ao diferenciar deixar morrer naturalmente, matá-lo através de assassinato, e especialmente, morrer por medo de que o matem ou que matar ao personagem por este ter muito medo de morrer. Ainda assim, esta diferenciação é colocada pelo personagem Don Miguel - recordemos que é distinto de Unamuno - que escreve o post-prólogo, de modo sarcástico para destacar a ingenuidade de Goti - representante da crítica contemporânea a Unamuno - que pensa que Augusto ludibriara Don Miguel e morreu porque este não o quis matar. Aqui encontramos um reforço a metaficção já que Don Miguel ameaça Víctor: “hice, y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico.” (MIGUEL DE UNAMUNO, [1914], p. 14) Don Miguel e Goti disputam a narrativa ao redor do conceito de suicídio, pois, para Don Miguel deixar morrer ou matar-se é o mesmo, a autoridade segue com o narrador/autor: ele. O suicídio após a tomada de consciência ficcional concede a pena da escrita a Augusto, e deste modo, a discussão de prólogos – após encerramento da escrita do romance – altera toda a narrativa da história lida, o enredo, o argumento, o objetivo de *Niebla*. Logo, também altera o que significa nivola e o fazer literário nesta nova era do Ocidente. Estes textos comentados encontram-se nas preliminares da obra, no entanto, há um momento no qual Don Miguel se utiliza do termo suicídio para diferenciar as problemáticas entre a consciência ficcional de Augusto e seu desejo pela reafirmação ficcional. No diálogo do capítulo XXXI Don Miguel diz a Augusto:

—Es que tú no puedes suicidarte, aunque lo quieras. [...] Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? [...] ¡que esté vivo! [...] ¡Y tú no estás vivo! [...] Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo. [...] la verdad es, querido Augusto—le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás

vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes... [...] no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto. (UNAMUNO, 1914, p. 163)

Augusto não pode suicidar-se, não exclusivamente por ser um personagem escrito, mas por sê-lo só existe enquanto leitura. Seu final já está escrito, mas não aconteceu ainda não porque cronologicamente não chegou o momento no texto escrito, mas porque só ocorre mediante leitura. Ainda que Don Miguel diga que Augusto é um produto de sua fantasia, este não existe: “y que no estás vivo, ni tampoco muerto” (UNAMUNO, 1914, p. 163), porque a leitura é o que traz à vida. Reforço, Víctor faz a leitura, e a faz de modo adequado, por isto passa a existir. E deste modo, retorna a ideia de arte pela arte, o centro da obra é o escrever e a leitura literária, a contemplação do objeto artístico.

Com termos como burla, juego de ajedrez, cinema, teatro, Unamuno recorda constantemente ao leitor e aos personagens em constante agonia, que o texto lido é uma obra de ficção. Uma das metáforas mais recorrentes – presente até em outros livros seus – é o xadrez, jogo de interesse tanto de Goti como de Augusto, e que demonstra que este não possui a mesma consciência e reafirmação ficcional que aquele. Uma vez, no início da partida lemos: “Y Augusto cubrió el rey con un caballo. Y acabó perdiendo el juego.” (UNAMUNO, [1914], p. 27) E na seguinte para encerrar tudo: “—Pues allá va. Y perdió también la partida, por distraído.” (UNAMUNO, [1914], p. 31) Podemos comparar estas duas citações com a perda do jogo no diálogo sem resultado com Don Miguel, e o perder por distraído quando após desistir de matar-se de tanto comer, é assassinado por Don Miguel através de sua pena. Unamuno acaba desenvolvendo uma espécie de única reafirmação ficcional em toda a obra por unir a um mesmo fio condutor a narrativa para tal questão apresentando-a de diversas maneiras, e recordando ao leitor – e ao personagem desatento – que tal obra se trata de uma ficção, ou melhor: de uma nivola. O que Castro (2015, p. 10) chama de chantagem existencial que possui maior destaque no diálogo com Don Miguel, mas o tem exatamente por reverberar ao longo de toda a metaficção.

Em *La agonía del cristianismo* ([1931] 1980, p. 23) Unamuno lança o seguinte questionamento: “¿Por qué buscáis al viviente entre los cadáveres?”. O sea: ¿Por qué buscáis la palabra entre los huesos? Los huesos no hablan.” E responde tal qual

Goti: “La inmortalidad del alma, del alma que se escribe, del espíritu de la letra, es un dogma filosófico pagano.” (UNAMUNO, [1931] 1980, p. 23) A letra, a palavra é o caminho para a imortalidade, busca tão frequente nos textos de Unamuno. Deste modo, a elaboração de suas metaficcões por meio de um jogo entre a consciência ficcional e a reafirmação ficcional, acabam por produzir em Unamuno tanto uma heresia religiosa na busca pela imortalidade que não venha necessariamente de Deus, e ter como Verbo e Palavra outro que não seja Jesus Cristo; mas especialmente uma heresia pela forma. Por mais que já houvesse a reafirmação ficcional e a metaficção em obras clássicas como o Quixote, esta estratégia em Unamuno se torna distinta porque alcança um patamar de individualismo e subjetivação desta palavra ainda não desenvolvido anteriormente.

Recordando que direta ou indiretamente os personagens estão lendo *Niebla*, Campos (2012, p. 51) reforça que “é de grande importância para a leitura do conceito de novela entender a forma de simulacro que é construída ao redor de sua proferição.” Deste modo, Víctor alcança tanto a consciência metaficcional como a reafirmação ficcional aos moldes de Don Miguel porque o faz pela direção da literatura, da arte, enquanto Augusto busca fazê-lo pelo amor e pela filosofia. Em um dado momento, Augusto resume sua experiência do seguinte modo: “—Es que no me duele en el amor; ¡es la burla, la burla, la burla! Se han burlado de mí, me han escarnecido, me han puesto en ridículo; han querido demostrarme... ¿qué sé yo?... que no existo.” (UNAMUNO, 1914, p. 156). Augusto Pérez então tem como foco seu ego, sua imagem, seus sentimentos, e não sua existência ficcional. A temática, não a forma. E somente no diálogo com Don Miguel ele chegará parcialmente à importância da consciência ficcional para sua reafirmação.

Em alguns momentos da obra, especialmente no diálogo do capítulo XXXI, Unamuno elabora mais uma vez o paralelismo entre autor e personagem, Deus e homem para tratar a reafirmação e a consciência metaficcional. E quando o faz já apresenta o aspecto herético, não porque seja um católico, mas porque tal problemática encaminha o enredo à tragédia. Deste modo não só o personagem, mas a obra, vai fechando-se cada vez mais em si mesma e inverte os papéis de personagem e autor/narrador, e até mesmo do leitor. “Y henos aquí en lo más alto de la tragedia, en su nudo, en la perspectiva de este supremo sacrificio religioso: el de la propia conciencia individual en aras de la Conciencia Humana perfecta, de la Conciencia Divina.” (UNAMUNO, 1913, p. 252) Eis o que promove o rompimento

ficcional/real da quarta parede, gerando uma obra mais trágica, mais individualista e simultaneamente mais universal: “Sí, a pesar de todo, la tragedia culmina aquí.” (UNAMUNO, 1913, p. 252)

Pensado no aspecto universal da tragédia, de uma tragédia modernista, as considerações que Unamuno apresenta após o retrato escrito pelo crítico francês Jean Cassou para a edição de *Cómo se hace una novela* (1927), não somente sintetizam alguns pontos de sua *intrahistoria*, como corroboram com a percepção de *Niebla* - e de outras obras suas - como universal e ao mesmo tempo apresenta as particularidades presentes no Modernismo. Unamuno responde:

primero, que lo provisorio es lo eterno, que el aquí es el centro del espacio infinito, el foco de la infinitud, y el ahora el centro del tiempo, el foco de la eternidad; luego, que lo individual es lo universal —en lógica los juicios individuales se asimilan a los universales— y por lo tanto lo eterno, y por último que no hay otra política que la de salvar en la historia a los individuos. (UNAMUNO, 1927, p. 19)

A problemática do individual e do universal é recorrente nas conversas entre Víctor e Augusto e faz a diferença no modo como cada um lê seu romance: sua vida. Augusto parte do individual como particular, enquanto Víctor compreende que o “individual es lo universal” (UNAMUNO, 1927, p. 19) tanto na arte, na filosofia, política, como na literatura. Tal compreensão faz com que Augusto limite-se a consciência ficcional buscando a morte por falta de amor, enquanto, que Goti pode reafirmá-la pela existência ficcional e real. Ao conversarem sobre os sentimentos de Augusto por Eugenia, Víctor menciona a possibilidade de seu amigo ser apenas uma ideia, uma ficção, e de tal modo, seus sentimentos pela moça também não passam de projeções.

—Y si me apuras mucho te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción...
—¿Es que no me crees capaz de enamorarme de veras, como los demás...?
—De veras estás enamorado, ya lo creo, pero de cabeza sólo. Crees que estás enamorado... (UNAMUNO, 1914, p.58)

Ele busca romper esta via, propõe que o colega também o faça. Como pode Víctor saber e sugerir tal conceito? Ele é mais que um ente de ficção, também é real, está acima do ficcional e, portanto, pode pronunciar tal assertiva. Augusto não pode,

e aqui se encontra mais um paradoxo unamuniano: Augusto não o pode porque Unamuno não o permite, não o torna real, ou porque ele em si, não possui a capacidade, não se permitiu analisar.

Contudo, provavelmente a declaração mais direta sobre a reafirmação ficcional na obra seja o ultimato que Don Miguel dá a Augusto em seu fatídico encontro: “— ¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! —¡No puede ser, [...]! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti.” (UNAMUNO, 1914, p. 168) Unamuno utiliza do registro físico de Don Miguel, o proceso de leitura já ocorre porque o papel já está escrito, agora se torna irreversível. Assim como prenuncia no aviso ao leitor de seus romances em *Cómo se hace una novela* (1927). O diálogo do capítulo XXXI é o centro das questões modernistas em Unamuno, e ainda que tanto a reafirmação ficcional quanto a consciência metaficcional transcorrem em todo o livro, os diálogos de Víctor com Augusto nos capítulos III, XIV, XV e XXX conferem corpo e significado à proposta estética e ao que Unamuno apresentará nos prólogos escritos por ele e por Goti. O encontro de Augusto com Don Miguel acaba por ser o cumprimento do prenuncio que Unamuno lança pela boca de Víctor Goti durante a partida de xadrez, momento em que Augusto em pensamento, questiona a autoridade narrativa metaforicamente: “¿No obedecerá a un ajedrez divino?» —Pero, hombre—le interrumpió Víctor—, ¿no quedamos en que no sirve volver atrás la jugada? ¡Pieza tocada, pieza jugada!” (UNAMUNO, 1914, p. 25) Além de tratar da metaficção através da reafirmação ficcional, tal encontro gera uma reflexão sobre a crise do narrador na qual Unamuno está inserido cronologicamente. A frase “¡Pieza tocada, pieza jugada!” (UNAMUNO, 1914, p. 25) pode ser interpretada não apenas como prenúncio do que irá acontecer, mas como a voz de Don Miguel já apresentando sua defesa como autoridade de autor. No entanto, como veremos a seguir, autor e narrador no Modernismo, e especialmente nas obras de Unamuno, não correspondem ao mesmo papel, acrescentando mediante tal mecanismo outros níveis de camadas interpretativas à obra.

4.2.5 Crise do narrador: intersecção da heresia.

De todos os aspectos levantados por Hutcheon como sendo estratégias modernistas nos romances, a crise do narrador do entre séculos pode ser considerada a mais forte em *Niebla* (1914). Ainda que a metaficção seja bem desenvolvida, é válido ressaltar que esta forma está a serviço de tal crise. E dentre todos os romances unamunianos, *Niebla* será aquele no qual a crise do narrador estará mais explícita e desenvolvida com profundidade. Segundo Bénédicte Vauthier “en *Niebla* [...] se está representando la magia de la función narrativa.” (apud CASTRO, 2015, p. 73) E situada neste período de mudança, esta função também está sendo revista e reanalisada por Unamuno.

