



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WALTER PINTO DE OLIVEIRA NETO

**VOZES INTEMPESTIVAS DO ROMANCE MODERNO: As intrigas antimodernas de
Miguel de Unamuno**

SÃO LUÍS
2023

WALTER PINTO DE OLIVEIRA NETO

VOZES INTEMPESTIVAS DO ROMANCE MODERNO: As intrigas antimodernas de Miguel de Unamuno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Trabalho vinculado à linha de Pesquisa: Estudos teóricos e críticos em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

SÃO LUÍS
2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Oliveira Neto, Walter Pinto de.

Vozes intempestivas do romance moderno : as intrigas antimodernas de Miguel de Unamuno / Walter Pinto de

Oliveira Neto. - 2023.

217 f.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

1. Antimoderno. 2. Literatura espanhola. 3. Romance moderno. 4. Unamuno. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

WALTER PINTO DE OLIVEIRA NETO

VOZES INTEMPESTIVAS DO ROMANCE MODERNO: As intrigas antimodernas de Miguel de Unamuno

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Trabalho vinculado à linha de Pesquisa: Estudos teóricos e críticos em Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

Aprovado em: 28 / 02 / 2023

BANCA EXAMINADORA

Banca 1 (Orientadora)
Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa
PGLetras/UFMA

Banca 2 (Membro interno)
Dr.^a Rita de Cássia Oliveira
PGLetras/UFMA

Banca 3 (Membro externo)
Dr. Alexandre Silveira Campos
PPGELIT/UNESP

Por enxergar quem
poderia ser eu,
por lutar para eu
me tornar quem
poderia ser:
para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Não poderia ser outra pessoa senão minha mãe a primeira pessoa a agradecer. Se cheguei aqui, que alguma coisa é, acredito, devo a ela e principalmente a ela. Quando provavelmente ninguém acreditou em meu potencial intelectual – e motivos havia para isso –, ela não deixou de me incentivar a estudar: “você é inteligente, meu filho; você vai longe, meu filho”. Não sei se cheguei longe, mas de muito longe vim – graças a ela.

Agradeço ao meu pai por construir em parceria comigo um lar de tranquilidade onde poder sem ruído pousar minha mente e meu corpo. Sem a paz do nosso canto do Angelim esta empreita não teria sido possível.

Agradeço a Deyse, minha melhor amiga, meu oásis, minha incondicional fã e, mais que tudo isso, meu amor. Agradeço a ela a paciência que teve nestes dois anos para lidar com as infinitas horas que passei na escrivania, ofuscado diante da tela do notebook, ao invés de estar ao seu lado fazendo o que mais gostamos: preguiçar.

Agradeço enormemente aos meus amigos de “Naquela mesa”: Renata, por me impedir de estudar mais da conta, favorecendo assim meu dom menos exercido: sociabilizar; Mayara, por ser minha parceira do heavy metal e por me tornar um pinheirense simbólico; John, por me apresentar as melhores tendências musicais e gestuais da contemporaneidade; Rebecca, por sua alegria contagiante estampada em conversas coisativas; Ivan, por me ensinar o caminho para ser uma lenda da arquitetura e urbanismo decolonial; Mirela, por sua tranquilidade de espírito, eventualmente interrompida pelo efeito ocasionado pela mistura do consumo nada ligeiro de álcool com o cansaço.

Agradeço também ao meu outro grupo de amigos, denominado eventualmente de “Ratas”, pelo carinho que me deram desde que pisei na UEMA.

Não poderia esquecer também de agradecer aos meus amigos madrilinhos, os Chachabuka. A saudade que tenho deles, todos os dias, nem sempre é fácil de lidar, mas saber que, mesmo havendo um vazio oceânico que nos distancia, estamos e estaremos juntos, protege perpetuamente meu coração dos *sinsabores* da vida.

A outros amigos de diferentes partes do Brasil e de vivências distintas, por motivos distintos aqui agradeço: Ane decolonial, Anara abraçável, Johnathan pica-pau, Matheus libras, Lucas Divinéia, Ana Madri, Manu intensa, Massetti Firmino dos Reis, Pedro silêncio, Dani Allende, Jéssica caneca, Herbert Bolaño, Gabi espelho e outros tantos que lembrarei qualquer

dia aleatório, deixando-me péssimo por os ter fatalmente esquecido. A estes últimos, obrigado e desculpa.

Agradeço à minha família que um dia saiu de distintas partes de São Luís para ir à cidade do frio e do abrigo. Por me ceder uma casa do tamanho de uma capital à qual voltar, caso queira, quando queira, por me acolher em todas as circunstâncias, por me necessitarem na mesma medida que eu os necessito, por serem, em suma, os melhores tios, primos e irmã que alguém coisado como eu poderia ter.

À professora Rita de Cassia, por ser sempre tão bondosa e impetuosa comigo, por plantar e regar em mim a semente ricoeuriana, que, inclusive, determinou um dos capítulos desta dissertação; ao professor Alexandre Campos, o unamuniano de Araraquara, por estar sempre perto de mim, cheio de paciência e carinho, aceitando todos os convites feitos para me orientar nos artigos sobre o nosso amado Miguel de Unamuno e nossa amada literatura espanhola. Espero que ele me oriente num futuro próximo no tão almejado por mim doutorado. A ambos, muito obrigado por participarem da minha banca.

AGRADEÇO em caixa alta à minha mais que querida orientadora Márcia Manir, por ter me acompanhado nesta experiência de maneira atenta, amorosa, próxima e séria. Também por apoiar minhas pequenas/grandes liberdades, que com certeza seriam menosprezadas e cortadas por orientadores tradicionalistas. E por fim, por ter sido uma amiga, por ter me aberto as portas de sua casa, pelas conversas sobre política, família, literatura, academia e fofocas de todos os tipos, entre outros tantos motivos que pediriam muitas mais palavras das que aqui posso depositar. OBRIGADO!

Agradeço aos meus colegas da escola Mundo Mágico, por me propiciarem um ambiente cálido para trabalhar e exercer a profissão para a qual acredito que faço a mais bonita diferença. Também aos meus alunos, com os quais aprendo dia após dia a ser menos eu e mais eles.

Agradeço a quem luta por uma educação digna. A quem acredita que não só de exatidões vivem as mentes, mas também de imprecisões tais como a literatura, a filosofia, a sociologia, a história, as artes, a história, a música, a língua espanhola, enfim, imateriais que favorecem o progresso crítico desta nação acrítica. A esses docentes e outros sujeitos que trabalham em ramos próximos, incansáveis na missão de desterrar os mitos impregnados na sociedade brasileira, muito, muito obrigado, muito obrigado mesmo!

E agradeço à CAPES, pelo apoio à pesquisa.

Desconectada, como erizo sin su cueva
entre el pasto,
tendré que prevenirme de tanta ímproba
realidad.

(Ida Vitale, "Nuevas obligaciones")

Voy bajo tempestades y tormentas.

(Rubén Darío, "Melancolía")

¡Ay platónica alma mía!
Tienes demasiado sueño
para aprender geometría.

(José Bergamín, "Duendecillos y coplas")

RESUMO

Este trabalho orbita ao redor da busca pelo entendimento da ideologia antimoderna em Miguel de Unamuno (1864-1936) por meio de seus romances *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) e *Abel Sánchez* (1917). Nessas obras, vislumbra-se uma articulação negativa para com os ideais da modernidade tanto no aspecto ideológico como estético, propondo, em seu lugar, um retorno idealizado à tradição. Não obstante, essa proposta se vê frustrada na prática pela impossibilidade de abandonar radicalmente a circunstância moderna em que está lançado. O antimoderno localiza-se num vórtice dialógico entre o passado e o futuro ou, ainda, na retaguarda do presente, como comenta Compagnon (2014a). A partir desses preceitos, objetivamos encontrar quais os mecanismos filosóficos e estéticos que o literato espanhol utiliza para cristalizar seu posicionamento antimoderno e antimodernista nos primeiros anos do século XX. Para isso, dividimos nosso trabalho em dois segmentos, um teórico e outro de análise. Na parte teórica, imiscuímo-nos anacronicamente no romance moderno ocidental e espanhol a partir, principalmente, de Bakhtin (1998), Lukács (2000) Fuks (2016), Gasset (1986) e Unamuno (2009); e na teoria do antimoderno, de Compagnon (2014a), que terá como apoio textos de outros autores, como Horkheimer (2007), Nietzsche (2017), Unamuno (2005), Baudelaire (1988), entre outros. Na secção de análise do texto literário, além de nossa própria interpretação dos romances em consonância com os teóricos já citados, faremos uso da crítica especializada: Correia (2013), Campos (2012), Giménez (2011), Gullón (1964) etc; assim como hermeneutas e outros teóricos que nos permitam visualizar os enunciados antimodernos e modernos nas entrelinhas do texto: Ricoeur (1994), Compagnon (2014b), Jauss (1996), Habermas (2010), Giddens (2002) etc. Tal compêndio bibliográfico de cunho qualitativo nos permite observar a incisiva voz de Unamuno à idiossincrasia moderna, a qual é retratada em seus romances como causa visceral da decadência do tempo presente. Por isso, indica *poiética* e poeticamente à humanidade um desvio epistemológico antimoderno.

Palavras-chave: Literatura espanhola. Romance moderno. Antimoderno. Unamuno.

RESUMEN

Este trabajo gira alrededor de la búsqueda por el entendimiento de la ideología antimoderna en Miguel de Unamuno (1864-1936) a través de sus novelas *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) y *Abel Sánchez* (1917). En esas obras, se ve una articulación negativa con respecto a los ideales de la modernidad tanto en su aspecto ideológico como estético, proponiendo, por su parte, un retorno a la tradición idealizada. No obstante, esa propuesta se frustra en la práctica por la imposibilidad de abandonar radicalmente la circunstancia moderna donde está lanzada. El antimoderno está localizado en un vórtice dialógico entre el pasado y el futuro o, aún, en la retaguarda del presente, como comenta Compagnon (2014a). A partir de esos preceptos, objetivamos encontrar cuales son los mecanismos filosóficos y estéticos que el literato español utiliza para cristalizar su posición antimoderna y antimodernista en los primeros años del siglo XX. Para eso, dividimos nuestro trabajo en dos segmentos, uno teórico y el otro de análisis. En la parte teórica, nos adentramos anacrónicamente en la novela moderna occidental y española a partir, principalmente, de Bakhtin (1998), Lukács (2000), Fuks (2016), Gasset (1986) y Unamuno (2009); y en la teoría del antimoderno, de Compagnon (2014a), que tendrá como apoyo textos de otros autores, como Horkheimer (2007), Nietzsche (2017), Unamuno (2005), Baudelaire (1988), entre otros. En la sección de análisis del texto literario, además de nuestra propia interpretación de las novelas en consonancia con los teóricos ya citados, utilizaremos la crítica especializada: Correia (2013), Campos (2012), Giménez (2011), Gullón (1964) etc; sin llevar en cuenta los hermeneutas y otros teóricos que nos permitan visualizar los enunciados antimodernos y modernos en las entrelíneas del texto: Ricoeur (1994), Compagnon (2014b), Jauss (1996), Habermas (2010), Giddens (2002) etc. Tal compendio bibliográfico de cuño cualitativo nos permite observar la voz intempestiva de Unamuno a la idiosincrasia moderna, la cual es presentada en sus novelas como causa visceral de la decadencia del tiempo presente. Por eso, indica *poiética* y poéticamente a la humanidad un desvío epistemológico antimoderno.