Castro ainda menciona a análise de outro pesquisador, Edward H. Friedman (2007 apud CASTRO, 2015, p. 67) que afirmará que a diferença de *Niebla* (1914) – assim como *San Manuel Bueno, mártir* (1933) - para os demais romances unamunianos anteriores a 1912 é que esta se insere dentro de uma releitura da tradição cervantista. Mas, nele se encontra mais um traço de heresia, no qual Unamuno ia de encontro à tradição e de grande parte de seus contemporâneos nas suas releituras da obra cervantina: enquanto em outros textos como *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) Unamuno descreve uma espécie de religião que tem Dom Quixote como sua divindade; em *Niebla* (1914) “es a Cervantes a quien reverencia y quien le guía como novelista.” (FRIEDMAN, 2007 apud CASTRO, 2015, p. 67) Deste modo, a figura do narrador será mais importante do que quaisquer outras no romance, até mais que o próprio protagonista, Augusto. Se é que a figura narradora não passa a ser de fato a protagonista da *nivola*, e por isto há o conflito entre Augusto e Don Miguel – Víctor também – passa a possuir tal autoridade. Porque se o romance se desenvolve pelo conflito do protagonista, nas *nivolas* o conflito ocorre na voz narradora, pela autoridade narrativa.

Um caso importante é a primeira intromissão de Unamuno enquanto autor. Por mais que na sua tentativa de fluxo de consciência, Unamuno já tenha alternado sua voz com a de Augusto e demais personagens, e esteja clara desde o início do romance a voz de um narrador onisciente em terceira pessoa; no capítulo XXV perceberemos a voz de Unamuno enquanto autor falando diretamente ao leitor da obra:

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, 1914, p. 139)

Este é o primeiro rompimento da quarta parede no romance. Unamuno se dirige aos leitores como se os olhasse cara a cara, enquanto vê aos seus personagens como camundongos de seu laboratório. Neste fragmento é possível identificar o mesmo sarcasmo e ironia presentes na resposta ao prólogo de Víctor Goti. Ao destacar que seus personagens tentam se justificar através de um argumento alheio sobre seu autor, Unamuno poderia estar satirizando mais uma vez a crítica de sua época, na figura de Goti. Assim como através da metáfora com o deus criador/autor destacar a importância de rever o que se conferia por autoridade narrativa para se produzir de fato, um novo romance, uma nova literatura capaz de mimetizar a nova realidade do mundo ocidental. Tal como este mundo e suas autoridades também eram colocadas a prova com as diversas alterações e ebulições do século XX.

Ao se comparar a Deus, Unamuno também busca apresentar uma falta de diferenciação entre autor e narrador. Por mais que existam vozes narradoras – ou pelo menos a tentativa delas – distintas no texto, Unamuno constrói aquilo que Ardilla (2010) nomeará de “supernarrador”. Que não se deve confundir com um narrador onisciente, mas para reforçar a ideia de que o autor e o narrador na nivola são um só. (ARDILLA, 2010, p. 355) O poder da enunciação, da palavra é o destaque da metaficção: tudo se constrói ou existe por meio dela. E ainda que o narrador pronuncie algo, a enunciação de fato sairá da pena do autor que passa pela voz do personagem. E por tanto, esse pode a todo momento – por meio da voz ou omissão narrativa – descredibilizar ou contestar aquilo que sua criatura pronunciar. Mas Unamuno – ou Don Miguel – não busca descredibilizar a Augusto ou Goti por simples capricho. Castro recorda da profecia de Cervantes tão bem trabalhada por Unamuno: “la muerte del escritor a manos de sus propias criaturas.” (CASTRO, 2015, p. 10) Deste modo, se as obras modernas se tornaram maiores que seus autores – recordemos de Cervantes e Shakespeare – no Modernismo, onde estas são ainda mais heréticas e subjetivas, e onde se destacam muito mais – mesmo que negativamente – na sociedade. É necessário sobrepor ainda mais o nome do herege que a escreve, para que seu novo

dogma – representado por seus personagens – não se torne maior que ele. E assim o autor seja um mártir de seu próprio texto.

É evidente no texto que há uma tensão entre a hierarquia de vozes dos narradores. Não apenas porque uma quer se sobrepor ao outro, porque no final de tudo a voz de Unamuno sempre prevalece, especialmente após a morte de Augusto e quando lemos no telegrama escrito a Don Miguel: “Se salió usted con la suya. He muerto. Augusto Pérez.” (UNAMUNO, 1914, p. 173) De início Augusto tenta se matar por meio do excesso de comida ingerida, e como não consegue, sabendo que Don Miguel pretende matá-lo se antecipa, escrevendo antes mesmo de sua morte o telegrama que confessa o ato para que seus empregados o enviem ao escritor. Ora, deixando a sentença por escrito, Augusto já prorroga metade da autoridade como autor, sendo a segunda completada no ato da leitura de Don Miguel. Deste modo, pode ser considerado autor e narrador. Poderia se argumentar que como um telegrama não caracteriza texto literário, e a ideia metaficcional da *nivola* ocorra necessariamente em texto literário, no romance, a tentativa de Augusto seria vã e até ridícula. Porém, evocando o conceito de metalinguagem e a ideia de que Augusto é um ente de ficção, seu telegrama passa a pertencer ao espectro literário, e confere uma tentativa de usurpação do poder da escrita do autor/narrador pelo personagem que busca ser narrador da própria obra. No entanto, ele ainda atribui em seu curto texto os louros a Don Miguel de Unamuno. Voltando ao conceito de supernarrador de Ardilla (2010, p. 355) esta hierarquia é aplicada por dois vieses: a leitura e o poder metaficcional de cada narrador. De início pode parecer-nos apenas que as narrativas em *Niebla* são uma espécie de matrioska onde a leitura de Augusto encontra-se dentro da percepção de Goti, que no final são concebidas na mente de Don Miguel, que de certo modo, pertence ao Unamuno da realidade, e que tem o leitor a percepção de serem 2 personagens distintos.

No entanto, o que Garrido Ardilla nos mostra é que Augusto não possui em nenhum momento autoridade narrativa, ainda que ele a busque. Apenas Goti a alcança, parcialmente, por intervenção de Don Miguel. Para Ardilla, em *Niebla* a hierarquia narrativa sobre a história de Augusto *se divide* do seguinte modo: “como las concibe Víctor Gotti como argumento de su nivola, como las escribe Miguel de Unamuno, como las lee el lector.” (ARDILLA, 2010, p. 355) Tudo o que se passa, mesmo na voz de outro, constitui a autoridade de Unamuno. Porém, inserido o romance na crise do referencial, o leitor acaba por ter um papel mais importante na

construção de sentido da obra que o próprio protagonista do romance. E como já destacado anteriormente, Augusto perde significado, justamente porque enquanto leitor, realiza uma leitura equivocada do propósito de Don Miguel em sua escrita.

Por outro lado, Unamuno emprega uma ideia da falta de autoridade do autor como algo imprescindível para a elaboração da *nivola*. Quando Goti apresenta o conceito de *nivola* para Augusto ela afirma que são os personagens, e não ele - o autor – que conduzem a obra (UNAMUNO, 1914, p. 93). Não seguido na obra, necessariamente, o conceito de romance apresentado por Lukács (2007) que descreve o desenvolvimento do personagem no enredo como o que produz o romance moderno, mas entendendo os personagens com mais autoridade e autonomia na condução do texto do que narrador ou autor. (UNAMUNO, 1914 p. 93) Por isto que em sua *nivola* – *Niebla* e não outro romance - Unamuno considera que seus “personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.” (UNAMUNO, 1914, p. 93) Deste modo Víctor constrói a si mesmo de modo exitoso, enquanto Augusto não supera suas tentativas.

O conflito ocorre porque Augusto confere autoridade a Don Miguel como autor, e não entende que é o personagem que o tem. Ou pelo menos, não compreende do modo como a *nivola* propõem. Augusto pensa a literatura nos moldes anteriores ao Modernismo, enquanto Víctor elabora a arte pela arte. Atentemos que Augusto descreve o conflito pela consciência metaficcional e sua reafirmação ficcional ao conversar com Liduvina pouco antes de sua morte, ainda que sua motivação seja equivocada: a desilusão amorosa.

Aquella frialdad, al menos aparente, con que recibió el golpe de la burla suprema, aquella calma le hacía que hasta dudase de su propia existencia.

«Si yo fuese un hombre como los demás—se decía—, con corazón; si fuese siquiera un hombre; si existiese de verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?» Y empezó, sin darse de ello cuenta, a palparse, y hasta se pellizcó para ver si lo sentía.

[...]

—¡Me ha matado!—le dijo a Liduvina.

—¿Quién?

—Ella. (UNAMUNO, 1914, p. 154)

Por fim, Augusto confere autoridade à uma personagem que nem sequer participa da tríplice relação de consciência metaficcional ou reafirmação ficcional: Eugenia. Ainda que Don Miguel, Víctor Goti e Augusto Pérez sejam personagens que desempenhem o papel de narrador e conseqüentemente aspirem usurpar os poderes do autor, Unamuno acaba apresentando que ambas as figuras estão em crise naquele período. Provavelmente, mais importante do que quem escreve ou narra, é a função de quem lê e, portanto, torna a ficção em realidade. Um dos teóricos mais relevantes sobre a crise de autoridade narrativa no entre séculos é o francês Roland Barthes. Ele concebeu que na literatura moderna o autor não é tão importante quanto o leitor já que esse torna-se irrelevante no processo da leitura, pois

o autor é uma figura moderna, um produto de nossa sociedade na medida em que, [...] revelou o prestígio do indivíduo, da "pessoa humana" - como se diz com maior nobreza. Portanto, é lógico que, na literatura, tenha sido o positivismo, síntese e auge da ideologia capitalista, que mais atribuiu importância à "pessoa" do autor. (BARTHES 1977, p. 142-143 apud HUTCHEON, 1991, p. 106-107)

Ora, se Don Miguel – figura de Unamuno metaficcionalizado - é o único entre as três vozes narrativas que de fato existe no mundo real, este é o mais próximo de ser o indivíduo que menciona Barthes. No entanto, tratando a *nivola* como uma nova forma de conceber o romance, Don Miguel mais que mimesis de Unamuno nada mais representa algo como o supernarrador de Ardilla que “no descubre nada que el autor no quiera.” (2010, p. 355) Don Miguel enquanto personagem/autor/narrador e seu discurso reverberado nas vozes de Augusto e Goti, se torna o grande protagonista da obra, pois sua crise é maior que a de Augusto, e ela é o verdadeiro conflito que desenvolve o enredo, como sintetizaria Lukács (2007). No entanto, toda essa concepção somente pode ser percebida devido o papel do leitor, desempenhado por Augusto e Víctor. Enquanto o jovem Pérez representa o leitor romântico, do século XIX, pré-modernista, burguês, desatento, Goti é a crítica que tenta apresentar a leitura do autor, e que durante o início do Modernismo se equivocara tantas vezes por escandalizar-se com as heresias cometidas por ele. Castro (2015, p. 77) sintetiza perfeitamente este processo em *Los espejos del yo*:

En consecuencia, lo que el lector percibe en este capítulo no es la culminación de un proceso de formación de la identidad en Augusto, sino en el autor-narrador-personaje Unamuno y por extensión en sí mismo, en el propio lector. Son por tanto Unamuno y el lector quienes a lo largo de la novela van «paulatinamente descubriendo» su capacidad y aun necesidad «de expresar su ansia y pasión de y por la existencia», usando palabras de La Rubia Prado referidas al personaje de Augusto.

Máxima de *Cómo se hace una novela* (1927). Do mesmo modo que Unamuno esclarece que seus personagens mandam no próprio enredo e no autor, o leitor acaba por mandar nos personagens. As metacifções acabam por ser autobiográficas por permitir uma projeção do leitor que preenche os espaços deixados em aberto pelas vozes narrativas em crise. A falta de confiabilidade do narrador não é do século XX, ela segue desde o início da Modernidade com o Quixote ou obras do Romantismo e Realismo por exemplo. No entanto, o que há de novo como o Modernismo e que Unamuno elabora muito bem em *Niebla* (1914) é a falta de referência narrativa. E mesmo quando ela é aparente, ainda assim, não o é em sua totalidade. Através desta representação metaficcional de Unamuno em Don Miguel é possível afirmar que “« [...] los principios del autor implícito son los opuestos a los del narrador dramatizado,” podendo o leitor inferir, portanto, que “Don Miguel es un narrador no fidedigno y que su relato del fin de Augusto es erróneo».” (CASTRO, 2015, p. 75) Por isto que Don Miguel acaba confrontando as declarações de Goti sobre o fim de Augusto em seu prólogo. Assim, se Augusto busca cometer uma heresia “del personaje contra su autor, no obstante, es necesario que éste pierda su autoridad.” (CASTRO, 2015, p. 75)

Um outro ponto que denota desconfiança sobre a autoridade do narrador inicial de *Niebla* (1914) é a falta de coerência e confiabilidade de seus argumentos e informações. Pois

de todos los datos ofrecidos por el narrador a lo largo de los primeros capítulos de la novela, se deduce que los hechos que se narran en los cuatro primeros capítulos acaecen en menos de veinticuatro horas, dado que hasta el comienzo del quinto capítulo no empieza un nuevo día, el segundo del tiempo interno de la novela. (CIFO GONZÁLEZ, 1986, p. 14)

Além disto, a distância percorrida por Augusto até Salamanca não corresponde ao tempo e espaço necessários para tal traslado. (CIFO GONZÁLEZ, 1986, p. 7-8)

Também as datas e idades referentes ao filho de Víctor não correspondem a passagens de tempo mencionadas entre os capítulos. A princípio pode parecer que é apenas uma incompatibilidade entre aquilo que o passional Augusto nos fala com os demais pretensos narradores. Mas o Unamuno narrador contradiz a si mesmo. A névoa não encobre apenas os pensamentos do protagonista, mas de todos aqueles que possuem certa voz ou autoridade na narrativa. “Quizá esta circunstancia se deba a un deseo de reafirmar el papel preponderante del autor sobre sus criaturas literarias, por muy libres y humanas que éstas puedan llegar a sentirse.” (CIFO GONZÁLEZ, 1986, p. 7-8) Tanto Álvarez Castro (2015) como Cifo González (1986) utilizam o termo “juego de espejos” para mencionar o modo como Unamuno desenvolve a crise narrativa de *Niebla* em níveis que vão escalonando.

(1) la realidad textual de quien escribe (consta del prólogo y post-prólogo); (2) la realidad textual del protagonista en la narrativa (comprende del capítulo I al VII); (3) la realidad textual de los personajes como entes de ficción (engloba los capítulos VIII a XXX); (4) la realidad textual del protagonista ante el que escribe (abarca los capítulos XXXI a XXXIII); (5) la realidad textual del protagonista y el que escribe ante el lector (constituido por el epílogo). (CIFO GONZÁLEZ, 1986, p. 14)

Deste modo não apenas Don Miguel, mas qualquer um que se lance à prerrogativa de narrador não é confiável. Augusto ou Víctor reafirmam ser entes de ficção e que não possuem autoridade para narrar a obra. E por serem personagens, como Unamuno já afirmara, conduzem o enredo da obra. Enquanto isso, Don Miguel precisa se tornar personagem para continuar escrevendo e reforçando sua autoridade sobre o texto. Dissertando sobre um dos nomes mais importantes do Modernismo, Peter Gay (2009, p. 209) menciona que Marcel Proust buscou descrever o mundo ao mimetizar a si mesmo e a representação do que seria uma artista. O que ocorrera é que o artista do Modernismo, passava a falsa impressão de qualquer um poderia sê-lo “a partir de alguma compulsão interior” (GAY, 2009, p. 209) e esta falsa ideia adicionada ao desejo por terminar o seu conflito fazem com que o protagonista de *Niebla* se lance à tentativa de escrever e narrar sua história. Gay destaca que Joyce, Proust, Wolf – e porque não adicionarmos Unamuno a esta lista – elegem o narrador como ponto central do romance modernista porque ele “escreverá um grande romance – e o romance que o leitor acabou de ler é o romance que o narrador irá escrever.” (GAY, 2009, p. 209) Por isto que *Niebla* se destaca no que chamamos de

Modernismo Ocidental não apenas pela tentativa de fluxo de consciência, mas pela fusão de tudo o que o constrói autor/narrador/crítico/leitor/personagem.

4.3 *SAN MANUEL BUENO, MARTIR: ENCERRA-SE O CICLO.*

San Manuel Bueno, mártir (1933) não é o último romance escrito por Unamuno, no entanto, pode ser considerado o último dentre os mais relevantes do autor. Especialmente das obras já escritas no século XX. Como mencionamos que *Niebla* (1914) marca o início de uma nova perspectiva da literatura unamuniana, *San Manuel* poderia ser considerada como a obra que encerra este ciclo. De acordo com María Zambrano (2017, p. 70) a fase novelística final de Miguel de Unamuno foi dedicada aos romances breves, dentre os quais “San Manuel Bueno es la más alta y clara.” Outro aspecto importante que destaca o romance de 1933 entre os demais escritos após 1912, é que *San Manuel Bueno, mártir* seria a ficção mais filosófica de Unamuno. O que levou alguns críticos a considerar que esta possuiria uma menor relevância literária. (RIQUER e VALVERDE, 1986, p. 374) No entanto, outros pesquisadores, a exemplo de Álvarez Castro (2015, p. 139) afirmam que a narrativa sobre Don Manuel é mais que um romance sobre a crise da fé, é “una novela sobre la interpretación de novelas y, por lo tanto, [...] una metanovela.” (CASTRO, 2015, p.139) Así como *Niebla* (1914).

Um dos argumentos para defender que *San Manuel Bueno, mártir* (1933) seja uma obra ficcional a serviço da filosofia é devido ao fato de que em nenhuma outra Unamuno trabalhara tão profundamente sua teoria existencialista. Enquanto filósofo, Miguel de Unamuno circulou por algumas correntes, porém obteve no existencialismo kierkegaardiano a base para seu próprio pensamento filosófico, ainda que em moldes espanhóis bem singulares. (RIQUER e VALVERDE, 1986, p. 378) E de certo modo, tal linha de pensamento não influenciou apenas nas temáticas, como também na forma de suas obras, o destacando entre de seus contemporâneos. Tratando sobre o existencialista de Kierkegaard, Peter Gay (2009) destaca sua importância para o surgimento das formas modernistas, especialmente os romances.

O teórico destaca como muitos dos grandes nomes do Modernismo Ocidental fluíam entre a literatura e a filosofia. (GAY, 2009, p. 436) Falando de Sartre por

exemplo, Gay afirma que: “Quando filosofava, impregnava seus tratados com passagens cheias de estilo; quando escrevia uma peça ou um romance, dramatizava os enredos com seus princípios existencialistas.” (GAY, 2009, p. 436) Isto ocorria porque, de todas as linhas de pensamento, o existencialismo possuía uma orientação anticonvencional e extremamente subjetiva, o que contempla as duas faces de seu binômio sobre o Modernismo. (GAY, 2009, p. 436) Este efeito não estaria restrito a Sartre, e seria mais potente entre os modernistas do século XX. Ainda que Gay destaque as figuras de Nietzsche e Freud como os grandes pensadores que marcaram – consciente ou inconscientemente – todos os Modernismos, por lograr sintetizar a mente deste novo homem mimetizado por tais artistas, ambos possuiriam suas raízes – ainda que insuficientes – no pensamento “do teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard.” (GAY, 2009, p. 436). Ora, a religião é um dos campos de embate dos modernistas: seja como espaço que possibilita o exame cerrado do indivíduo ou onde este diverge como herege. Deste modo, podemos afirmar que dentre todos os romances unamunianos do século XX, *San Manuel Bueno, mártir* (1933) seria aquele que melhor desenvolveria estas questões heréticas.

Segundo Linda Hutcheon (1991) o século XIX poderia ser dividido entre o Romantismo e o Realismo e os modos divergentes em que ambos representam a realidade. Dentro desta dicotomia entre subjetividade e racionalidade que Hutcheon (1991) aborda, poderíamos adicionar uma outra perspectiva: a forma como o olhar é lançado ao seu objeto. Durante o Romantismo haveria uma elaboração macroscópica do mundo, enquanto o Realismo o faz de modo microscópico. Tudo para o Romantismo é intensificado, é grandioso, alcança novas e intensas projeções, e é ligado a um grande sistema de sentimentos e ideias. Enquanto o Realismo recorta a realidade, subdivide e analisa o factual, o palpável, as situações e sentimentos de modo isolado e minimizado. Desta feita, poderíamos considerar que o Modernismo realiza uma mistura – nem sempre equilibrada ou uniforme – entre estas duas lentes. Pelo olhar subjetivado e o exame cerrado de si o modernista se assemelha ao artista romântico, no entanto, o escândalo da heresia o confronta com a realidade do mundo que ele mesmo busca subverter, ou pelo menos da sua forma de representação. Em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) Unamuno trabalha ambas as perspectivas, pois há uma tensão entre a idealização de Don Manuel por parte de Ángela ao mesmo tempo em que a crua realidade herética confronta esta projeção constantemente. Além de outros personagens como Lázaro também passarem por

este conflito em relação ao pároco, o próprio Don Manuel o vivenciará enquanto a vida e a concepção do divino. Assim sendo, Unamuno desenvolve uma heresia profunda na temática, e uma outra na forma aparentemente mais sutil que *Niebla* (1914). No entanto, essa permitiria uma maior subjetivação e exame cerrado do personagem, ou neste caso, do narrador. Um destes aspectos é a não divisão do romance em capítulos algo que não é tão revolucionário naquela época, mas que poderia ser justificado por se tratar de uma carta confessional escrita por Ángela Carballino. Deste modo, poderíamos argumentar que o desenvolvimento de um monólogo interior e princípio de fluxo de consciência gerem na obra a necessidade de um texto corrido sem divisões. No entanto, *San Manuel Bueno, mártir* (1933) difere de *Niebla* (1914) nos quatros aspectos indicados por Linda Hutcheon como próprios do Modernismo.

A princípio, pode-se ponderar que a metaficção e a reafirmação ficcional não tenham tanto peso na construção desta obra, já que ela se propõe ser um texto verossímil e de carácter confessional de um fato do mundo aparentemente real. No entanto, a metalinguagem de outros gêneros textuais para além do romance na obra, e a maior intensidade do texto voltado à crise do narrador, apresentam uma abordagem unamuniana distinta sobre a metalinguagem e a metaficção se comparado a obras anteriores. Enquanto em *Niebla* (1914) estas estratégias são apresentadas do início ao fim em toda a obra, e lidas como um projeto estético de fato, especialmente no que diz respeito à *novela*; em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) são mais pontuais e não tão variadas. Porém, vale ressaltar que toda a narrativa sobre a cidade submersa e a origem de Valverde Lucerna adiciona níveis discursivos e planos narrativos pertinentes a obra, que podem ser significativos para o conceito de metaficção.

Por fim, é válido recordar que *San Manuel Bueno, mártir* (1933) é escrito quando Unamuno retorna à Espanha após seu exílio, e autores como Castro (2015, p. 131) consideram que esta obra “tiene una gran deuda con su experiencia del destierro.” Ainda que o tema da angústia seja tratado por Unamuno deste o início de sua bibliografia, Castro considera que os textos do exílio, especialmente, *San Manuel Bueno, mártir* (1933), *Cómo se hace una novela* (1927) e *La agonía del cristianismo* (1931) refletem o sentimento que Unamuno compartilha com Don Manuel: el “«des-cielo»”. (CASTRO, 2015, p.131) Isto contribui para que o pároco de Valverde Lucerna concorra ao título de personagem mais modernista de Unamuno. Apesar de na obra haver um embate narrativo pelo papel protagonista entre Don Manuel e Ángela, é

situando-os na crise do narrador que será possível distinguir sua importância no enredo, e sua relevância para a leitura de *San Manuel Bueno, mártir* como literatura e como um dos romances modernistas mais importantes de Unamuno.

4.3.1 A metalinguagem do não literário.

Para compreender os níveis metalinguísticos explorados por Unamuno em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) seria importante destacar os tipos de linguagem e textos singulares que são apresentados na obra. Sendo um romance que problematizará o lugar da palavra e a fidedignidade de um discurso, Unamuno acaba por destacar e discorrer sobre quatro tipos de texto que se destacam na obra. O primeiro deles é o texto de Ángela Carballino tido como um só do início ao fim. Poderia ser classificado como um relato de memórias. O texto será classificado desta maneira no final da obra tanto pela narradora “Y confío en que no llegue a su conocimiento todo lo que en esta memoria dejo consignado.” (UNAMUNO, [1933] 1995, p. 26), quanto por Don Miguel nas primeiras linhas de sua intervenção: “...esta memoria de Ángela Carballino?” (UNAMUNO, [1933] 1995, p. 26) Mas, o carácter confessional das memórias acaba por corroborar a percepção do texto como um documento, uma prova contra um dos próprios objetivos dele: a beatificação de Don Manuel.