Palabras-clave: Literatura española. Novela moderna. Antimoderno. Unamuno.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>Nanus positus super humeros gigantes</i>	60
Quadro 1	Ideias e figuras do antimoderno.....	65
Figura 2	Los fusilamientos del tres de mayo.....	73
Figura 3	El entierro del conde de Orgaz.....	82
Quadro 2	Instâncias paratextuais e textuais de <i>Niebla</i> e os “autores” de cada uma.....	136
Quadro 3	Árvore genealógica da família Monegro e da família Sánchez.....	182

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O VOO A CONTRAGOSTO DO ANTIMODERNO.....	13
2	TRAMAS DO ROMANCE MODERNO OCIDENTAL	23
2.1	A busca frustrada pela antiga transcendentalidade: o romance moderno.....	25
2.2	O romance moderno e modernista no solo de Cervantes	31
2.2.1	Arautos do modernismo espanhol	33
2.2.2	O <i>ethos</i> ambivalente da Geração de 98.....	38
2.3	A <i>Nivola</i> contra a desumanização da arte.....	44
2.3.1	A insubordinação do pupilo	44
2.3.2	A humanização de Tula contra <i>La sinrazón</i>	46
3	A FORÇA PENDULAR DO ANTIMODERNO	56
3.1	Sobre anões e gigantes ou Modernidade	58
3.2	A tempestuosidade do Antimoderno	63
3.3	O sentimento tragicamente antimoderno de Unamuno	75
4	AMOR Y PEDAGOGÍA: O ATAQUE ANTIMODERNO À RAZÃO.....	84
4.1	Avito Carrascal, o moderno	89
4.2	Fulgencio Entrambosmares, o antimoderno	98
4.2.1	A filosofia da arte antimoderna fulgenciana	104
4.3	O crepúsculo de Apolodoro	108
5	A PEQUENA ÉTICA <i>NIVOLESCA</i> : <i>NIEBLA</i> SOB O ENFOQUE DA HERMENÊUTICA DE RICOEUR	117
5.1	A hermenêutica ricoeuriana, uma hermenêutica antimoderna?.....	119
5.2	<i>Niebla</i> , a ode antimoderna da <i>nivola</i>	125
5.2.1	As formas de vida nada extraordinárias (Mimese I)	125
5.2.2	A raridade da obra (Mimese II).....	134
5.2.3	A digestão amarga (Mimese III)	146
6	A VOZ DO PECADO ORIGINAL: <i>ABEL SÁNCHEZ</i> OU A DEFESA AOS CAINITAS	154
6.1	Os humilhados não serão exaltados: o Pecado original.....	160
6.1.1	Abandonai toda esperança: a revolta racional de Caim.....	164
6.2	O estilo do profeta antimoderno.....	170
6.3	De Caim a Joaquín, de Abel a Abel Sánchez	177
6.4	Do umbral do Paraíso ao frio Inferno	185
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DIREITO À METAFÍSICA	193
	REFERÊNCIAS	206

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O VOO A CONTRAGOSTO DO ANTIMODERNO

...y prosigue, no obstante, monótonamente,
extendiéndose informe, a medio estar, a medio
caminar
por el extraviado dolor.

(Carlos Bousoño, “Investigación de mi adentramiento
en la edad”)

Comecemos com um poema de Rafael Alberti (1902-1999):

Espíritus de seis alas,
seis espíritus pajizos,
me empujaban.

Seis ascuas.

Acelerado aire era mi sueño
por las aparecidas esperanzas
de los rápidos giros de los cielos,
de los veloces, espirales pueblos,
rodadoras montañas,
raudos mares, riberas, ríos, yermos.

Me empujaban.

Enemiga era la tierra,
porque huía.
Enemigo el cielo,
porque no paraba.

Y tú, mar,
y tú, fuego,
y tú,
acelerado aire de mi sueño.

Seis ascuas,
oculto el nombre y las caras,
empujándome de prisa.
¡Paradme!
Nada.
¡Paradme todo, un momento!
Nada.

No querían
que yo me parara en nada.
(ALBERTI, 2009, p. 47-48).¹

¹ “Espíritos de seis asas,/ seis espíritos cor de palha,/ me empurravam./ Seis brasas./ Acelerado era meu sonho/ pelas esperanças reveladas/ dos rápidos giros dos céus/ das velozes, espirais povoados/ rodantes montanhas/ prestos mares, ribeiras, rios, planície./ Me empurravam./ Inimiga era a terra,/ porque fugia./ Inimigo o céu,/ porque não parava./ E tu, mar/ e tu, fogo,/ e tu,/ acelerado ar de meu sonho./ Seis brasas,/ oculto o nome e as caras,/ empurrando-me com pressa./ Parem-me!/ Nada./ Parem-me tudo, um momento!/ Nada./ Não queriam/ que eu me parasse em nada”. (T.N.).

Em “Los ángeles de la prisa”, poema que integra a obra *Sobre los ángeles* (1929), o eu lírico está sonhando. Nesse espaço onírico, aparecem-lhe espíritos angelicais de seis asas, os serafins, que, segundo a mitologia cristã, são os mais próximos a Deus, e, por isso, seus mais importantes mensageiros (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003).

Além de seis asas, seis são também os anjos que empurram alguém em direção a algum lugar não referenciado. Esse empurrão, o qual podemos entender como um voo guiado e obrigado por esses seres celestiais, faz o sujeito² transpor-se às alturas em alta velocidade, num excesso de rapidez pelo céu, desde onde vislumbra elementos da natureza tais como mares, ribeiras e rios. Dada a aceleração em que se vê envolvido mediante a ação dos anjos, ele não consegue deter a atenção em nada.

Além disso, vale a pena atentarmos-nos às antíteses do poema: céu e terra, mar e fogo, polos opostos da *physis* que vai encontrando e posteriormente ultrapassando em sua viagem, como se estivesse flutuando no vazio formado pelos extremos e entre os extremos. Não consegue se fixar em nenhuma substância, está sempre acelerado, rumo a um horizonte oco. Por isso pede imperativamente em gritos aos anjos, duas vezes, “¡paradme!”. Entretanto, deles só recebe omissão, em razão do desejo de que ele, o viajero, não se pare em nada.

A sensação de vertigem aumenta pela própria estrutura fragmentada do texto: dois tercetos, um quarteto, um sexteto, uma oitava, um dístico no final e dois versos livres intercalados. Esse compêndio aparentemente aleatório de estrofes dá ritmo à leitura e permite reforçar a ideia de dinamismo. A celeridade adquirida através desses recursos técnicos, unida à interposição de palavras que reforçam o carácter onírico e transcendente do poema, permite ao leitor quase que vivenciar junto ao eu lírico a experiência poética aqui em destaque.

Os insumos simbólicos do poema de Alberti nos auxiliam a entender um pouco melhor o discurso mais comum a respeito da modernidade, a saber, a velocidade, o dinamismo, o direcionar-se sempre à frente, que implica em outras tantas questões que veremos daqui a pouco. Contudo, atentemos primeiro para os serafins.

² Utilizamos aqui e utilizaremos em momentos posteriores de nosso trabalho o termo “sujeito” por ser o que melhor se adapta à tensão entre a intenção ilustrada mediante o discurso do antimoderno de voltar no tempo ou, ao menos, de trazer o presente-passado ao presente-presente (concepção agostiniana do tempo) e a impossibilidade de recusar a alienação do Outro – entendendo que, no caso do antimoderno, o Outro é a ideologia moderna. Em termos lacanianos (2010), o Sujeito tem o desejo do Outro porque o Outro dá sentido ao Sujeito, mesmo que esse sentido esteja integrado à constituição simbólica da linguagem, isto é, um sentido incompleto, faltoso e, portanto, frustrante. Assim, adotando grosseiramente a teoria do francês, concebemos aqui o antimoderno como Sujeito porque no plano da consciência/discurso/significado ele pertence à tradição, enquanto que no plano da inconsciência/enunciação/significante pertence ao seu tempo, isto é, à modernidade. Falaremos dessa tensão em outros momentos do texto, valendo-nos, contudo, não da psicanálise – por não dar excessiva maleabilidade teórica à orientação deste estudo –, mas, principalmente, da filosofia.

Eles, como já dissemos, parecem não poder se mexer senão em alta velocidade, deixando para atrás aquilo que se encontra no plano imanente. Todavia, sua identidade é oculta. Desconhecemos seus nomes e suas caras. Sem identidade, resta-os ser nada envolto em fogo, isto é, vazio coberto pelo ideal da transcendência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003). Contudo, não chegam a seu ideal, estão sobre a terra e sob o céu, e por isso voam, procurando ascender. Por mais que se elevem, ainda vislumbrarão o chão, o qual os fará recordar, mesmo que o tentem evitar, sua finitude, o desejo aporético que os impulsiona. Assim, vivem em prol da viagem, são a própria viagem, sem ponto de partida e sem ponto final, somente o caminho.

Os serafins, baseando-nos no poema aqui exposto, bem poderiam representar o moderno, uma vez que está exposto à “sensação de estar aprisionado numa vertigem [...], [num] processo de emaranhamento, explosão, decomposição, recombinação; uma fundamental incerteza sobre o que é básico, o que é válido, até mesmo o que é real; a combustão das esperanças mais radicais” (BERMAN, 1986, p. 156).

A negação radical do serafim/moderno ao real o faz ansiar, primeiro, buscar o presente pelo presente como *locus* onde atuar, rejeitando, por isso, tanto o passado como o futuro. Não olha para atrás porque a tradição deve ser erradicada ao esquecimento. Também evita o futuro, pois a utopia e o messianismo não interessam às pretensões imediatas, às ideias análogas à sensibilidade do agora. Dessa forma, cria-se uma nova tradição, a da moda da ruptura:

A tradição moderna é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (COMPAGNON, 2014b, p. 10).