Ángela inicia seu texto antes de começar a narrativa explicando que o bispo da diocese de Renada gerou um movimento para promover a beatificação de Don Manuel. (UNAMUNO, [1933] 1995, p. 1) E situando-se neste cenário, logo em seguida, ela descreve sua motivação para relatar aquelas memórias:

quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Ángela Carballino. (UNAMUNO, [1933] 1995, p. 1)

A princípio pode parecer apenas um gesto de respeito à memória e carinho que a beata possui pelo pároco. No entanto o termo confissão não é usado despretensiosamente. Ainda mais quando fala sobre o bispo, pois Ángela afirma que procurada por ele ofereceu todos os seus relatos e memórias para que o clérigo

pudesse escrever a partir da história de Don Manuel “una especie de manual del perfecto párroco.” (UNAMUNO, [1933], p. 26). No entanto, para encerrar a introdução antes de iniciar a relatar de fato as memórias Ángela faz sua primeira e mais importante confissão: a omissão. “A mí me las ha pedido con insistencia, ha tenido entrevistas conmigo, le he dado toda clase de datos, pero me he callado siempre el secreto trágico de Don Manuel y de mi hermano.” (UNAMUNO, [1933], p. 26) Desta maneira é dada ao leitor a percepção de que o texto ali apresentado é um relato de memórias confessionais, e que poderia ser usado como documento de provas contra o pároco em seu processo de beatificação.

Por estar inserido neste conflito de interesses, Ángela confere ao seu relato um aspecto metalinguístico por interromper sua narrativa em alguns momentos para recordar ao leitor o que a escrita deste texto implica de modo prático em sua vida e na imagem de Don Manuel perante a igreja e a sociedade. Não haveria por parte de Ángela uma reafirmação ficcional pois diferente de Augusto ou Goti ela não possui consciência metaficcional. No entanto, em seu relato há uma reafirmação textual, de que o leitor desempenha este papel, e não é um participante da história, pois em diversos momentos ela rompe abruptamente seus relatos para recordar as implicações reais que a escrita dele geraria. Isto faz com que mesmo que Don Manuel seja o maior herege na obra, Ángela acabe por ser a maior detentora desta heresia. Não pelo fato dele haver morrido, ela permanecer viva e ter conhecimento de todo o pensamento do pároco, mas por se atrever a registrar tais ideias no papel. O que no universo unamuniano torna as palavras muito mais reais do que se suporia.

O segundo momento de metalinguagem e que está intimamente relacionado com o anterior é uma tentativa de emulação ou formalização do pensamento dentro do texto literário. Pode ser lido em princípio apenas como o registro de um pensamento compartilhado pelo padre ou por Lázaro para Ángela através da palavra e o qual ela registra de modo escrito. No entanto, há a alternância de voz da própria narradora sobre seus pensamentos na ocasião narrada, o que pensa agora. Diferente de Augusto e Don Miguel em *Niebla* (1914), não há uma demarcação das vozes alheias pelas aspas angulares, nem mesmo por parágrafo, travessão ou divisão de linhas. Através do monólogo interior, e um breve resquício de escrita automática Ángela alterna sua voz consigo mesma de modo muito sutil. Apenas após a entrada da voz de Don Miguel haverá uma divisão mais clara. Estas alternâncias são mais comuns quando ela relata os diálogos que teve com Don Manuel. Atentemos: “Y así

me ganó a mí, que nunca dejé transparentar a los otros su divino, su santísimo juego. Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escrudiñaderos designios, les hizo creerse incrédulos. [...] ¿Y yo, creo?” (UNAMUNO, [1933], p. 25) Por ter em parte um aspecto confessional, as impressões de Ángela sobre o ocorrido se alternam com a expressão do seu pensamento no exato momento em que escreve. Eles se tornam mais claros na obra quando tratam de pontos de discordância entre a Ángela personagem e a Ángela narradora.

Outra demarcação que poderia estar entre aspas angulares são as confissões de erro e heresia de Ángela pela escolha de escrever sobre um conteúdo tão grave. Já nos últimos parágrafos escritos pela personagem encontramos os seguintes questionamentos:

No sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella. ¿Para qué tenerla ya...? [...] ¿Seré yo, Angela Carballino, hoy cincuentona, la única persona que en esta aldea se ve acometida de estos pensamientos extraños para los demás? (UNAMUNO, [1933], p. 26)

Deste modo compreendemos que parte do texto escrito por Ángela não é apenas um documento, mas um modo de organização de um pensamento que rompe com certos princípios de fé e de convívio social, e que apresenta a dicotomia da beata ao leitor atento. Buscando solucionar esta questão, ela tenta por vezes analisar e descrever o pensamento de Don Manuel, mas diferentemente de Víctor Goti ou Don Miguel, Ángela como narradora é apenas uma copista de relatos, e não uma narradora com potenciais de autor como Goti. Nos conflitos de crença, especialmente nos diálogos com Don Manuel – a exemplo daquele sobre a existência do inferno – a dicotomia entre pensamento e linguagem e as hierarquias entre eles também estão presentes.

O terceiro gênero textual que Unamuno desenvolve em momentos específicos em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) é o eclesiástico. De início podemos pensar na narrativa de 1933 como uma emulação do evangelho, na qual Don Manuel seria o Messias que chega a Valverde Lucerna, que compartilha da fé local, mas que apresenta divergências e uma nova luz, assim como Cristo faz com o judaísmo. Em seguida temos Lázaro como o incrédulo que é ressuscitado para a verdade pelo Manuel – Deus conosco – que é o pároco. E por fim, Ángela, tal qual um anjo

mensageiro como seu nome indica, desempenha a função de evangelista que relatará os ensinamentos que ouviu de seu mestre, a conversão de Lázaro, e a jornada do líder espiritual ao seu martírio em vida para alcançar a Valverde Lucerna que se encontra do outro lado do lago: a vida eterna.

Sem embargo, dentro do gênero de modo mais direto e específico destacamos os sermões comunicados por Don Manuel ao povo. Unamuno o faz metalinguisticamente porque além de criar o cenário e reproduzir a homilia em toda sua cerimônia, acaba por mimetizar o seu efeito prático mais intensamente sobre três personagens importantes para os debates sobre o valor do texto, tanto no texto do sermão, como na história da *nivola* em si: os irmãos Ángela e Lázaro Carballino e o louco e ingênuo Blasillo. Cada um deles vivenciará as palavras do pároco de modos distintos. E é neste modo que a heresia estará presente abertamente, já que as mensagens veladas ditas na homilia de Don Manuel, serão identificadas por Ángela e Lázaro, devido às informações que obtém nos momentos de comunhão individual com o pároco. Enquanto isso, Blasillo, além de não ser um dos confidentes de Don Manuel, é pacóvio, e reproduz as máximas do padre em momentos aparentemente inapropriados que evidenciam ao leitor o desenvolvimento da heresia. Indo um pouco além, Blasillo pode representar um grupo seletivo na história da recepção do Modernismo – em parte mais representado pela burguesia - que exaltou e capitalizou as obras dos artistas sem entender suas propostas, aderindo apenas por status ou modismo. (GAY, 2009), sendo assim, ridicularizados pelo próprio movimento.

Deste modo, parte da metalinguagem religiosa em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) representa muito do pensamento de Unamuno frente as questões da fé que ele apresenta desde o início de suas obras e segue sendo mal interpretado por boa parte de sua crítica. Para alguns críticos contemporâneos e posteriores, Miguel de Unamuno seria “seguramente el único entonces en España que conocía el pensamiento protestante, e incluso el único que leía la Biblia.” (RIQUER e VALVERDE, 1986, p. 378) E por isto, apresentou uma interpretação mais livre do texto do evangelho, como uma interpretação que ia de encontro ao modo de manipulação e uso político do texto bíblico em sua época. Ganhando com isto alcunhas de protestante, judeu ou ateu. Em *San Manuel* (1933) Unamuno não denuncia explicitamente esta questão, por se tratar de uma ficção, no entanto – recordemos que ele estava exilado - os sermões e diálogos de Don Manuel são heréticos por denunciar o modo equivocado de interpretação do evangelho por motivos escusos, jogando

sobre o pároco os mesmos atributos dados a Unamuno durante seus embates políticos.

Por fim, o último nível de metalinguagem e provavelmente o mais pontual e particular da obra é o metaficcional, do qual o leitor só tomará ciência após a interrupção de Don Miguel ao final do texto de Ángela Carballino. No entanto, diferente de *Niebla* (1914) que possui consciência ficcional e reafirmação ficcional no decorrer da obra, inclusive antes da aparição de Don Miguel como autor, *San Manuel Bueno, mártir* (1933) não se apresenta em sua leitura como um texto literário. E em nenhum momento há consciência de Ángela ou de algum outro personagem sobre encontrarem-se em uma obra de ficção ou serem personagens de algum autor. No entanto, é Don Miguel que marca esta autoreflexividade no livro, diferente de *Niebla* (1914) onde quem desempenha tal função é Víctor Goti. Ao terminar de ler o texto confessional Don Miguel afirma: “He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción.” (UNAMUNO, 1933, p. 26) Unamuno se apresenta como leitor, e tal como Cid Hamet no Quixote, o copista do testemunho de Ángela.

Enquanto em *Niebla* (1914), Unamuno demarca em diversos momentos que este texto é ficcional, que estes são seus personagens, que tal enredo é fruto de sua escrita, em *San Manuel* (1933) a “auto-reflexividade da metaficção historiográfica funciona como marcador do literário e como desafio às limitações desse literário.” (HUTCHEON, 1991, p. 282) Trabalhando sua metalinguagem a ponto de buscar mimetizar ou emular o mais verossímil possível o mundo real em diversos discursos, Unamuno reforça a ideia de ser um texto criado. No entanto, desta vez a autoreflexividade não se encontra na busca dos personagens pela reivindicação do papel de autor ou narrador, mas no desenvolver uma crise ao se perceberem finitos, e por isto começam a ser hereges questionando a veracidade deste mundo criado, desta ficção, de sua própria existência; motivo que indicaria como protagonista do romance a Don Manuel e não a Ángela. Ele é quem desenvolve a heresia contra o autor, e ainda que a beata compartilhe estas ideias e as registre, ela não possui a mesma autonomia de questionamento que o pároco. Por mais que Unamuno trabalhe o conceito de narrador personagem, suas *nivolas* seguem sendo romances. E como tal, o protagonista é quem define os rumos do enredo.

4.3.2 Uma metaficção menos explícita.

Em *Escritura y Lenguaje*, ensaio escrito por Unamuno em 1922, o autor discorre sobre a hierarquia entre o ler e o escrever, especialmente no campo literário, e conclui o texto com uma metáfora recorrente em seus ensaios e romances: o romance como espelho. Unamuno inicia a reflexão afirmando que a seguinte frase de Valle Inclán o fizera chegar aquela temática: “el escribir es anterior al leer, pues no cabe leer sino lo ya escrito de antes.” (UNAMUNO, [1922] (2021), p. 1) Neste texto, Unamuno concebe a leitura como uma espécie de reconhecimento de algo prévio, não apenas o código gramatical, mas do corpo de ideias, da consciência de si mesmo. (UNAMUNO, [1922] (2021) Ideia esta que se adequa ao conceito unamuniano da *nivola*. Usando propriamente a metáfora do espelho ele afirmará que “para deducir que un carnero no tiene conciencia de sí mismo basta verlo frente a un espejo.” (UNAMUNO, [1922] (2021), p. 1) Falta ao carneiro esta consciência de existência prévia, de ver-se como ente – de ficção ou não – como outro, e como si mesmo, para que possa se reconhecer ao ver-se - ou ler-se - de fora.

É este processo de espelhamento que ele desenvolve em *Niebla* (1914) que ganha maiores nuances em *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Miguel de Unamuno lançará mão da metáfora do espelho em três momentos importantes do romance de 33 que reforçarão sua percepção enquanto texto literário e metafictional. Primeiro, o próprio espelho d'água que se forma no lago, onde duplica a imagem da montanha que está às suas margens, e a cidade de Valverde Lucerna original que estaria submersa nas águas do lago. (UNAMUNO, 1914). O terceiro momento de espelhamento ocorre com o próprio Don Manuel, seja nos diálogos ou na homilia quando Blasillo e Ángela repetem suas falas, seja em suas ideias heréticas e conflitos existencialistas onde se reproduzem conceitos e ideias teológicas e filosóficas, porém que são reproduzidos com algumas distorções. E nestas pequenas alterações que mudam completamente o significado das ideias, se desenvolvem as especulações metafictionais, ainda que não diretas ou explícitas.

De acordo com Linda Hutcheon (1991) a metaficção possui uma auto-reflexividade. Além de perceber os prefixos auto e meta como equivalentes, no próprio Modernismo se apregou a autonomia da arte, o princípio da arte pela arte, como também destacou Peter Gay (2009). Contudo, ao invés de interpretar esta ideia como

deslocamento do fazer e do objeto artístico do convívio comum - como muitas vezes é interpretado no Modernismo, devido seu impacto inicial haver afastado o público – esta autoreflexividade da metaficção gera “também o efeito de desmistificar a ilusão artística, de reduzir a distância entre a arte e a vida.” (HUTCHEON, 1991, p. 285) E tratando *San Manuel Bueno, mártir* (1933) como o romance mais filosófico e existencialista de Unamuno, ao mesmo tempo que se constitui de uma metaficção, o autor desenvolve uma autoreflexividade da vida e da ficção a ponto de não dicotimizá-las, E por fim, leva Don Manuel a questionar a existência e não obter uma resposta clara, deixando a Don Miguel a tarefa de reforçar a ideia de metaficção e reafirmação ficcional ao final do livro.

De acordo com Álvarez Castro (2015, p. 125) *San Manuel Bueno, mártir* é uma obra especialmente literária e que alcança “...a la perfección un modelo de escritura metaliteraria que venía ensayando durante décadas y había dado ya destacadas muestras.” (CASTRO, 2015, p. 125) A sutileza de Unamuno nesta obra acaba por desenvolver outras camadas de seu pensamento teórico. Recordemos que em *Niebla* (1914) Augusto vai ao encontro de Don Miguel para confrontá-lo e buscar resposta para suas questões, enquanto Víctor Goti é mais assertivo em sua leitura de mundo e por tanto Don Miguel o interceptaria para escrever o prólogo da obra. Distintamente, em *San Manuel Bueno, mártir* (1936) apesar de ser um personagem metafictionalizado na obra, em nenhum momento Don Miguel interaccional com seus personagens. Don Manuel, Ángela e Lázaro possuem questionamentos e ideias que vão de encontro com a existência de Deus, embora em alguns momentos seja tratado como autor de um livro. Diferente dos protagonistas de *Niebla* (1914) o trio da seita de Valverde Lucerna não tem consciência da existência de Unamuno, mas possui sua angústia, e chega a desenvolver em parte aquilo que Castro (2015) chama de chantagem existencial.

Deixando o enredo mais aberto e com menos respostas, Unamuno amplia o exame cerrado das personagens e potencializa as heresias que estes possam desenvolver, mesmo inconscientemente. Ainda que o casal de irmãos e o padre não leiam um livro sobre si mesmo, suas atitudes e seu enredo corroboram a importância do leitor na construção de uma metaficção modernista. Cada um explana uma leitura que possui do evangelho e que vai alterando-se no decorrer do texto. Do mesmo modo os irmãos Carballino apresentam diversas leituras sobre o pároco. Um dos diálogos

mais sérios entre Ángela e Don Manuel desenvolve questionamentos sobre a crença no inferno:

-¿Es que hay infierno, Don Manuel?
 Y él, sin inmutarse:
 -¿Para ti, hija? No.
 -¿Para los otros, le hay? [...] Pero hay que creer en el infierno, como en el cielo -le repliqué.
 -Sí, hay que creer todo lo que cree y enseña a creer la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana. ¡Y basta!
 Leí no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago. Aquellos años pasaron como un sueño.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 10)

O conceito do inferno introduz os diálogos e pensamentos sobre a morte e o sentido da vida na obra. Don Manuel é enfático em mostrar que Ángela não irá ao inferno, e ambos se dedicam a converter o incrédulo Lázaro para que este também vá ao céu após a morte. No entanto, a dúvida que corrói Don Manuel não é a incerteza se ele seguirá seus amigos ao Paraíso, mas se as heresias que ele prega são reais, ou até mesmo os dogmas da Igreja. Deste modo, pensar na vida para além da realidade liga os personagens à existência ficcional. De certo modo, a diferença dos demais personagens, os irmãos Carballino – especialmente Ángela – recebem uma espécie de autoridade hermenêutica diferente dos demais: através da escrita. Metalinguisticamente, como já mencionado, Unamuno se utiliza da narrativa do Evangelho, sendo Lázaro a representação daquele que foi transformado pelo Cristo de Valverde Lucerna, Don Manuel, e narra sua conversão à evangelista, Ángela, que a registrará de modo escrito.

Tal qual o evangelho, a metaficção unamuniana convida o leitor a vivenciar o milagre através da leitura pois *San Manuel Bueno, mártir*, que se trata de “una escritura que concede al lector una inusitada y engañosa importancia por cuanto le confiere de manera explícita la autoridad hermenéutica del texto”. (CASTRO, 2015, p. 125) No entanto, assim como ocorre com o angustiado pároco, o leitor também se vê condenado “a compartir la agonía existencial del personaje (y, por extensión, del autor).” (CASTRO, 2015, p. 125) Don Manuel através do evangelho segundo Ángela rompe a quarta parede e convida o leitor a fazer parte de sua seita metaficcional. Referindo-se a *San Manuel Bueno, mártir* (1933) Álvarez Castro (2015, p. 117) menciona que o romance de 33 “reflexiona acerca de la necesidad de

fundir a autor y lector en uno”, mais que *Niebla* (1914) que propõe uma fundição entre personagem/autor/narrador. A função do leitor é importante no romance de 1914? Sim. Porém, seguindo a premissa da importância do leitor e do impacto da metaficção sobre ele, apresentada em *Cómo se hace una novela* (1927), esta é desenvolvida com mais camadas em *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Ainda que pareça que o desenvolvimento da metaficção, da metalinguagem e da reafirmação ficcional, seja mais sutil no romance de 1933, e possua a referência a *Niebla* (1914) apenas no final - enquanto compartilhamento de personagens de outros romances unamunianos - *San Manuel Bueno, mártir* (1933) acaba por coroar toda a produção nivolesca de Unamuno do século XX. Logo, estará entre suas obras mais modernistas.

Em conclusão *San Manuel* “pondrá en práctica muchas de las cuestiones metaliterarias exploradas en sus libros anteriores” (CASTRO, 2015, p. 117). Não citando questão por questão em cada romance, mas após desenvolver a chantagem existencial unamuniana na obra, inserindo-a no mesmo universo que *Niebla* (1914) e depois dos demais romances que são citadas na obra de 1914 – ligando toda a crise religiosa e herética de Don Manuel à crise da arte e da literatura herege do Modernismo. Do mesmo modo que Don Manuel, Unamuno se encontrava em conflito por não concordar plenamente no que ensina a Igreja, e nem mesmo concordando plenamente com suas próprias heresias, não compartilha plenamente as ideias dos principais modernistas de sua época, além de desenvolver na sua obra filosófica e romanesca princípios e ideias modernistas com uma marcada singularidade.

4.3.3 Reafirmações heréticas e ficcionais.

Um dos motivos para o qual a reafirmação ficcional está tão intimamente ligada a metaficção e a consciência metaficcional é porque, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 57) ela está relacionada a ironia romântica, a paródia ou a uma espécie de “duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão.” E no caso singular de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) este paradoxo é mais aprofundado do que a simples constatação de que o personagem pertence ou não a

uma ficção. Em um ensaio breve escrito em 1923 para o jornal argentino La Nación, Unamuno elabora uma crítica ao cinema sonoro vigente naquele período. Sua dissertação abrange também outras formas artísticas, e por fim o autor argumenta que ainda que haja artes que se utilizem de outras ou que se apresentem de modo diverso ao que se concebeu como sua constituição, cada uma possui uma linguagem própria ainda que do mesmo objeto:

...así como hay música sin letra, romanzas sin palabras, debe haber cine sin argumento... literario. O mejor sin literatura de argumento. Una misma impresión natural se puede pintar, se puede esculpir y se puede describir literariamente, pero no es menester confundir las impresiones. (UNAMUNO, [1923] (2021), p. 2)

Tal argumento é importante para compreender porque Unamuno escolheu um romance para apresentar sua ideia existencialista em *San Manuel Bueno, mártir* (1933), e que se ele optou por escrever o romance é porque antes de tudo, este é uma ficção, é literatura, e como tal parte de seu fundo só se revela através da forma. Por isto que para dimensionar o Modernismo em Unamuno é válido considerar alguns aspectos da reafirmação ficcional em seu último e mais relevante romance, que se expressa na função de Don Miguel na obra.

Unamuno não declara abertamente na voz de Don Miguel que a obra se trata de uma ficção. Ele chama o texto de “este documento, esta memoria” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 26) e segreda ao leitor que “Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 26) Ainda que tal frase seja elogiosa a Ángela, Don Miguel reafirma seu lugar de superioridade como bom conhecedor das regras gramaticais e portador da capacidade de criar novos mundos pela escrita. Na *nivola* unamuniana a palavra é um lugar de criação, de construção do mundo, é mais real e importante do que as ações. Por isto que ele controla o quanto seus personagens podem detê-la. A reafirmação ficcional em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) não passa, portanto, pelos personagens que se veem como tais, mas pelo autor que disputa por sua autoridade como escritor e narrador. Tanto é assim que neste momento Unamuno usa a linguagem de seus personagens, ainda que estes não o estejam lendo, para reafirmar sua posição: o discurso evangelístico.

Após apresentar o significado de seu nome “- Miguel quiere decir «¿Quién

como Dios?»” ele ironicamente reafirma o lugar e a função de suas criaturas: “Y el que quiera entender que entienda.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 26) No entanto, a diferença de *Niebla* (1914) não são os personagens que leem a obra, mas nós, leitores externos da realidade. Por meio desta metaficção nos tornamos também criaturas de Don Miguel. Como o próprio Unamuno avisa em *Cómo se hace una novela* (1927): “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 se satisfaga su curiosidad.” (UNAMUNO, [1927] (1950), p. 53) A chantagem existencialista também recai sobre nós, enquanto relata a chantagem fracassada ocorrida no livro anterior.

“¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela Niebla, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado?” (UNAMUNO, [1933] (1995), p.26) Unamuno alça Ángela ao mesmo nível de Goti. E não porque tenha seguido sua teoria da *novela* sem confrontá-la como sinalizamos em *Niebla* (1914). Dentro da metáfora do evangelho, Ángela é uma convertida que se aproxima da compreensão de realidade metaficcional de Unamuno através da vida de Don Manuel, sem conhecer ou ter contato com o autor. Ela o vive na prática, escrevendo, mesmos nos momentos em que aparenta estar receosa, mas Unamuno afirma que não há vacilação sobre a realidade de Ángela. “De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me la ha revelado su discípula e hija espiritual Angela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p.26) Apesar do romance ter como título o nome do pároco, será a beata a grande protagonista, a ponto de ser ela quem romperá a quarta parede, mais que Augusto ou Goti por sua reafirmação ficcional: “Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p.26) Diferente de Augusto que busca a imortalidade pelos sentimentos, Goti opta pela racionalidade das letras e Ángela o faz pela fé, ao contemplar o aquilo que não se pode ver. Não se pode ver por que se trata apenas da representação: a ficção. Em diversos momentos da obra, Don Manuel aconselha Ángela, - mais que Lázaro ou Blasillo – sobre a necessidade de viver: “-Y ahora -añadió-, reza por mí, por tu hermano, por tí misma, por todos. Hay que vivir. Y hay que dar vida.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 16) “-Tienes razón, Angelina, no sé ya lo que me digo; no sé ya lo que me digo desde que estoy confesándome contigo. Y sí, sí, hay que vivir, hay que vivir.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 17) Tais conselhos saem da boca de um pároco

que tem dúvidas sobre o Paraíso Eterno e a vida eterna após a morte. Pode parecer um contraditório reflexo da crise existencial de Don Manuel, e no entanto, estes conselhos também poderiam ser interpretados como a necessidade de Ángela de escrever o relato para que a mensagem de Don Manuel e eles mesmos continuassem vivos. Porém, não qualquer escrita, mas uma escrita nivolesca. Em um outro momento de celebração de uma de suas missas, o padre segreda a Lázaro: “«No hay más vida eterna que esta... que la sueñen eterna... eterna de unos pocos años...».” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 19) Poderíamos traçar mais um paralelismo com *La vida es sueño*, mas o sonhar aqui pode ser lido com esta projeção, representação do desejo de ser imortal que a literatura nos supre. As ideias freudianas sobre sonho e inconsciente que vigoravam na época e poderiam adicionar outras nuances a esta ideia.