Esse ideal de ruptura progressiva, como visto, influencia a linguagem artística da modernidade. Esta já não busca faminta a beleza eterna (como os românticos), nem a beleza – se é que há – por trás da crua realidade (como os realistas), mas a beleza que se eterniza no instante, e o instante, por sua vez, é a novidade que rapidamente deixa de ser novidade para tornar-se vetusta. Assim, a modernidade traspassa sua ideologia ao produto estético, formando aquilo que Compagnon (2014b) denomina de “doença da arte moderna”. Essa arte moderna, esse modernismo que suscita “sempre as questões estéticas em termos culturais”

(COMPAGNON, 2014b, p. 106) se traduz em múltiplas configurações de formalismos, sendo o modernismo, portanto, a arte da forma.

Não obstante, alerta Compagnon (2014b), essa arte da forma não tenciona ver a vida através do sentimento suscitado pela experiência estética, como faziam os românticos, mas também e principalmente por meio da negação da forma. Ou seja, o modernismo é a arte da forma porque se atenta às questões formais, mas isso não quer dizer que o artista busque a forma perfeita pela qual manifesta o belo enquanto sinônimo de totalidade, senão a atenção contemplativa às formas, aceitando, assim, a impenetrabilidade de sua essência. A partir dessa limitação, o artista entende que sua obra é uma linguagem fatalmente representativa, isto é, a representação de um mundo sem fundamento (VATTIMO, 1996).

Dessa forma, podemos levantar a ideia de que a arte moderna supera a arte romântica quando se sabe privada de atingir o grau máximo do belo, ou seja, o belo eterno, mas antes a eternidade residual na captura da beleza do presente. Esse fator é o que faz o modernismo ansiar de maneira viciante o agora, mesmo que, uma vez capturado, rejeite-o ato seguido. O modernista descarta os não-istantes, a história, e por isso voa ininterrupta e decididamente, com a velocidade esplendorosa de um serafim, em busca da aparição eterna daquilo que é transitório.

Dito isso, passemos nosso olhar para o sujeito guiado pelos anjos da pressa, os serafins, os modernos. Ele está nessa situação contra sua vontade. Clama entre exclamações que parem, mesmo que apenas um momento. Tem a consciência de que a viagem onírica está excessivamente rápida e isso o incomoda, como se quisesse se deter nas imagens que vê desde as alturas: mares, rios, montanhas, povoados etc. É evidente que o desejo dos serafins é antagônico ao dele. Não obstante, sua experiência não é propriamente a de um pesadelo. Os anjos não parecem inimigos. Os seres celestiais o afetam como um infortúnio inevitável, inclusive como uma vivência já ocorrida em outra ocasião, evidenciando isso na falta de surpresa em suas expressões discursivas. Em definitiva, há contrariedade, mas não uma rejeição abrupta. Esse sujeito quer o voo, só que de outra forma, provavelmente sem o ultradinamismo e a altitude que o caracteriza.

Partindo dessa análise e em consonância com o que já exploramos sobre os modernos, podemos categorizar o sujeito levado pelos anjos como um antimoderno. Tal afirmação a fazemos porque ele está inscrito na circunstância da modernidade e desejando sair dela; convive com os serafins, é levado por eles, mas rejeita sua maneira de vislumbrar e estar o/no mundo. Se ele golpeasse os anjos para se livrar deles, se fizesse um esforço genuíno para

acordar do sonho e/ou se simplesmente pedisse aos celestiais que parassem definitivamente e não parassem somente “un momento”, ele seria um tradicionalista ou reacionário, ou um contramoderno. Não obstante, ele se situa no entrelugar da modernidade e da antiguidade, do otimismo e do niilismo, da aceitação e da rejeição, e, portanto, partindo da chave hermenêutica de Compagnon (2014a), é possível intitulá-lo de sujeito antimoderno.

Tal como o moderno, o antimoderno também faz parte da linguagem artística para expressar suas ideias, com a diferença, na concepção de Compagnon (2014a), de que o antimoderno é ainda mais ciente da empreita quimérica que é a busca pela beleza enquanto elemento sublime. Ele, pelo contrário, subverte o arquétipo estético, levando-o ao patamar da decadência, do infortúnio, do pecado e da agonia. Contudo, o antimoderno não quer apologizar a tragédia residida no mundo e do ser depositado nele, mas utilizar a energia obscura advinda dessa maneira pessimista de enxergar o mundo como “a mola motora da verdadeira atividade” (COMPAGNON, 2014a, p. 90). Por esse motivo não nos atrevemos a considerar o sujeito levado pelos anjos como alguém realmente decidido a sair dessa circunstância angustiosa. Pelo contrário, acreditamos que se imbui da angústia para atravessar sua conjuntura, como infere Berman (1986, p. 153):

Para atravessar o caos, ele [o antimoderno] precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade.

Dessa forma,

Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. (BERMAN, 1986, p. 13).

Por isso o epíteto antimoderno designa “uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia, mais do que uma resistência pura e simples” (COMPAGNON, 2014a, p. 13).

O professor Antoine Compagnon (1950-) divide sua obra *Os antimodernos* (2005) em duas partes: na primeira, exporta os seis pilares do antimoderno, os seis fundamentos principais de sua constituição intelectual; e no segundo, analisa alguns intelectuais, todos franceses, por meio dessa chave hermenêutica. Alguns dos pensadores que destaca são Chateaubriand (1768-1848), Joseph de Maistre (1753-1821), Georges Sorel (1847-1922),

Julien Benda (1867-1956), Julien Gracq (1910-2007) e Roland Barthes (1915-1980), entre outros. Se Compagnon tivesse direcionado seu olhar ao país vizinho, Espanha, teria encontrado uma gama completa de escritores inseridos dentro da categoria do antimoderno.

Referimo-nos aos modernistas espanhóis, também denominados de *Generación del 98*. Os escritores dessa geração estiveram divididos entre a melodia aparentemente doce, apetitosa do progresso moderno e as notas intensas e graves do alaúde medieval. Eles estiveram entre o futuro/presente e o passado (MARÇAL, 2020), circunstância ambivalente vivida na Europa ocidental desde o período finissecular até as primeiras décadas do século XX, mas especialmente acentuada nos países da região da Península Ibérica (ORTEGA, 2017).

Dentre os escritores desse movimento ideológico e estético, provavelmente o mais marcado por esse dualismo seja Miguel de Unamuno: “tal ambivalência entre a Modernidade e a Tradição, entre o aristocrático e o popular, entre o de fora, europeizante e contemporâneo, e o de dentro, espanhol e originário, conforma, por um lado, um dualismo expresso nas formulações de Unamuno” (MARÇAL, 2020, p. 15). Não obstante, como comenta Octavio Paz (2013), a negação de Unamuno à modernidade e ao modernismo o torna um moderno e um modernista, dado que a modernidade tem como idiossincrasia a negação de si mesma ou, valendo-nos do poema de Alberti, o moderno é também aquele que se nega ao voo da modernidade, sem, contudo, abandonar o sonho³, a circunstância moderna.

Dessa forma, é possível afirmar que o epíteto “antimoderno” não é antagônico ao epíteto “moderno”, mas uma subcategoria deste, ou seja, o antimoderno é um tipo de moderno, mas um moderno que rechaça os preceitos da modernidade e ainda assim se sente magnetizado por ela; é um moderno decepcionado que volta “atrás em seus primeiros amores, rejeitando seu tempo” (COMPAGNON, 2014a, p. 460); um humano no corpo de um serafim ou, talvez, um humano carregado a desgosto por serafins.

Partindo desses preceitos, procuramos entender a maneira como Miguel de Unamuno entende a modernidade a partir de seus preceitos ideológicos e estéticos, valendo-nos, para isso, de sua literatura, mais especificamente de seus romances, nos quais é possível encontrar com mais facilidade – ou com mais contextos – os contornos de sua filosofia: “hará de la novela instrumento idóneo, tanto o más que del ensayo o de la poesía, para dar expresión a

³ Se fizéssemos uma abordagem psicanalista deste poema em consonância com a teoria do antimoderno, poderíamos utilizar novamente Lacan (2010) para assignar que o Sujeito/Antimoderno levado pelos anjos está localizado no seu inconsciente, numa tensão provocada pela brecha que o divide entre o desejo consciente de sair da circunstância moderna e o desejo inconsciente de pertencer a ela. Tal desejo inconsciente se manifesta na enunciação, que, como já manifestado aqui, está para além do que se diz. No caso do poema em destaque, o além-do-que-se-diz está na análise dos versos. A partir disso, encontramos entrelinhas enunciativas favoráveis à proposta hermenêutica de nosso estudo sobre a teoria do antimoderno e o discurso da modernidade.

intuiciones fundamentales que – piensa él – un tratado sistemático no conseguiría apresar nunca en su palpitação viva” (AYALA, 1980, p. 264).⁴

Não obstante, antes de continuarmos, vale a pena comentar três aspectos importantes que precisam ser destacados para melhor compreensão dos objetivos deste trabalho. Primeiro, quando falamos da ideologia de um autor, quer seja da ideologia unamuniana ou de qualquer outra, não nos estamos referindo à ideologia no sentido marxista, isto é, enquanto organização do pensamento de uma sociedade determinada pelos meios de produção, mas na concepção do círculo de Bakhtin, os quais entendem a ideologia:

não apenas uma parte da realidade natural e social – seja ele um corpo físico, um instrumento de produção ou um produto de consumo – mas também, ao contrário destes fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites. Tudo o que é ideológico possui uma significação: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um signo. Onde não há signo também não há ideologia (VOLÓCHINOV, 2019, p. 91).

Em outras palavras, onde há signo, e qualquer linguagem é signo, há ideologia. Sendo a literatura, portanto, signo, é, ademais de todas as outras coisas, ideologia. Porque fala de uma realidade e logo a supera; porque representa o mundo levando a ele o que encontra fora dele; porque anseia transformá-lo antes inclusive de saber se é possível fazê-lo.

Isso nos leva ao segundo inciso. Atentarmos-nos à ideologia, ou seja, à ideia que o texto evoca, ao elemento alegórico que todo produto artístico evoca (JAMESON, 2004), não implica que desdenhemos a força independente da linguagem literária. Não pretendemos colocar o texto literário numa posição hierárquica inferior à da ideologia do autor ou da circunstância sócio-histórica em que se encontra a obra e quaisquer outros fatores extraliterários. O que pretendemos, pelo contrário, é perpassar pelo texto a partir de um processo hermenêutico que Jameson (2004) intitula de *narrativação*, que abarca duas instâncias complementares: a simbólica e a alegórica.