Por outro lado, quando Don Miguel interpela Ángela, este separa os irmãos Carballino do restante do povo de Valverde Lucerna como sendo os únicos que pudesse crer nas palavras de Don Manuel. O povo por sua vez cria nas obras do padre. No entanto, tratando-se de uma metaficção nivolesca, as palavras que revelam a intrahistoria dos personagens teriam mais potência neste mundo metaficcionalizado que as ações: “Ni les habría creído, añado yo. Habrían creído a sus obras y no a sus palabras, porque las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan.” Não apenas isto, mas a *nivola* é a mais absoluta verdade: “Bien sé que en lo que se cuenta en este relato, si se quiere novelesco -y la novela es la más íntima historia, la más verdadera.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 27) E talvez seja esta reafirmação do ficcional como potência criadora a maior das heresias na obra. A arte humana possuindo maior potência criadora que a palavra do próprio Deus.

4.3.4 Ángela, narrador e evangelho em crise.

Em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) há um tipo de narrador diferente de *Niebla* (1914) e que a princípio pode parecer um narrador comum, até recorrente entre os oitocentistas: o narrador que escreve cartas, diários e relata memórias. No entanto há um aspecto do Modernismo sobre a visão e perspectiva do narrador na figura de Ángela que não encontramos no Don Miguel do romance de 1914 por este também ser um autor/narrador que cria. Diferente de Ángela que relata memórias, diálogos e

impressões de uma crise de um outro que contou a ela, e que não tem ciência de uma solução para tal crise. Em sua proposta generosa de classificar o Modernismo como um grupo de movimentos e estéticas que ocorreram por cerca de 150 anos, Peter Gay (2009, p. 30-31) considera *Madame Bovary*, publicado por Gustave Flaubert em 1856 como o primeiro romance modernista, ou pelo menos, uma espécie de protótipo. Ao contrário de outros teóricos que o classificam como Realismo, em verdade, o marco do Realismo francês e ocidental. (2009, p. 31) A inovação de Flaubert, apesar de tratar de um assunto tabu e herético para a época, se encontra na figura do narrador.

Segundo Peter Gay (2009), os narradores antes de *Madame Bovary* eram externos. Seja em terceira pessoa ou aqueles que narravam suas memórias, o faziam externamente, de fora da cena, da memória, enquanto Flaubert coloca a si mesmo dentro da cena. É possível encontrar na sala Emma e/ou Charles Bovary, os demais personagens que sejam necessários e o senhor Gustave sem ser notado pelos personagens. *Madame Bovary* não é uma metaficção, nem possui um narrador metaficcionalizado como em *Niebla*, mas trouxe à literatura - que se chamaria modernista - a perspectiva de dentro para fora, que promoveu novas dimensões de narradores e abriu espaço para a posterior de crise do narrador do entre séculos. Este e outros aspectos fizeram o narrador, primeiro, ser dissociado do autor, e segundo, perder autoridade e credibilidade. É válido ressaltar também que ainda que *Niebla* (1914) seja mais direta na problemática da narrativa, segundo o teórico em hermenêutica Mario J. Valdés, *San Manuel Bueno, mártir* é a obra que “«[...] recoge y culmina los rasgos distintivos de la narrativa unamuniana».” (apud CASTRO, 2015, p. 127)

Ángela também passa ao leitor esta ideia de presença, mesmo quando está ausente. Um exemplo disto são os diálogos entre Lázaro e Don Manuel, em que somente os dois se encontram em cena, e Ángela só tem acesso as informações trocadas por ambos porque seu irmão lhe relata tudo antes de morrer. No entanto, a imagem que passa ao leitor é como se ela estivesse também sentada às margens do rio ouvindo presencialmente o diálogo. Nos parece toda a história verossímil por estar repleta de detalhes e relatos de outras pessoas que corroboram as ideias da autora sobre o pároco. Logo no princípio do texto o leitor pode constatar que Ángela não é uma narradora confiável. E ela, mais do que qualquer outro personagem do romance, almeja que a ficção disseminada por Don Manuel seja realidade, ou pelo menos parte dela, o que fere as leis naturais e as leis teológicas da realidade do livro, e por isso,

precisam ser confessadas de maneira um tanto desconfiada, como ela o faz no texto. Há momentos em que a narradora afirma crer abertamente naquilo que seu 'pai espiritual' lhe diz, como não concordar por não entender a ideia, ou por compreender que esta vai de encontro ao que prega a Igreja e o Santo Ofício, em outros momentos. Além disso, há o testemunho também duvidoso de Don Miguel. Analisemos estas questões por partes.

Inicialmente Ángela dá ao leitor duas informações. A primeira é que o bispo de sua diocese está promovendo um processo de beatificação de Don Manuel, e que aqueles relatos que ela escreve poderiam prejudicar a realização deste ato. (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 1) Logo em seguida ela nos informa que sua mãe estava apaixonada pelo pároco ainda que com toda a castidade e reverência possível, e que isto "le había borrado el recuerdo de los de su marido." (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 1) De início a narradora explana a relação de Simona com Don Manuel como um tanto estranha e depois a ameniza para que, em seguida, possa descrever uma situação ainda mais íntima com o padre. Todo este encantamento e paixão por Don Manuel ocorre no âmbito espiritual e das ideias, e é válido ressaltar que boa parte dos habitantes de Valverde Lucerna também são descritos como possuindo esta devoção e amor para com o padre. Nem por isso faltam comparativos com um amor mais carnal – ainda que casto – para descrever a admiração da beata pelo padre.

Um dos aspectos desenvolvidos por Ángela que a situa em uma das décadas na qual se alternam novas gerações dentro dos diversos movimentos em várias partes do mundo, é o fato dela ser uma beata que desenvolve - ainda que veladamente – uma espécie de complexo de Édipo com o padre. Mais uma heresia de sua parte apresentando o padre como objeto de desejo, e pensemos em desejo na leitura freudiana: aquilo que nos impulsiona, que direciona à nossa marca psíquica. (VILLACANA, 2017) Ángela não trata ou menciona Don Manuel como seu pai apenas no aspecto espiritual, como guia, mas apresenta-o como seu objeto de desejo na formação do complexo. E como se buscasse justificar esse sentimento, a narradora nos apresenta momentos em que Don Manuel corresponderia a formação deste conflito interno e a torna sua mãe, espiritual ou não. No entanto, quem nos passa esta informação é a própria Ángela após descrições de cenas com extremo arroubo, o que leva o leitor a desconfiar de tudo o que é apresentado nesta sequência.

Em um primeiro momento Ángela afirmará que sentindo falta de Don Manuel "...y como si su ausencia me llamara, como si corriese un peligro lejos de mí, como si

me necesitara. Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 17) O que a princípio poderia parecer um sinônimo de carinho e cuidado é alterado e intensificado a outras proporções quando o próprio Don Manuel inverte a autoridade espiritual entre ele e sua discípula ao confessar-lhes os pecados e suplicar por uma absolvição vinda da moça:

...me dijo:

-Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves?

Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio, y le dije:

-En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre.

Y salimos de la iglesia, y al salir se me estremecían las entrañas maternales.

(UNAMUNO, [1933] (1995), p. 17)

Além de espiritual a relação que Ángela busca desenvolver passa ao aspecto físico. Mais que desempenhar as metafóricas funções de anjo e de evangelista no livro, busca se tornar tal qual a Virgem Maria, a mãe do Messias de Valverde Lucerna. Isto inverteria a importância da personagem na obra, assim como destacamos anteriormente por outros aspectos, ela acabaria se tornando mais protagonista do que o pároco que intitula o livro. No entanto, além destes comparativos que abrem espaço para as heresias religiosas e para a conversão hierárquica na literatura, Ángela também é apresentada por Unamuno como uma narradora não muito confiável especialmente quando narra seus encontros com Don Manuel e suas reações após as homilias. Mais do que em qualquer outro cenário, Ángela Carballino põe seu discurso sob suspeição porque seu impacto emocional é tão intenso e vivo ainda no momento que relata que acaba deixando claro que é muito mais provável não haver ocorrido como ela descreve. Ela chega a descrever situações semelhantes a transe ou a falta de controle emocional e mental em sua crise existencial e religiosa: “Cuando me fui a confesar con él mi turbación era tanta que no acertaba a articular palabra. Recé el «yo pecadora» balbuciendo, casi sollozando.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 8)

Sem embargo, em outros momentos a beata descreve situações de modo anedótico que exemplificam traços do que seriam divergências - heresias – de Don Manuel frente aos dogmas católicos. Quando por exemplo, se utiliza de uma passagem bíblica “«No juzguéis para no ser juzgados», dijo.” (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 4) para impedir que um juiz aplique a sentença, ainda que esta estivesse

correta e de acordo com a lei. Isto acaba por alcançar Ángela e Lázaro, mas não sem motivo, no entanto como proposta de uma nova hermenêutica para um novo homem que se forma: aquele do modernismo cuja heresia está como princípio porque ele vive lendo e analisando a si mesmo acima de qualquer coisa, e não a um dogma pelo serviço ao coletivo. Ángela começa a pensar por si mesma, e produzir ela mesma suas heresias, sem necessariamente estar em diálogo com o padre: "...y recé: «Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén». Y apenas lo había rezado cuando me dije: «¿pecadores?, ¿nosotros pecadores?, ¿y cuál es nuestro pecado, cuál?»." (UNAMUNO, [1933] (1995), p. 20) Ela recebe de Don Miguel a oportunidade de ser a evangelista, a narradora, embora como reflexo deste exame cerrado de si mesmo – e do outro, Don Manuel, a quem busca absolver – ela o faça tal como Flaubert.

Em *Cómo se hace una novela* (1927) há cenas em que U. Jugo de La Raza se transtorna ao contemplar seu reflexo na água, assim como Unamuno se utiliza da metáfora do espelho em outros textos. Há uma frase que simboliza a crise do narrador frente a metaficção e reafirmação ficcional em suas obras. Neste caso, mais uma vez ao dispor da Bíblia como comparativo, ele corrobora com as metáforas de *San Manuel Bueno, mártir* (1933). No texto de 1927 (p. 29), Unamuno apresenta a seguinte reflexão: "Dice el Génesis que Dios creó el Hombre a su imagen y semejanza. Es decir, que le creó espejo para verse en él, para conocerse, para crearse." Ainda que cite a Deus como criador, Miguel de Unamuno termina por afirmar que devido a este espelho de semelhança o homem cria a si mesmo. Tal como afirma neste mesmo texto sobre seus entes de ficção que constroem e escrevem eles mesmo a si próprios. (UNAMUNO, [1927] (1950)). De todos os seus personagens de *novelas*, Ángela é a que melhor alcança este patamar de espelhamento. A ponto de no final de sua intervenção no livro, Don Miguel colocar assim como Goti em seu mundo real e afirmar que mesmo com toda vacilação, tem seu relato como fidedigno.