A simbólica vê o texto como um grande emaranhado de símbolos a serem pensados sem a interferência de significadores externos à produção de sentidos captados dentro dele. Já a instância alegórica designa o momento em que o leitor perde a ingenuidade consciente e substitui a representação pela reflexividade da retórica literária. A junção dessas conjecturas produz uma proposta hermenêutica que explora o texto como reflexo das contradições da

⁴ “Fará do romance instrumento idôneo, tanto ou mais que o ensaio ou a poesia, para dar expressão a intuições fundamentais que – pensa ele – um tratado sistemático não conseguiria pensar nunca em sua palpitação viva”. (T.N.).

ideologia moderna, a qual, por sua vez, só pode ser entendida em sua completude fragmentária e paradoxal mediante seus documentos estéticos. Dito de outra forma, a cultura moderna só pode ser entendida com justiça se analisamos o discurso literário, uma vez que a literatura, com seus símbolos e suas alegorias, capta o *ethos* da modernidade para além da lógica limitante do mercado, da técnica e do discurso cientificista.

Todavia, a *narrativação* de Jameson (2004) nos parece uma vertente hermenêutica semelhante à escolhida por Compagnon em *Os antimodernos*. Ambos seguem a trilha interpretativa de Paul Ricoeur (1976), que desconfia do método estrutural de análise do texto literário. O francês menciona que o texto, quando autorreferenciado, perde-se no próprio jogo da linguagem. Por isso, para que se alivie de si, precisa desapropriar-se de si e para si, a fim de causar um efeito de estranheza que confronte, num processo intermitente, o universo do intérprete (leitor) e o universo interpretado (texto). Dessa forma, para que a referência retroalimentada não se esgote da sua própria companhia e vaidade, precisa encontrar outras referências que se alinhem a favor de novas possibilidades de sentido. Eis os pontos que justificam a presença do criador primogênito da obra (autor), a circunstância sócio-histórica e os discursos atrelados a esse período localizado (mundo) e nossa própria interpretação (leitor), a qual, por sua vez, estará norteadada em todo momento pelo texto (literatura).

O terceiro e último inciso se circunscreve com a utilização do termo “Enunciador”. Ele nos serve para diferenciarmos três instâncias discursivas que frequentemente se embaralham nos estudos literários: o autor, o enunciador e o narrador. O autor é a figura empírica, a pessoa real, palpável, que fala e escreve a obra, mas se desassocia dela uma vez publicada. Já o enunciador é o *ethos* desse autor, isto é, o carácter que o enunciatário pode intuir do autor da obra que se lê. Dessa forma, “o enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor, mas não o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas sim o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto” (FIORIN, 2008, p. 138).

Valemo-nos desses conceitos linguísticos para validar as intenções implícitas do autor por meio da leitura de suas marcas enunciativas, conseguindo, com isso, desafogar sua versão empírica da autoridade interpretativa dos textos literários que dele analisamos. Essa separação discursiva é certamente um tanto complexa no caso de Don Miguel, uma vez que sua literatura recebe a projeção quase compulsória de sua pessoa de carne e osso. Mesmo assim, tentaremos equilibrar esse pequeno impasse visualizando-o não como um autor que tenta fusionar seus pensamentos “reais” à sua ficção, mas como um *ator*, isto é, como uma figura

maleável que tem um papel performativo e temático, sendo o conjunto de sua obra e o conjunto de sua ideologia passíveis de desconfiança⁵.

Nossa pesquisa está dividida em cinco capítulos, pertencentes a dois segmentos principais: um teórico e outro de análise. Trataremos anacronicamente da teoria do romance moderno no Capítulo 2, divisando as diferentes tramas desse gênero, suas particularidades e os desdobramentos crítico-teóricos formulados pela historiografia da literatura e filosofia da história da literatura. Além disso, abordaremos o romance espanhol modernista tanto em sua fase incipiente, com os realistas e naturalistas, como em sua fase madura, com os modernistas/Geração de 98. Além de trazer o discurso da crítica, destacaremos alguns trechos da intriga⁶ dessas obras, a fim de ilustrar esteticamente as ideias apresentadas. No terceiro e último subtópico, compararemos duas vertentes do romance modernista: a *nivolesca*, representada por Miguel de Unamuno, e a desumanizada, por Ortega y Gasset, que estreia conceitualmente o esvaziamento ontológico que as vanguardas espanholas seguiram. Compararemos ambas as orientações estéticas por meio das análises das obra *La tía Tula* (1921), de Unamuno, e *La sinrazón* (1960), de Rosa Chacel, a qual, como mostraremos, foi uma seguidora aplicada dos ensinamentos desumanizados de Gasset.

No Capítulo 3, aprofundaremos a teoria do antimoderno, de Compagnon. Iniciaremos nossa explanação tratando de alguns dos discursos da modernidade, uma vez que é inviável entender a ideologia antimoderna sem compreender antes a base filosófica em que se apoia. Logo a seguir, no segundo subtópico, adentraremos na teoria do antimoderno, apoiando-nos, além de em *Os antimodernos*, em outros detratores da modernidade como Nietzsche (2017), Horkheimer (2007) e Baudelaire (1988). Por fim, no último subtópico, traremos para o nosso trabalho a filosofia antimoderna de Unamuno, destacando alguns ensaios como *Sobre el sentimiento trágico de la vida* (2005), *Contra esto y aquello* (1950) ou “¡Adentro!” (2007b), além da fortuna crítica sobre o autor, dando especial destaque a alguns comentadores como Correia (2012).

Os capítulos 4, 5 e 6 serão de análise do texto literário. No Capítulo 4 daremos especial atenção ao discurso antirracionalista do antimoderno, em oposição ao discurso racionalista do intelectual moderno, no romance *Amor y pedagogía* (1902). Para isso, utilizamos uma abordagem axiológica da personagem, fundamentando-nos, principalmente, na obra *Las voces de la novela* (1985), do argentino Oscar Tacca.

⁵ Esse tipo de espectador cético é nomeado de “auditório” (FIORIN, 2008).

⁶ Trataremos mais desse conceito no capítulo 5, em que Ricoeur se apropria da concepção aristotélica de intriga (narrativa) para moldá-la de acordo às suas pretensões hermenêuticas.

No Capítulo 5, o romance em destaque é *Niebla* (1914). Elucidaremos desse texto dois aspectos essenciais: a antimodernidade, entendida aqui como a rejeição à ideologia da modernidade, e o antimodernismo, ou seja, a rejeição às categorias estéticas do modernismo – concebido como parnasianismo e vanguardismo –, com enfoque na própria estrutura da obra. Faremos partícipe deste estudo a teoria da tríplice mimese de Ricoeur em *Tempo e narrativa* (1994, 2010), uma vez que nos permitirá constatar, a partir de conceitos como *concordância* e *discordância*, que certas inovações estéticas fundadas por Unamuno nessa ficção se encontram entre a modernidade e a tradição ou, ainda, entre uma estética realista e uma vanguardista, isto é, entre a estética racional e a estética pura – ao menos no plano do discurso e não da aplicabilidade do discurso no texto.

Por fim, a última obra em análise é *Abel Sánchez* (1917), que recria o mito de Caim e Abel, revelando-o em espelho na modernidade, a fim de evidenciar a dificuldade, por não dizer impossibilidade, que o sujeito possui de romper com o pecado enquanto condição inerente de sua constituição ontológico-histórica. Elencada à teoria de Compagnon, que atribui ao intelectual antimoderno a categoria de devoto à noção do pecado original, valeremos do discurso teológico-histórico de Mircea Eliade (2011), a concepção de pecado (HILL, 2014), a opinião de Unamuno (2007e) sobre a figura mítica de Caim, assim como da comparação com outra obra literária: *Caim* (2009), de Saramago, que, apesar da distância temporal de quase um século com respeito à ficção de Unamuno, comparte da mesma interpretação alegórica.

Todos esses fatores nos ajudarão a responder no nosso trabalho à mesma pergunta que Compagnon (2014a) se faz no final do prólogo de seu estudo: “uma pergunta resumirá nosso interesse pelos antimodernos: intempestivos e inatuais, como dizia Nietzsche, não foram eles os verdadeiros fundadores da modernidade e seus mais eminentes representantes?” (p. 24). Sendo assim, vejamos como essas vozes intempestivas, isto é, “irônicas, contraditórias e dialéticas [denunciam] a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança — não raro desesperançada — de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje” (BERMAN, 1986, p. 21-22).

2 TRAMAS DO ROMANCE MODERNO OCIDENTAL

Acabó la novela de mis ilusiones.

(Jacinto Octavio Picón, “Desencanto”)

Definir o que é, como nasceu e evoluiu o romance moderno no ocidente é um trabalho que escapa às possibilidades do aventureiro disposto a isso. Por esse motivo, antes de iniciarmos a explanação teórico-crítica sobre o gênero, vale a pena alertar a respeito da dificuldade que supõe escrever sobre ele, uma vez que suas conceituações e seus estudiosos são tantos, que qualquer tentativa de limitá-lo a umas poucas vertentes históricas e/ou estéticas seria – e de fato é – injusto para com sua multiplicidade. Se tal empreitada já é complexa o suficiente pelos motivos já expostos, outro fator se soma quando nos atentamos para os inúmeros rumos tomados desde seu nascimento, em que a maleabilidade epistemológica interna a ele se tornou o traço mais significativo de sua estrutura.

O romance se quebrou após incessantes crises iniciadas na modernidade, pois necessitou cavar a própria cova onde morreria, para, ato seguido, renascer imbricado de novos formatos e novos temas, aceitando-se, por fim, não como uma linguagem artística em crise – discurso crítico mais ou menos frequente nas primeiras décadas do século prévio –, mas como uma arte da crise (SABATO, 1981).

Sendo assim, se o romance conseguiu abraçar a crise enquanto elemento inerente de sua natureza, foi porque teve de escolher entre deixar de ser o que era, a fim de ser outra coisa, outro gênero, mas não mais romance *stricto sensu*, ou transformar-se, de novo, em busca do elo com a sensibilidade e as urgências dos novos tempos. Dito de outra forma, procurou “ou sair da arte, ou transformar seu conceito” (ADORNO, 2011, p. 100). Transformado seu conceito, no que se tornou o romance na contemporaneidade? Uma resposta possível: a integração livre e absoluta de todas as manifestações artísticas, de todas as linguagens, fusão heterogênea que desdenha toda e qualquer realidade apreensível objetivamente, a qual incorpora, em seu lugar, uma realidade paralela que somente se revela poeticamente (CORTÁZAR, 2004).

Alguns poderiam dizer que com esse desmembramento da noção clássica de romance, ou seja, como um prosseguimento da epopeia, talvez valeria a pena mudar a nomenclatura ou, inclusive, proclamar uma segunda e definitiva morte do romance (BENJAMIN, 1994b); outros, mais otimistas, como nós, acreditamos que o romance só adquire real potência estética e ética quando é retirado dele as amarras de sentido que um outro tenta lhe impor. Assim,

conjecturamos expressar que o gênero, pela sua liberdade praticamente irrestrita, vive uma nova e esplendorosa juventude. Contudo, antes de chegar ao estágio atual, teve de atravessar muitas e distintas pedras no caminho; essas pedras e esse caminho são as que mostraremos no primeiro subtópico, estacionando, por não nos extraviar muito do tema de nossa pesquisa, no romance modernista.

No segundo, direcionaremos nosso olhar ao romance moderno espanhol, ilustrando sua aurora e sua consolidação nas primeiras décadas do século XX. Ademais, apresentaremos os autores e obras que marcaram com maior pujança a história do modernismo espanhol. Esses autores e essas obras manifestaram certa antipatia para com os preceitos realistas e vanguardistas nacionais, assim como para com os modernistas de outras partes do mundo, cuja sensibilidade é, senão antagônica, ao menos divergente em muitos aspectos.

No terceiro e último subtópico, traremos à luz os intelectuais Miguel de Unamuno e José Ortega y Gasset num embate teórico sobre a estética artístico-literária, salientando as duas orientações mais significativas da literatura espanhola da primeira metade do XX: a trágica, angustiante e filosófica da *nivola*; e a desumanizada, pura e destrutiva das vanguardas.

Contudo, antes de iniciarmos nosso excuro pelo romance, delonguemo-nos em outro inciso: os autores, obras e nomenclaturas protagonistas que os críticos e historiadores da literatura escolhem para seus manuais de história literária, assim como suas opiniões a respeito de seus objetos de pesquisa, respondem a escolhas provenientes da ideologia à qual pertencem. Beatriz Sarlo (2005) denomina de *trama* essas escolhas ideológicas que configuram a filosofia da história da literatura, a qual deve ser adotada pelo pesquisador como

um relato fragmentário e provisório, em que se constroem hipóteses de vínculos e se traça um movimento [...]; a trama busca conexões e, quando o faz, não pode garantir de antemão que os pontos ligados pertençam uniformemente ao mesmo nível, nem que a forma das ligações seja a mesma em todos os momentos da trama. (SARLO, 2005, p. 78).

Por isso, salientamos que o método seletivo de autores e obras aqui escolhidos para tentar dar um sentido à trama do romance moderno ocidental manifesta distintas brechas, formadas pela tensão entre o caráter tautológico do texto científico e o texto literário, que resiste aos “discursos que se constroem a partir dele” (SARLO, 2005, p. 79).

As fissuras próprias de qualquer trama se materializam quando nos valem das clássicas terminologias outorgadas aos movimentos geracionais da história da literatura: romantismo, realismo, modernismo etc., cristalizadas por uma crítica ainda receosa em

admitir que os movimentos literários são difíceis de demonstrar “pelas diferentes formas que a relação entre dimensões práticas e discursivas heterogêneas vão assumindo ao longo do tempo” (SARLO, 2005, p. 83). Assim, se aqui seguimos as marcas mais comuns da trama do romance moderno ocidental, é por dar dinamismo à pesquisa e deixar para outra ocasião a reflexão dialética sobre a filosofia da história da literatura.

2.1 A busca frustrada pela antiga transcendentalidade: o romance moderno

Quando falamos da gênese do romance ocidental, há um discurso mais ou menos generalizado de que começou com *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Com acerto comenta Tacca (1985) que a história do romance moderno é a história de seus personagens, dado que estes revelam o fundo e a forma de cada período da historiografia da literatura. Portanto, falar de *Don Quijote* é falar de seus personagens, mais especificamente do principal, Dom Quixote, que, pelo que tem de particular, inaugura um novo molde do produto romanesco.

Na opinião de Fuks (2016, p. 16), a cisão que marca a germinação desse novo gênero é “o imenso lapso entre o protagonista e o espaço por onde ele transita, [em que] espaço e sujeito se estranham, entram em conflito [...]. Como nunca antes, dramatiza-se a relação entre o indivíduo e os interesses sociais, culturais, políticos”. Como pode ser lido, o romance nasce como contraponto e até como desafio às velhas formas, escancarando o esgotamento destas pelo seu caráter repetitivo. Vale a pena perguntar, porém, quais seriam as tradições que o romance tenta destruir ou fragmentar para a partir delas inventar novos formatos.

Na opinião de Bakhtin (1998), é da epopeia que o romance capta algumas das características que eras depois absorveria, negaria e, ato seguido, transformaria na modernidade. Os traços constitutivos dessa literatura antiga são: “1. O passado nacional épico, o ‘passado absoluto’ [...] 2. A lenda nacional [...]; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes)” (BAKHTIN, 1998, p. 405).

Esses arquétipos têm em comum o acolhimento da transcendentalidade como meta perene. Nesse sentido, a epopeia foge da imanência, constituindo-se de uma aura que constantemente evoca o passado como paradigma ao qual todo ser humano tem de aspirar. Podemos dizer com isso que a epopeia é aprioristicamente pedagógica, dado que busca transmitir à polis um catálogo de virtudes. Tais virtudes são aglomeradas nos heróis

homéricos, os quais possuem um destino desde antes de seu nascimento ao carregarem uma sina que passa de geração em geração até chegar a eles, os escolhidos, não podendo excluírem-se de seu dever para com suas famílias e muito menos para com os deuses.

Não obstante, o fardo de lutar contra o mal tem também sua recompensa: a glória, a fama e a riqueza eterna. O herói fortalece-se a cada obstáculo imposto pelas forças obscuras do plano divino que supera, estando cada vez mais preparado para novos desafios que o levem até a vitória definitiva: a de, sendo mortal, assemelhar-se aos deuses. Eis a meta da epopeia: tornar os homens em deuses, transformar a fragilidade inerente a cada indivíduo em virtuosidade.

Para Mosé (2019), a intenção da epopeia era estimular à população certos valores atrelados à expansão da força vital, procurando, contudo, uma harmonia, ordenação e equilíbrio que impedisse o desbordamento da potência heroica que os poetas procuravam depositar nos cidadãos. Se a apologia ao aumento da força vital se manifestava pelo conteúdo, isto é, pela ética, o equilíbrio faz o próprio por meio da estética, ou seja, pela beleza. Assim, ética e beleza confluem na epopeia, buscando, em definitivo, uma ética vital apoiada na harmonia do belo, a fim de gerar um cidadão ajuizado a serviço da polis.

A epopeia vê diluída sua axiologia estável quando entra em cena a tragédia como núcleo ontológico do drama, que nasce como desafio aos preceitos fundamentais da epopeia. É com ela que “surge pela primeira vez a vontade humana como princípio ativo, como ação” (MOSÉ, 2019, p. 66), permitindo às formas primárias da poesia descer ao mundo, mais especificamente ao indivíduo jogado nele. Nesse gênero, os excessos vistos na epopeia sofrem um giro de 180°, pois agora o herói já não é levado pelas mãos dos deuses e perde deles a inspiração que o faz superar quaisquer que sejam os desafios que se apresentem. Dessa forma, vive numa tentativa falha de ser mais do que é em essência: finitude.

Por isso os gregos criaram a tragédia, “como modo de educação, de formação humana, que tinha como função mostrar ao ser humano que ele é sempre frágil, mortal, passível de sofrimento, e também que ele possui vontade, uma força própria singular de existir” (MOSÉ, 2019, p. 68). Vejamos como isso se apresenta em uma das peças mais relevantes da antiguidade: *Medeia* (431 a.C.).

Mais uma vez constato que a proeza
humana é sombra, e afirmo sem temor
de errar que o homem que se arroga sábio,
bom no palavreado, sofre ao máximo:
não é da esfera humana ser feliz.
Se o ouro afluí, alguém será mais bem-

aventurado que outro, não feliz.
(EURÍPEDES, 2010, p. 133).

Após Jason cancelar seu matrimônio com Medeia devido a um novo compromisso matrimonial com Creusa, filha do rei de Corinto, Medeia vingava-se de seu ex-esposo matando a noiva deste. Depois do crime, recebe uma missiva oral de um mensageiro dos deuses, informando-a de que deve abandonar com presteza a cidade e refugiar-se em Atenas. Após dialogar com ela, o enviado reflete sobre a condição humana refletida em Medeia, cujo crime revela o sofrimento ao qual está fadado o ser mortal.

No final da peça, o coro salienta outra novidade com respeito à epopeia: o livre alvedrio – ao menos na consciência da personagem. Na epopeia, os deuses são forjadores do destino dos heróis e da humanidade circundante; na tragédia, porém, os deuses intervêm, mas quase sempre permitindo ao indivíduo o poder de escolha, acarretando, com isso, a responsabilidade pelos seus atos:

CORO
De inúmeras ações Zeus é econômico;
deuses forjam inúmeras surpresas.
O previsível não se concretiza;
o deus descobre a vida do imprevisto.
E assim a performance termina.
(EURÍPEDES, 2010, p. 155).

Esses fatores da tragédia podem ser vistos como caras de uma mesma moeda (BAKHTIN, 1998), como forças complementares de uma cultura, a greco-latina, que via nesses formatos protorromanesco ferramentas a serviço da educação do ser humano.

Já na Idade Média, o paradigma educativo da literatura teve como missão o encontro com os valores cavaleirescos em voga. Nessa época, a epopeia é chamada de novela (ou romance), que passa a denominar, sobretudo, “composições literárias de cunho narrativo. Tais composições eram primitivamente em verso [...], próprias para serem recitadas e lidas, e apresentavam muitas vezes um enredo fabuloso e complicado” (SILVA, 1992, p. 672).

Dois bifurcações aparecem nas novelas europeias da Idade Média: a novela de cavalaria⁷ e a sentimental. A primeira espelha uma ideologia guerreira, fabulando em elo o amor e a aventura. A sentimental, por seu lado, possui um tom mais erótico e/ou sentimental, em que os personagens vivem peripécias em espaços aristocráticos. Segundo Silva (1992), esses dois modelos foram mais ou menos os mesmos até que a fórmula entrou num cansaço

⁷ Alguns autores utilizam a denominação “Novela”. Ambas as formas, Novela e Romance, estão corretas, como argumenta Silva (1992).

natural. A ilustração desse esgotamento raia com uma obra que marcaria um antes e um depois na história da literatura: *Don Quijote de la Mancha*.