De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me la ha revelado su discípula e hija espiritual Angela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad. (UNAMUNO, [1933] (1995), p.27)

Em *Cómo se hace una novela* (1927) Unamuno já apresentara teoricamente sua questão com a credibilidade do narrador e a tensão existente entre o mesmo e o autor, conflito este que ele desenvolverá em suas principais obras: “de Cervantes no quiero dejar pasar la coyuntura de decir que cuando nos dice que sacó la historia del Caballero de un libro arábigo de Cide Hamete Benengeli quiere decirnos que no fue mera ficción de su fantasía.” (UNAMUNO, 1927, p. 17) E tal qual Cid Hamete, Ángela ao escrever suas memórias, crê está escrevendo um relato verídico e não uma ficção. Mas, a figura do autor – Cervantes e Unamuno – trazem desequilíbrio e ameaça ao texto. Podemos considerar que Miguel de Unamuno bebe da tradição cervantina como ele gostava de frisar, mas estes aspectos de desenvolvimento narrativo não se limitam a uma admiração pelo Quixote. *Cómo se hace una novela* (1927) deixa claro que a chave central de uma perspectiva de nova literatura para Unamuno estava na figura do narrador, que se assemelha ao narrador da Modernidade, mas que possui novas nuances.

A crise do narrador traz ao plano da discussão alguns problemas sobre o conceito de autoria e por fim, leva a duas questões importantes para o século XX: a morte do autor e uma maior protagonismo para o leitor. No caso de Unamuno, ele desenvolve a crise em prol de sua busca por imortalidade e “obliga a pagar al lector a fin de no arrebatarle su propia certeza ontológica, puesta en entredicho por la subversión de los límites de lo real que se produce en sus metaficciones.” (CASTRO, 2015, p. 816) Ainda que duvidosa e com a intervenção de Don Miguel ao final, por esta autonomia do leitor, Ángela acaba por ludibriar o leitor e se tornar dona da narrativa. “Lo cual equivale a decir, llevando la argumentación a sus últimas consecuencias, que el problema moral reside en el lector y su interpretación de la novela.” (CASTRO, 2015, p. 141) O maior problema moral não estaria na heresia do padre, mas na luta entre Ángela e Don Miguel por voz e autoridade, a tal ponto que como Castro (2015, p. 299) sinaliza: há uma disputa pelo significado da palavra mártir. Enquanto Ángela defende que não seja tão digno da beatificação, Unamuno modula a voz dela para mostrar que no campo literário, talvez, ele seja um personagem excepcional.

4.4 A CONCLUSÃO DO EXAME CERRADO E NIVOLESCO

Após a análise das obras *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) de Miguel de Unamuno sob a perspectiva de Linda Hutcheon (1991) e Peter Gay (2009) sobre o Modernismo é possível considerar que tal autor tenha produzido, especialmente através dos romances do século XX, um Modernismo singular no cenário espanhol e ocidental. No entanto, algo que o separa entre tantos entusiastas do que poderíamos chamar de futurismo e que o corrobora com a aplicação do binômio petergayriano na obra de Unamuno é uma visão sobre o espírito de seu tempo frente ao urbanismo. Em um de seus textos escrito a Ramiro de Maeztu em 1899, Unamuno indica que Bilbao, Espanha, Europa iniciavam uma nova fase: “que vibren las liras sobre las chimeneas de las fábricas y surja el canto consolador de la vida de entre el estruendo de las máquinas. Para ello es menester que toda esa vida industrial se haga meollo de la vida íntima.” (UNAMUNO, [1899] (2002), p. 81) Deixando claro que o Modernismo não era uma estética específica, um reflexo das novas tecnologias na forma ou no fundo, a fusão entre vanguardas, mas algo mais profundo: um espírito de heresia e intimidade – ou subjetividade, exame cerrado – na arte e na literatura. O próprio Unamuno estava consciente como *Niebla* (1914) e suas obras no século XX refletiam estas inovações.

No ensaio *Sobre la europeización* (1906) Unamuno já apresenta uma perspectiva niilista que corroborará com a ideia de *nivola* e de renovação estética modernista, afirmando que: “La condenación del que trata de moldearse por otro es que dejará de ser él mismo para no llegar a ser el otro a quien toma por modelo, y así no será nadie.” (UNAMUNO, [1906] (2007), p. 1014) E vale recordar que este modelo será melhor desenvolvido em *Niebla*, pois no romance de 1914 Unamuno não apenas propõem uma nova perspectiva literária, mas “superpone la realidad irracional de la novela modernista a la realidad positivista de la novela realista, con atención especial a cómo el irracionalismo describe las angustias del ser humano.” (ARDILA, 2010, p. 358) O que acaba por ser a grande ironia, e de certo modo parte da proposta herética de Unamuno, pois, nela a realidade acaba por ser a íntima. (GIL et. all, p. 88) Por se depararem com tão subjetiva e profunda realidade, seus protagonistas produzem heresias nos níveis temático e formal.

Ao comparar *Niebla* (1914) com *San Manuel Bueno, mártir* (1933) é evidente que ainda que seus protagonistas sejam profundamente cerrados em si mesmos, e

proponham heresias no campo formal, o papel principal de ambas as obras pertencem a Víctor Goti e Ángela Carballino. “Todo depende del tratamiento irónico de esa ridiculización, y del grado de empatía que el lector sienta hacia el resto de personajes, el narrador y el autor implícito.” (CASTRO, 2015, p. 76) Álvarez Castro chega a satirizar que até “Mauricio, los criados de Augusto e incluso la portera del edificio donde vive Eugenia tienen más relieve en cuanto personajes que él.” (CASTRO, 2015, p.76) Porque no caso das *nivolas*, deste novo romance unamuniano, não seria o protagonista o personagem principal, Augusto ou Don Manuel, mas o próprio romance em si que desenvolve o enredo. Uma arte pela arte, autoconsistente e herética.

No ensaio *La crisis actual del patriotismo español* (1895), Unamuno já apresentara um princípio de suas obras que se aplicará na reafirmação ficcional e metaficcionalização do autor e narrador nos romances. E que ademais de ser um reflexo a exemplo de outros autores modernistas como Beckett, também indica uma provável heresia religiosa “Por amor hacia mi prójimo trato de hacerlo a mi imagen y semejanza; por amor a mí, trata mi prójimo de hacerme a su imagen y semejanza.” (UNAMUNO, [1895] (2007), p. 847) Sobre esta questão Riquer e Valverde (1986, p. 374) usam um termo interessante para o motivo da heresia de Unamuno que une os dois princípios do Modernismo na teoria de Peter Gay: “su pecado capital - pecado, ante Dios y hacia el prójimo -: su exceso de “yo”.” Se a heresia de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) apresenta-se no conjunto de dogmas católicos que o padre Manuel questiona detalhadamente na obra, e implicitamente amplia os pontos para o questionamento das regras que regem o romance; em *Niebla* (1914) toda a heresia é explícita, tanto nos diálogos entre Augusto com demais personagens sobre assuntos polêmicos para época tal qual anarquismo e feminismo, ou no âmbito da forma que ameasse o *status quo* do livro: os diálogos entre Víctor e Augusto e o enfrentamento direto deste à Don Miguel, e o convite do autor personagem ao prologuista Goti. Os níveis metalinguísticos em *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) seriam iguais se analisados sob o aspecto da complexidade e no que esta metalinguagem interfere na construção da *nivola* e na profundidade da heresia por princípio e do exame cerrado. Ainda que em *Niebla* se encontre uma variedade um pouco maior de textos e linguagens distintos que em *San Manuel Bueno, mártir*, a importância destes para o desenvolvimento da ideia de *nivola*, do exame cerrado e da heresia em cada obra é praticamente similar. Não haveria, portanto, o impacto ou aprofundamento maior em um dos romances em detrimento do outro. Um exemplo

destas similaridades de discursos e linguagens é que enquanto *San Manuel Bueno, mártir* (1933) poderia ser tido como mais herético por ser notório o conflito de consciência religiosa de Don Manuel, apesar da heresia de *Niebla* (1914) está mais voltada ao campo formal, durante o enredo reconhecemos heresias sociais para a época como o anarquismo e o feminismo refletindo o espírito do tempo. Ainda mais quando se nota que Fermín defende o primeiro não como ideologia ou pensamento político, mas como um estilo de vida. E toda metalinguagem refletida em ambas as obras possui um quê de anarquismo ao propagar as heresias: sejam as novas tecnologias em *Niebla* (1914) ou os sermões em *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

No entanto, quando tratamos da metaficção em si, o fato de *Niebla* (1914) ser a *novela* por essência e excelência de Unamuno já nos levaria a afirmar que a metaficção é mais desenvolvida no romance de 1914 do que no de 1933. Tornou-se evidente que Miguel de Unamuno “supo explotar com maestria la indefinición de esse supuesto nuevo género narrativo, una etiqueta con la que se defendía atacando de las posibles críticas negativas al presentar *Niebla* como el primer ejemplar de una nueva especie.” (CASTRO, 2015, p. 68) E como tal, o texto de *Niebla* está repleto da defesa, definição e concepção da *novela*, do que poderíamos nomear como principal romance modernista espanhol. Em um recorte histórico de movimento artístico que tanto valorizara a poesia, a proposta de Unamuno para a prosa e o romance acaba por ser pioneira e vanguardista. No entanto, dentro daquilo que considera como literatura íntima, *San Manuel Bueno, mártir* (1933) contestará ao que Unamuno interroga em *Cómo se hace una novela* (1927, p. 20): “¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una auto-biografía?” através das temáticas. Enquanto no texto de 1914 há a defesa da metaficção durante toda a obra, no romance de 1933 a encontramos apenas no final do texto nas falas de Don Miguel, com alguns poucos indícios no decorrer da obra. Deste modo, é possível concluir que a metaficção está mais presente e profundamente desenvolvida em *Niebla* (1914) do que em *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

No entanto, é importante recordar que ler *San Manuel Bueno, mártir* (1933) sob a perspectiva de um hibridismo entre as teorias de Peter Gay (2009) e Linda Hutcheon (1991) corrobora para o combate posterior a crítica contemporânea de Unamuno que “descartavam o caráter literário de seus textos por estes desenvolverem aspectos filosóficos mais profundos.” (CAMPOS, 2012, p. 43) Como visto, tais aspectos seriam impressindíveis para o desenvolvimento do exame cerrado,

logo da promoção de uma nova forma ou modo de conceber o romance. É verdade que a proposta de Unamuno não é criar um gênero literário, no entanto a metaficcção nivolesca está para o Modernismo espanhol e ocidental exatamente como uma ironia a pseudonecessidade de um novo tipo literário. Por outro lado, os romances nivolescos de Unamuno elaboram a eminência de uma nova forma no que toca a um novo modo de subjetivação e expressão literária que compartilhe das angústias artísticas e existenciais do homem dos anos do Modernismo.

Esta ideia inclusive se torna patente através da reafirmação ficcional, pois ela explicita a ideia de que “ainda que seja vista como uma obra inovadora, *Niebla*”, assim como *San Manuel Bueno, mártir*, “não escapa, sob nenhuma condição mais rígida, da esfera ou da tradição do gênero romanesco” (CAMPOS, 2012, p. 47) que apresenta o indivíduo a conduzir o enredo do romance por seus conflitos e angústias. Contudo, no que se refere a reafirmação ficcional nestes romances, é notável que se apresenta inversamente proporcional a metaficcção. Porém, sendo a reafirmação ficcional um produto do que é elaborado pela metalinguagem e pela metaficcção nivolesca, a questão principal não é qual obra apresenta maior ou menor reafirmação, mas o modo como Unamuno a elabora, como ela reverbera na forma.

Os personagens de ficção, ou neste caso, os entes de ficção podem apenas analisar a si mesmos subjetivamente através da concepção e compreensão de seu mundo e deles próprios como ficcionais. Unamuno amplia esta heresia ao propor se colocar como personagem de ficção e promover a ideia de que até mesmo o leitor possa pertencer a esta esfera da existência. E por mais que *Niebla* (1914) apresente a reafirmação ficcional de modo claro por meio das conversas entre os protagonistas e dos encontros e intervenções de Don Miguel com Augusto e Goti; *San Manuel Bueno, mártir*, (1933) potencializa tal ideia ao apresentar a seita de hereges existencialistas Don Manuel, Lázaro e Ángela. Pois atrelando o discurso religioso ao metaficcional, a intervenção de Don Miguel ao final da obra amplia mais a reafirmação ficcional para o mundo do leitor, questionando nossa própria realidade. *Niebla* claramente se apresenta como um romance, um texto literário e possui diversos momentos nos quais a reafirmação literária se desenvolve pela declaração de personagens como tal, pela apresentação do autor na obra, e pelo conflito gerado entre personagem/leitor/crítico frente ao narrador/autor/personagem.