Don Quijote pode ser inserido como o verdadeiro ponto de partida do romance moderno por uma questão essencial: o indivíduo. Este, agora sozinho, não precisa mais de deuses ou de Deus para trilhar seu caminho. Claro, o universo sublime faz parte da subjetividade do herói, mas ele pode escolher negá-lo ou até aceitá-lo com dúvidas. Assim, uma vez ilhado pelo nada, precisa idealizar seu futuro, criar um caminho sem a interferência opressiva do outro, seja de carácter imanente ou transcendente, ou, como afirma Girard (2009), por um mediador interno ou externo.

O que define *Don Quijote* como o primeiro romance moderno, ou seja, como o primeiro romance que decreta a idiossincrasia fragmentada do tempo moderno, é o reflexo de um idealismo abstrato que coloca em xeque, por meio da ironia, o *epos* presenciado na épica grega e, principalmente, nas novelas de cavalaria:

É mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições histórico-filosóficas; ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram que estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento. (LUKÁCS, 2000, p. 103-104).

Por essa perda da transcendentalidade que o romance pode ser considerado como uma síntese assintomática da dialética entre a epopeia e a tragédia (LUKÁCS, 2000), colhendo da epopeia a ideia de peripécia, e, da tragédia, o divórcio do sujeito com o meio.

Haveria de transcorrer um século, aproximadamente, até que a sensibilidade de Cervantes fosse entendida e em certa forma reproduzida por outros escritores. Contudo, na opinião de Fuks (2016), *Don Quijote* não pode ser considerado como o precursor do romance moderno porque a modernidade ainda não estava inaugurada; tal era encontrava-se no seu albor, mas ainda longe das mudanças fundamentais que constituiriam sua gênese.

Opiniões distintas às de Fuks são as de Lukács (2000) e Hegel (1993)⁸. O filósofo alemão – pelo qual é influenciado o jovem Lukács em *A teoria do romance* (1916) –

⁸ Para Lukács (2009), nessa transição entre o romance de cavalaria e o romance moderno, isto é, entre os livros de cavalaria e Dom Quixote, o que se vislumbra não é a desapareição de velhas formas romanescas pelo cansaço advindo das reiterações estéticas ou por qualquer outro elemento de repetição, mas, principalmente, pela aparição da burguesia. Essa nova classe social impeliu o gênero a defender a cultura burguesa contra os valores sublimes da cultura da Idade Média.

considera como signo fulcral da modernidade o sujeito mantido por uma subjetividade retroalimentada, que, por não a ecoar em direção à exterioridade, perde-se numa mimese que o acaba afogando numa angústia solitária.

Dom Quixote é um indivíduo situado no limiar da cisão entre a antiguidade, mantida por uma crença absoluta na autoridade do outro, e a modernidade, que se fecha na interioridade do sujeito. Por isso representa a transição entre essas duas eras⁹, pois luta contra uma razão exterior, de teor objetivo, e uma razão interior, isolada do mundo empírico e, por isso, também fatal pela frustração de não alcançar a totalidade do universo antigo (LUKÁCS, 2000).

Independentemente de Cervantes inaugurar o romance moderno ou não, se *Don Quijote* está localizado na modernidade ou não, é difícil negar que a obra do espanhol não tenha atributos e tributários mais que suficientes para categorizá-la como um marco vital para os diferentes rumos literários da modernidade, como o Realismo.

O romance realista se valeu da narrativa quixotesca e das filosofias individualistas, como o cartesianismo e o empirismo de John Locke (WATT, 2010), fundando uma epistemologia estética pautada na cópia tanto do sujeito como do espaço. Não obstante, vale a pena salientar que essa realidade que se tenta transpor ao texto é diferente em formas e em graus miméticos, dependendo do autor que as disponha.

Por exemplo, o realismo de Defoe (1661-1731) propõe uma biografia detalhada de seus personagens, a fim de causar no leitor a sensação de que a narrativa aí contada não só é possível, como que, de fato, aconteceu (WATT, 2010); já Flaubert (1821-1880) interrompe drasticamente os resíduos de idealismo ainda ressonantes de Cervantes (FUKS, 2016); ou o de Machado de Assís (1839-1908), que transita por várias capas da realidade íntima, deixando, entretanto, lacunas psicológicas, descritivas e diegéticas, conquistando, assim, um realismo supraindividual, isto é, um realismo incompleto, contraditório e paradoxal, e, por isso, representante da realidade fragmentada do ente moderno (SCHWARZ, 1990). Não obstante, essas diferenças de forma e de conteúdo não alteram o novo quadro literário, resumido na mudança do foco narrativo prosaico, a saber, os “indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares” (WATT, 2010, p. 33).

⁹ De acordo com Lukács (2000), Dante Alighieri (1265-1321) fora outro escritor de transição entre a antiguidade e a modernidade. A diferença entre o italiano e Cervantes recai na proposta modernizadora da prosa, em detrimento da lírica, consagrada nesse período de transição entre eras. Dessa forma, poderíamos dizer que Dante foi capaz de vislumbrar o signo da modernidade em seus escritos, sem levá-la, entretanto, ao campo estético; fato sim conquistado por Cervantes alguns séculos depois.

Concomitante ao realismo inglês e prévio ao realismo francês, aparece na Alemanha um tipo de romance idealista¹⁰, cuja pretensão fulcral é a de adentrar-se nas zonas mais recônditas da alma humana. Nesse espaço abstrato, o que é possível vislumbrar no ente ficcional é uma dissolução absoluta com a natureza da qual outrora fez parte. Com isso, arrancado do berço da *physis* e da comunidade, o indivíduo se adentra em diversos embates psíquicos. Essas lutas com seu reflexo acarretam o problema da incapacidade da fuga, de encontrar o oásis do outro – seja material ou humano –, capaz de aliviar a angústia produzida em virtude do retorno cíclico ao núcleo de si. Isso o leva à resignação da vida como experiência fatal, pelo que a morte ou, ao menos, a aceitação da dor existencial são categorizadas de apetecíveis.

Tal cenário literário corresponde ao período romântico, que tem em Goethe seu maior expoente literário. Entretanto, o autor de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) ainda não rompe terminalmente com o mundo exterior, o qual ainda entra em cena, mesmo que seja como reflexo da alma do indivíduo (FUKS, 2016). Essa cisão entre o interno e o externo só aconteceria algumas décadas mais tarde, com a aparição de escritores como Fiódor Dostoievski (1821-1881) e Marcel Proust (1871-1922).

Tanto o russo como o francês, apesar de depositados cronologicamente no realismo de seus respectivos países, entendem a realidade como imersão radical na psique humana. Dizemos que tal imersão é radical porque ambos sacrificam a intriga à consciência. De acordo com o filósofo Ortega y Gasset (1982), Dostoievski e Proust marcam uma nova era do romance, a da *morosidad*, que voga por uma narrativa em que o importante são os personagens, seus sentimentos, suas contradições e sua percepção ultrassubjetiva da realidade. Isso obriga o sacrifício de toda ação e de todo ambiente em prol da atenção à profundidade do indivíduo. Esses elementos levam a diálogos entre as personagens sem inferências do narrador, extensos monólogos interiores e uso reiterado da técnica do fluxo de consciência, entre outras ferramentas narrativas.

A *morosidad* do romance abre espaço a uma nova excitabilidade artística finissecular que, segundo Rosenfeld (2015), pela primeira vez na história da literatura rompe com a disposição mimética. O texto literário, assim, desrealiza-se, ou seja, traspassa a pretensão de mostrar o mundo, o tempo e o sujeito através da razão. Tal *ethos* funda uma nova linguagem literária que tem como preceito a liberdade como medida de todas as coisas. Isso propicia um

¹⁰ Esse romance idealista é nomeado por Lukács, inspirado pela filosofia estética hegeliana (HEGEL, 1983), em *O romance como epopeia burguesa* (2009) de: “O romance da poesia do reino animal do espírito”, em que o *páthos* otimista da epopeia se transforma no pressentimento trágico do fim da civilização.

novo apogeu – ou nova crise – do romance, dado que aglutina dentro de si todos os gêneros de todas as épocas, todas as manifestações da arte contemporânea ou pretérita; e corta as amarras das imposições estilísticas e temáticas da tradição que limitam sua nova e profícua amizade com a modernidade: nasce o modernismo.

2.2 O romance moderno e modernista no solo de Cervantes

A utilização do termo “modernismo” principia e se difunde em Hispanoamérica nas últimas décadas do século XIX para denominar as múltiplas correntes literárias provenientes, principalmente, da França. Nessa época, os artistas hispanos iam e voltavam do oeste da Europa com regularidade, trazendo às suas respectivas nações as inovações estéticas e filosóficas adquiridas do outro lado do Oceano Atlântico.

O expoente de maior notoriedade do vocábulo foi o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), que, em 1888, publica um artigo intitulado “Fotograbado”, em que considera o escritor Ricardo de Palma (1833-1919) um renovador modernista da literatura hispanoamericana. Essa é a primeira vez que emprega o termo:

Él es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene, a saber: la elevación y la demostración en la crítica [...]; la libertad y el vuelo, el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro. (DARÍO, 1888 apud UREÑA, 1978, p. 158-159).¹¹

A partir de então, por esses anos, devido à já populosa fama possuída por Darío nos círculos boêmios dos países hispanoamericanos, o termo seria difundido com agilidade. Entretanto, quanto mais o modernismo crescia, mais rejeição conquistava por parte do setor conservador da arte, favorecendo a aparição de um clima inamistoso, em que palavras ofensivas entre ambos os lados eram disparadas incessantemente.

De acordo com Ureña (1978), os inimigos do modernismo alegavam que essa manifestação artística menosprezava os cânones tão arduamente aperfeiçoados em séculos

¹¹ “Ele é um decidido afiliado ao estilo clássico, e respeita a Academia. Porém, entende e admira o espírito novo que hoje anima a um pequeno, mas também triunfante soberbo grupo de escritores e poetas da América espanhola: o modernismo. Convém, a saber, sua elevação e demonstração na crítica [...]; a liberdade e o voo; o triunfo do belo contra o preceptivo, na prosa, e a novidade na poesia; dar cor e vida e ar e flexibilidade ao antigo verso que sofria anquilose, apertados entre moldes pesados de ferro” (T.N.).

precedentes. Todavia, criticavam a vida subversiva própria à boêmia da qual faziam parte esses artistas, sendo eles, por isso, um perigo moral contra a civilidade das sociedades de bem.

Essas críticas contramodernistas encontrariam seu apogeu na Espanha em dois momentos: o primeiro (1), quando a Real Academia Espanhola (RAE) adere ao discurso tradicionalista, definindo o modernismo, na 13ª edição de seu dicionário, de: “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura” (RAE, 1889 apud UREÑA, 1978, p. 161)¹²; e, segundo (2), no discurso de entrada na Academia Espanhola do escritor Emilio Ferrari (1850-1907), quando, entre outros impropérios, menciona que:

El modernismo es...lo contrario de lo moderno. [...] Lo moderno son los ideales que, cual cimientos de una ciudad futura, había amasado nuestra época con el sudor del esfuerzo y la sangre del sacrificio; y el modernismo, sonriendo entre ellos, los corroe con la ironía o los barrena con el odio. (FERRARI, 1905 apud UREÑA, 1978, p. 164).¹³

Ferrari, na mesma medida em que foi ovacionado pelos segmentos mais conservadores da época pelo seu discurso, foi também reprovado por outros, sendo a irônica réplica do primeiro Nobel de literatura espanhol, José Echegaray (1832-1916), um acontecimento notório entre a comunidade burguesa¹⁴.

De qualquer forma, essa hostilidade para com o modernismo não impediu a absorção dessa nova sentimentalidade artística por parte dos escritores das gerações incipientes, permitindo, através delas, uma renovação das letras espanholas (FERRERES, 1968), estancadas, após o *Siglo de oro*¹⁵, numa rigidez formal que as deslocou a uma zona de baixo prestígio no cenário europeu.

Dentre todos os modernistas, é Rubén Darío o que mais marca presença na literatura espanhola moderna e modernista, encontrando alguns seguidores efervescentes como Ramón

¹² “Simpatía excesiva às coisas modernas com menosprezo às antigas, especialmente na arte e na literatura” (T.N.).

¹³ “O modernismo é...o contrário do moderno. [...] O moderno são os ideais que, tal como cimentos de uma cidade futura, havia composto nossa época com o suor do esforço e o sangue do sacrifício; e o modernismo, sorrindo entre eles, os corrói com a ironia ou os suja com o ódio” (T.N.).

¹⁴ José Echegaray fez um discurso poucos dias depois do de Ferrari, cuja pauta principal foi a de desvelar a hipocrisia do discurso de Ferrari. Para Echegaray, Ferrari se dizia antimodernista e, contudo, valia-se, em sua poesia, de recursos estéticos frequentes do modernismo. Para demonstrar sua tese, o dramaturgo, vencedor do Nobel de literatura em 1904, realizou uma análise comparativa entre alguns dos versos dos poetas mais reconhecidos do modernismo com alguns versos de Ferrari, evidenciando que o novo acadêmico, embora lhe pese, era um modernista (UREÑA, 1978).

¹⁵ O *Siglo de oro* é a denominação dada pelos críticos modernos aos escritores espanhóis do Renascimento e Barroco, os quais se destacaram no cenário ocidental pela sua qualidade literária e pela influência que teriam no percurso da linguagem artística moderna. Os mais destacados são: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Teresa de Ávila e Garcilaso de la Vega.

del Valle-Inclán¹⁶ (1866-1936), Juan Ramón Jiménez (1881-1856) ou Salvador Rueda (1857-1933); e outros que, apesar de negarem a influência do nicaraguense na maior parte de suas vidas, manifestaram, ao menos nos seus primeiros escritos, tendências estéticas inovadoras e orientações rítmicas na prosa parecidas às do escritor de *Azul* (1888), como Antonio Machado (1875-1939), Ruiz “Azorín” (1873-1967) e Miguel de Unamuno (1866-1936).

Com o declínio do modernismo no final da primeira década do XX, os escritores espanhóis se afastam da idiossincrasia rubendariana, para seguir, cada um, rumos diferentes (FERRERES, 1968). Esses novos rumos, contudo, só foram possíveis graças ao impulso insurgente de Rubén Darío, o qual teve uma correspondência ativa com muitos escritores da geração modernista espanhola, denominada também de *Generación del 98*, que, por sua vez, ajudaram-no a publicar e divulgar alguns dos autores mais importantes do nascente modernismo hispanoamericano, como o cubano José Martí (1853-1895) e o colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Nesse cenário de permutação entre os literatos desses ambientes que o modernismo se inaugura no solo de Cervantes.

2.2.1 Arautos do modernismo espanhol

Antes de o modernismo se tornar um verdadeiro movimento literário na Espanha, escritores das gerações precedentes notaram que suas produções ficcionais, há décadas impregnadas da influência realista e/ou naturalista, precisavam de uma renovação que pudesse aderir às novas tendências formais do momento. Ícones do realismo, como Benito Pérez Galdós (1843-1920) e Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901), ou do naturalismo, como Emilia Pardo Bazán (1852-1921) e Jacinto Octavio Picón (1852-1923), no período finissecular se apartam das escolas com as quais se consolidaram, a fim de participar da festa modernista em voga.

Benito Pérez Galdós, conhecido por ser o mais famoso escritor realista de sua geração, nos últimos anos do século XIX surpreende seus leitores pela nova orientação estética de seus romances. Estes se destacam pelo caráter intimista, ilustrado por meio do uso de um narrador em primeira pessoa que traz ao texto literário uma imersão psíquica fragmentada da realidade

¹⁶ É importante mencionar que Valle-Inclán fora modernista ou, ao menos, um modernista *stricto sensu* somente em sua primeira fase, quando publica suas quatro *Sonatas* (de primavera, de estío, de otoño e de invierno) e seu livro de contos *Femeninas*. Depois disso, pouco a pouco, abandona o modernismo em prol do aperfeiçoamento e radicalismo de sua estética esperpéntica.

íntima e da exterior mediada pelo eu, assim como a consciência do esgotamento das formas realistas, ironizadas a partir do uso do mecanismo literário da metaficção.

Por esses anos Galdós escreve alguns desses romances, que Ardila (2013) denominaria como o início da fase modernista do autor, a saber, *El amigo manso* (1882), *La incógnita* (1890), *Nazarín* (1895) e *Misericordia* (1897). Dentre esses casos, provavelmente seja *El amigo manso* o mais surpreendente, pois é quando desloca a realidade de sua autoridade irrevocável e a deposita no mesmo plano da ficção. Assim, realidade e ficção se fundem num patamar único, deixando espaço à contradição epistemológica como elemento fulcral do fazer romanesco, em detrimento da lógica operante nas obras pretéritas do escritor.

A modo de exemplo, vejamos o parágrafo inicial da obra:

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que tan llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie. (GALDÓS, 2001, p. 15).¹⁷

Tanto esse trecho que abre o romance, como o que o finda¹⁸ revelam que a narrativa realista se desvia da via representacional, ao mesmo tempo em que se contempla ironicamente a si mesma, participando, com isso, do *modus operandi* de Cervantes.

Todavia, o narrador/personagem se anuncia como *nadie*, isto é, como autoridade de validade nula com relação ao que o relato pretende comunicar. Esse desdobramento da literatura perante seu objeto evidencia uma consciência artística metaficcional que na ficção espanhola era ainda inédita (GULLÓN, 1991), mostrando que Galdós foi um precursor do modernismo espanhol sem, provavelmente, sabê-lo.

¹⁷ “Eu não existo... E se alguém desconfiado ou tolo ou maliciosinho não acreditasse no que tão simplesmente digo, ou exigisse algum juramento para acreditá-lo, juro e perjuro que não existo; e ao mesmo tempo protesto contra toda inclinação ou tendência a colocar-me investido dos inequívocos atributos da existência real. Declaro que nem sequer sou um retrato de alguém, e prometo que se algum desses aprofundadores corriqueiros começa a procurar semelhanças entre meu eu de carne e osso e qualquer indivíduo suscetível de ser submetido a um ensaio de vivisseção, terei de defender os privilégios de meu mito, provando com testemunhas, trazidos de onde me convenha, que não sou, nem fui, nem serei nunca ninguém” (T.N.).

¹⁸ “Un día que me quedé dormido en una nube, soñé que vivía y que estaba comiendo en casa de doña Cándida. ¡Aberración morbosa de mi espíritu que aún no está libre de influencias terrestres! Desperté acongojadísimo y hubo de pasar algún tiempo antes de recobrar el plácido reposo de esta bendita existencia en la cual se adquiere lentamente, hasta llegar a poseerlo en absoluto, un desdén soberano hacia todas las acciones, pasos y afanes de los seres que todavía no han concluido el gran plantón de vivir terrestre y hacen, con no poca molestia, la antesala del nuestro” (GALDÓS, 2001, p. 227)

Germán Gullón (1991) opina que Galdós, ademais de pelas suas inovações formais, foi um romancista modernista por outras razões: “porque supo captar la diversidad de manifestaciones sociales [...]; lo que trató fue de ser moderno en cuanto que captaba la variedad de voces, de personalidades, y a todas les dio una igualdad” (GULLÓN, 1991, p. 244).¹⁹ Esse aspecto sociológico mencionado pelo crítico, ainda que pareça mais próximo às tendências ideológicas do realismo, não o é por uma questão essencial: enquanto o realismo apresenta várias partes da sociedade por meio da objetivação de um narrador secular que impede a visualização interna dos seres sob seu comando, o narrador moderno galdosiano de *El amigo manso* submerge nas camadas mais recônditas do ser, tornando sua narrativa ultrarrealista, ou seja, íntima, e, por isso, mais humana (GULLÓN, 1991).

Um passo adiante no avanço do romance protomodernista é o que formula Leopoldo Alas “Clarín”. Ele, reconhecido pelos seus artigos de opinião, os quais passaram à posterioridade como *paliques*²⁰, também recebeu notoriedade pelos seus romances, em especial *La regenta* (1884). Entretanto, apesar da qualidade indubitável da obra, ela não se caracterizou por suas inovações formais ou conteudistas, circunscrevendo-se especificamente na tipologia do romance realista, mais especificamente ainda na do romance de formação, em que o protagonista se adapta resignadamente à sociedade, ao mesmo tempo em que se encerra em si, guardando em sua interioridade os desejos apenas realizáveis no plano da imaginação (LUKÁCS, 2000).

Onde vemos elementos do modernismo é em seu segundo e último romance, *Su único hijo* (1890). Esse texto tem uma recepção morna por parte da crítica, que o considera inferior pela falta de ambição que *La regenta* sim apresentava. Não obstante, para Pérez (2003), *Su único hijo* não é inferior a *La regenta*: muito pelo contrário. Segundo a pesquisadora, ao menos no que tange à importância de *Su único hijo* no progresso estético e psicológico do romance espanhol finissecular, esta obra pode ser catalogada como a mais importante do autor e do gênero desse período, servindo, inclusive, como base para alguns dos paradigmas que caracterizariam o romance da Geração de 98:

Las particularidades mencionadas [de *Su único hijo*] abren la segunda novela de "Clarín" a una nueva manera de novelar que lo acerca más a las inquietudes estéticas

¹⁹ “Porque soube captar a diversidade das manifestações sociais [...]; tencionou ser moderno enquanto captador da variedade de vozes, de personalidades, e a todas elas as deu uma igualdade” (T.N.)