No entanto, sendo a reafirmação ficcional mais sutil em *San Manuel Bueno, mártir*, (1933) ela acaba se desenvolvendo no campo de uma filosofia da literatura,

enquanto em *Niebla* (1933) esta ocorre por meio da teoria e crítica literárias. Mas, o grande trunfo do romance de 1933 é a intervenção final de Don Miguel de Unamuno que evoca Augusto de *Niebla* ao realizar sua crítica a Ángela. No romance de 1914 é notável o universo compartilhado e citação de personagens de obras anteriores de Unamuno, no entanto, a menção de Unamuno a Pérez em 33 atrelado a sua defesa como Deus do seu microuniverso literário, lança luz sobre aspectos da ficção que estão além do fazer literário explorado em *Niebla*. Ele questiona a autonomia da arte, seu contingente e a relação desta com a realidade. Será através de *San Manuel Bueno, mártir* (1933) que Unamuno reafirmará a ficção e correlação de suas obras do século XX para com seu projeto estilístico, nivolesco e modernista. Além de reclamar uma maior autonomia e resposta do leitor. Deste modo a reafirmação ficcional no romance de 1933 é mais profunda e potente.

Sobre o último aspecto a crise do narrador, é evidente que *Niebla* (1914) se sobressai, apesar de ambos os romances apresentarem níveis de vozes narrativas diversos e conflitos pela autoridade das mesmas. Porém, no romance de 1933 Ángela Carballino se apresenta como uma narradora não confiável, que tem o discurso perpassado pelas vozes de Don Manuel e Lázaro, e que por fim perde a autoridade para Don Miguel de Unamuno. A crise e contingência deste romance ocorrem pelos questionamentos, dúvidas e angústias dos personagens e se concretiza sem que estes obtenham resposta através da intervenção de Miguel de Unamuno. Em *Niebla* (1914) porém, a crise do narrador gera o conflito condutor da obra, além de problematizar a forma e a concepção do próprio gênero romance. A crise do narrador se elabora em camadas mais problemáticas porque são os próprios personagens que questionam a autoridade do narrador, e reveindicam para si tal função e também, a de autor. A problemática entre narrador e autor do século XX apresentasse como uma das questões da crise do narrador. Além do fato de que Unamuno se ficcionalizar como personagem/autor/narrador abre precedente para que Víctor Goti seja convertido a teórico e crítico literário na obra, e nas páginas pré-textuais.

A crise do narrador é o principal artifício unamuniano para a concepção da *nivola* e para a ironização e a satirização que desenvolverá sobre sua crítica contemporânea. Porém, mais que tudo, a crise do narrador em ambas as obras é o principal aspecto para Unamuno fomentar um exame cerrado de si mesmo – autor, narrador e leitor – através da obra e surpreender através de heresias o cenário espanhol do século XX. Apontando deste modo, para uma nova maneira de

subjetivação e de fazer literatura que corroborasse com o espírito do tempo. Poderíamos afirmar de forma sintética que a heresia por princípio desenvolve-se mais em *Niebla* (1914) pela ideia de uma forma herética e em *San Manuel Bueno, mártir* (1933) pelo fundo, temáticas e concepções. Ou que o primeiro romance promove um exame cerrado de si mesmo, do indivíduo por meio de Augusto ou do próprio Don Miguel de Unamuno, e o último romance revelante de Unamuno aponta para o exame cerrado do outro, para um escrudinhamento de quem o narrador quer levar à angústia, neste caso, o leitor. Assim, sendo *Niebla* (1914) e *San Manuel Bueno, mártir* (1933) marcam um ciclo de renovação, provocação e novas propostas nos romances de Unamuno e no fazer literário espanhol.

Destarte esta dissertação pode corroborar com a historiografia e crítica literária espanhola, assim como a europeia ou ocidental, a fim de reavaliar as considerações e importância de Miguel de Unamuno e suas contribuições para a formação de uma literatura modernista, e que aprofundou e renovou o romance hispânico. Ainda que tal perspectiva possa parecer contraditória já que o próprio autor não apreciava rotular a si mesmo por este ou aquele pensamento ou estética, repensar sua produção pode promover uma reoxigenação no debate sobre o Modernismo e da posição da Espanha, por vezes marginalizada neste cenário. Como também compreender o impacto e relevância que a obra de Unamuno segue possuindo na atualidade. Tanto a nível de ideia, quanto formal, mas que jamais deixara de ser o crítico da consciência alheia ao escudrinhar suas próprias percepções. E de promover heresias, apesar das represálias e acusações, para que se pudesse de fato criar um conhecimento, pensamento, estética relevantes e que atingisse aquilo que há de mais íntimo em cada indivíduo. O fez por meio de ensaios, e críticas, porém alcançando de modo vanguardista um espaço relevante na arte, que pode ser igualado apenas a um seleto grupo em sua época que marcaram a história.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Dionísio Fuertes. **Unamuno agitador de ideias e despertador de consciências**. *Letras De Hoje*, 2(1), 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/21151> Acesso em: Outubro de 2021.
- ALATALO, Frida. **Metalepsis y ruptura del ciclo narrativo en Niebla de Miguel de Unamuno**. IN.: 2015. Disponible en: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:823527/FULLTEXT01.pdf> Aceso: Maio de 2020
- ANDRENIO, (Eduardo Gómez de Banquero). **De Gallardo a Unamuno**. Madrid: Real Academia Española, 1926.
- ARDILLA, J. A. G. **Unamuno y Cervantes: narradores y narración en Niebla**. IN.: MLN, Volume 125, Number 2, March 2010 (Hispanic Issue), pp. 348-368. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/mln0.0259> Aceso: Maio de 2020
- (1977) Image Music Text, trad. Stephen Heath. Nova Iorque, Hill & Wang. (p. 142-143)
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- CAMPOS, Alexandre Silveira. **Mito e metalinguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno**. 2012. 161 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102385>>. Acesso em Março de 2021.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Vol. IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.
- CASTRO, Luis Álvarez. **Los espejos del yo: Existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. São Paulo: Alfaguara, 2004.
- CHAVARRI, Eduardo. **¿Qué es el Modernismo y que significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?** IN.: LITVAK, Lily. *El Modernismo: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- FERRERES, Rafael. **Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho**. [1955] IN.: LITVAK, Lily. *El Modernismo: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- FREUD, Sigmund. **Uma dificuldade no caminho da psicanálise** [1917]. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de S. Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1995, Volume XVII.
- GARCÍA, Ernesto. **Unamuno y Freud, dos antropologías y un mismo método**. Madrid: Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, ISSN 0210-749X, Nº 29, 1994, págs. 69-90.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=56754> Acceso en: Enero de 2021.

GAY, Peter. **El Modernismo - O fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das letras, 2009

GIL et. all. **Miguel de Unamuno**. In.: Introducción a la Literatura Española a través de los textos III: El siglo XX hasta la Generación del 27. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LITVAK, Lily. **El Modernismo**. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2007

MAÍZ, Claudio. **El modernismo hispanoamericano. Expresiones diversas de un rechazo**. 2007. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/1276> Acceso en: Febrero de 2021.

MARÇAL, Márcia. **O pensamento de Miguel de Unamuno sobre a Modernidade: europeização, urbanização e progresso**. Polifonia, Cuiabá-MT, v. 27, n. 45, p. 01 a 237, jan-mar, 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/8158> Acesso em: Abril de 2021.

MORETIC, Yerko. **Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano**. IN.: LITVAK, Lily. **El Modernismo: El escritor y la crítica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael. «**Encontronazo en Salamanca: "Venceréis pero no convenceréis"**.» IN.: La Aventura de la historia, ISSN 1579-427X, Nº. 184, 2014, págs. 35-39 Disponível em: <http://rafaelnunezflorencio.blogspot.com/2014/03/vencereis-pero-no-convencereis.html> Acesso em: Agosto de 2021.

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte, La-Velázquez, Goya**. México: Editora Porrúa, [1925] 1989

PADILLA NOVOA, M. **Unamuno**. Madrid: Ediciones del Orto, 1994.

PAZ, Octavio. **Traducción y Metáfora**. IN.: LITVAK, Lily. **El Modernismo: El escritor y la crítica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1981

PIÑUELA, José Delito y. **¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?** LITVAK, Lily. **El Modernismo: El escritor y la crítica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

RABATÉ, Collete; RABATÉ, Jean-Claude. **Miguel de Unamuno (1864-1936) Convencer hasta la muerte**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019

RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. **Historia de la literatura universal, con textos antológicos y resúmenes argumentales: Modernismo**. Vol. 8 Barcelona: Editorial Planeta, 1986.

SÁNCHEZ-COSTA, Enrique. **El Quijote en el pensamiento español de la Edad de Plata: Unamuno, Ortega y Maeztu**. Hipogrifo, Vol. 6, Nº 2, 2018. Disponível em: <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/380> Acesso em: Abril de 2021

SARDUY, Severo. **El barroco y el neobarroco**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

SCHULMAN, Ivan A. **Reflexiones en torno a la definición del Modernismo**. IN.: LITVAK, Lily. *El Modernismo: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SHAW, Donald. **La Generación del 98**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

UNAMUNO, Miguel de. **Abel Sánchez**. Barcelona: Editorial Castalia, [1916] 2001.

_____, Miguel de. **Al rededor del estilo**. Los lunes de El Imparcial, Madrid, 13, julho, 1924. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101670/CMU_9-68.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: Julho de 2021

_____, Miguel de. **Americanidad**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2002.

_____, Miguel de. **Amor y Pedagogia**. Barcelona: Imprenta de Henrich y Compañía, 1902.

_____, Miguel de. **Cómo se hace una novela**. Buenos Aires: Editorial Alba, [1927] 1950.

_____, Miguel de. **Cine Sonoro Revolucionario**. Ahora. Madrid: 17 de marzo de 1936. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10366/102431> Acesso em: Setembro de 2021

_____, Miguel. **Del sentimiento trágico de la vida**. Madrid: Alianza Editorial, [1912] (2010)

_____, Miguel. **Diario íntimo**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, [1897] 2017).

_____, Miguel de. **Ensayos. Obras Completas, VIII**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.

_____, Miguel de. **En torno al catecismo**. Madrid: Espasa-Calpe, [1895] 1944.

_____, Miguel de. **Epistolario americano (1890-1936)**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

_____, Miguel de. **La agonía del cristianismo**. Madrid: Ediciones Cátedra, [1931] 1980

_____, Miguel de. **La literatura y el cine**. La Nación. Buenos Aires: 29 de abril de 1923. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101119/CMU_8-219.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: Setembro de 2021.

_____, Miguel de. **Mi religión y otros ensayos breves**. Madrid: Biblioteca Renacimiento, [1907] 1910. Disponível em:

<https://archive.org/details/mireligionyotros00unam/page/n7/mode/2up> Acesso em: Setembro de 2021.

_____, Miguel de. **Niebla**. Madrid: Imprenta Renacimiento, 1914.

_____, Miguel de. **Reflexiones actuales I**. Ahora, Madrid, 06, novembro, 1934. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/102211/CMU_11-124.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: Julho de 2021

_____, Miguel de. **San Manuel Bueno, mártir**. Madrid: Cátedra, [1933] 1995.

_____, Miguel de. **Sobre el Modernismo**. Ecos Literários – Religiosos, históricos, artísticos, Bilbao, 20, setembro, 1898. Ano II, Nº 36. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80280/CMU_1-142.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: Julho de 2021

_____, Miguel. **Vida de Don Quijote y Sancho**. Madrid: Renacimiento, [1905] 1914.

_____, Miguel de. **Yo, individuo, poeta, profeta y mito**. Plus Ultra, Buenos Aires, agosto, 1922. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101153/CMU_8-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: Julho de 2021

VALLE-INCLÁN, Ramón de. **Modernismo**. [1902] LITVAK, Lily. El Modernismo: El escritor y la crítica. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

VILLACAÑAS, José Luis. **Freud lee el Quijote**. Madrid: La Huerta Gran Editorial, 2017.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robison Crusoe**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZAMBRANO, María. **Unamuno**. Madrid: Debate. 2017.