²⁰ A tradução literal de *paliques* faz menção a um tipo de conversa pouco transcendental e de um tom humorístico leve. Contudo, o termo, no caso de Clarín, referencia o pau, a madeira, isto é, o *palo*. Assim, os *paliques* são os *palos* textuais com os que Clarín discursivamente abate a determinadas personalidades em seus artigos.

de la generación del 98 español: una nueva sentimentalidad más acida (ensayada con menor intensidad en *La Regenta*) consistente en la idea del fracaso del ideal romántico y el sometimiento del sujeto al delirio, a la caricatura, a la chabacanería y al conflicto entre [la] soledad individual y sociedad de consumo, desamparo y tecnocracia, deseo y mercadeo. (PÉREZ, 2003, p. 68 e 69).²¹

Além das novidades estéticas, Clarín interpõe um *alter ego* seu, a fim de evidenciar alguns pensamentos que ele teve enquanto jovem romântico e idealista, e também, mais tarde, enquanto adulto pessimista e melancólico. Esse protagonista, Bonifacio, é um tipo de personagem que Tacca (1985) denomina de *Técnico*, a saber, o personagem que serve para mostrar a visão de mundo do autor. De acordo com o teórico argentino, o personagem Técnico é comum nos romances finisseculares, os quais estão impregnados de um alto teor filosófico – na maioria das vezes pessimista.

Para mostrar o pessimismo inerente à época, Clarín se vale da transmutação de cenários aparentemente felizes, como o teatro de ópera, em lugares que escondem uma tristeza refletida na caracterização tanto do espaço, como, principalmente, dos agentes que fazem parte dele:

Ya sabía él [Bonifacio] que otras veces reinaba allí la alegría, que aquello iría animándose; pero había en los ensayos cuartos de hora tristes. Cuando al artista no le anima esa especie de alcohol espiritual del entusiasmo estético, se le ve caer en un marasmo parecido al que abrumba a los desventurados esclavos del hachís y del opio [...]. (CLARÍN, 1990, p. 85).²²

É irônico que Clarín fosse antagônico ao modernismo (CELMA, 2014) pelo carácter supostamente artificial do gênero e pela apologia quase doentia às formas francesas²³, e não soubesse que estava sendo, assim como aqueles que desdenhava, também modernista. Isso porque o modernismo não é aquilo que os escritores espanhóis finisseculares entendiam, isto

²¹ “As particularidades mencionadas [de *Su único hijo*] abrem o segundo romance de ‘Clarín’ a uma nova maneira de fazer romance, que o aproxima mais às inquietudes estéticas da geração de 98 espanhola: uma nova sentimentalidade mais ácida (ensaiadas com menor intensidade em *La Regenta*), que consiste na ideia do fracasso do ideal romântico e a submissão do sujeito ao delírio, à caricatura, à vulgaridade e ao conflito entre [a] solidão individual e a sociedade de consumo, desamparo e tecnocracia, desejo e mercantilização”. (T.N.).

²² “Já sabia ele [Bonifacio] que outras vezes imperava aí a alegria, que aquilo iria se animar; mas havia nos ensaios certos momentos tristes. Quando ao artista não o anima essa espécie de álcool espiritual de entusiasmo estético, vê-se ele cair num marasmo parecido ao que abrumba aos desventurados escravos do haxixe e do ópio”. (T.N.).

²³ Assim o comenta Celma (2014, p. 119): “respecto a la literatura modernista, Clarín se mostró absolutamente contrario a ella, aunque su temprana muerte en 1901 le impidió conocer las grandes obras modernistas que se publican a partir de 1902. El reproche más frecuente que hace a los jóvenes es su falta de respeto a la tradición española y su dependencia de la moda francesa”. Também foi especialmente crítico com Rubén Darío e seus seguidores: “poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién” (CLARÍN, 1883 apud CELMA, 2014, p. 119).

é, parnasianismo, arte pela arte, mas a aglutinação de múltiplas tendências, como o Simbolismo, Decadentismo, Neorromantismo, Impressionismo etc (UREÑA, 1978).

Sendo assim, Clarín foi em muitos aspectos pré-modernista por inserir em sua ficção traços de um romantismo autoconsciente (ARDILA, 2013), que, além de moderar os exageros típicos dessa escola literária, soube cobri-los de distintas inovações no campo da linguagem.

Quem foi consciente do modernismo, celebrando-o e aderindo-o parcialmente, foi a naturalista Emilia Pardo Bazán. Em contraposição à maioria de seus contemporâneos, soube abrir-se às novas correntes hispanoamericanas e francesas, principalmente o Decadentismo. O amor dela pelos autores decadentistas se deu pelo carácter psicológico dos romances desses literatos, os quais discrepavam do foco narrativo absolutista de Émile Zola (1840-1902).

Dentre os decadentistas, seus preferidos foram os irmãos Goncourt (1830-1870 & 1822-1906), Edouard Charbon (1807-1890) e Paul Bourget (1852-1935), por duas razões: pela maneira de narrar a psique humana de suas personagens e pelo uso da fé como última tábua de salvação do homem moderno. Nesse sentido, Bazán comemorou tanto o aspecto estético como ideológico do modernismo decadentista, ainda que rechaçasse a propaganda ideológica modernista pelo seu desdém da tradição; tradição que apoiava devido a sua profunda devoção religiosa (ESTEVAN, 2020).

Esse pessimismo é visível em suas obras finiseculares, em que demonstra haver rompido com a estética e filosofia naturalista. Agora, o que ela pretende é captar um público mais boêmio, mais acorde ao *volkgeist* do *mal de siècle* que assolava a nação europeia, mesmo que isso significasse sacrificar boa parte de sua massa de leitores, acostumados com temáticas imanentes e linguagem mais acessível²⁴; e, por outro lado, experimentar uma nova estética com a que pudesse dar vazão às suas inquietações metafísicas.

Nesse contexto surgem alguns dos romances de sua última etapa: *Dulce dueño* (1891), *La quimera* (1900) e *La sirena negra* (1908). Em *La quimera*, narra-se a vida de Silvio Lago, pintor proletário que, com a ajuda de alguns amigos da elite madrilena, logra notória fama no mundo da arte. Entretanto, o êxito não o faz atingir a felicidade, pois a todo momento sustenta uma inquietação que não a sabe definir. Essa quimera, essa náusea perene, movimentava-o a diversos lugares do globo, onde não consegue obter senão decepções.

Já *La sirena negra* conta a vida adulta de Gaspar de Montenegro, personagem aristocrático, cínico, amoral e dândi, que adota um filho ao qual tenciona transmitir-lhe seus valores. Nessa missão pedagógica, tanto o filho adotivo, Rafaelín, como o próprio Gaspar,

²⁴ Veja-se romances como *Los pazos de Ulloa* (1886), *Insolación* (1889) ou *Memorias de un solterón* (1896).

vão descobrindo juntos a corrosão da sociedade moderna, a qual está isenta de quaisquer valores por onde entre a brecha de sua redenção.

Os dois romances mostram um *ethos* pessimista que, aliado às novas estéticas, fazem deles romances modernistas. Por exemplo, em *La quimera*, é frequente o uso simbólico de figuras mitológicas como o dragão ou as sereias – frequentes nos poemas de Darío e seus seguidores –, assim como das cores, as quais são usadas com frequência no primeiro modernismo, isto é, o modernismo que cultura o preciosismo (UREÑA, 1978):

Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de transparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisible a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente, y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal traidora y pronta en sobrevenir. (BAZÁN, 1992, p. 108).²⁵

Sem deixar de ser o que são, cores, elas se apagam aos olhos do narrador, numa espécie de porta-voz da subjetividade oscilante de Silvio Lago, que, devido à tristeza que o corrói ao alcançar a fama, vislumbra os fenômenos de sua existência através de sua alma. Dito de outra forma, o estado anímico em que se encontra determina integralmente a percepção que este tem da realidade.

Com essas obras e com os textos em que expressa sua afinidade para com uma parcela do modernismo, Emilia Pardo Bazán apresenta sua carta de petição de entrada ao panteão dos pré-modernistas espanhóis, sendo uma das poucas autoridades da literatura realista/naturalista do momento que apoiou as inquietações das novas gerações da nação (ESTEVAN, 2020).

Na opinião dela, os jovens escritores haviam captado melhor que os antigos o espírito contemporâneo, marcado por uma profunda desilusão para com os frutos da modernidade. Por isso, valem-se dessa negatividade ontológica para transmiti-la a suas obras, que, embora tematicamente pessimistas, exploram novas estéticas pela insuficiência das velhas linguagens em comunicar as novas sensibilidades. Eis o ponto de partida do romance da Geração de 98.

2.2.2 O *ethos* ambivalente da Geração de 98

Os modernistas espanhóis ou Geração de 98 é um agrupamento de escritores que começam a publicar seus textos literários e de opinião no final do século XIX e princípio do

²⁵ “As aéreas cores, verdes, alaranjadas, violáceas, de transparente e luminosa magnificência, foram se apagando com lentidão doce; já quase invisível à força da delicadeza, esfumaram-se completamente ao fim, e a paisagem ficou como abandonada e solitária, úmida, gelada com a proximidade da noite outonal traidora e preparada para sobrevir”. (T.N.).

XX. Eles convivem, nesses primeiros escritos, com a influência dos últimos passos do realismo e com os primeiros do modernismo procedente da Hispanoamérica e da França.

Além das influências estéticas de ambas as escolas supracitadas, eles são marcados pelas ciências de moda na Europa, a saber, o Positivismo e o Determinismo (RINCÓN, 2017). Junto a esses saberes, outro, de peso histórico menor em ocidente, arraiga no país ibérico: o Krausismo. O krausismo é uma corrente sociológico-pedagógica fundada pelo alemão Karl Krause (1781-1832), a qual tenta conciliar Deus e lógica, misticismo e razão, e ciência e religião num estado laico²⁶.

A literatura da Geração de 98 se desenvolve nesse *ethos* ambivalente do krausismo em conflito e sinergia com as outras ciências, colhendo, ademais dos elementos estéticos e filosóficos descritos previamente, outro componente importante: o enaltecimento do passado nacional, mais especificamente do passado do Renascimento e Barroco, quando Espanha era Castilla e, na visão desses sujeitos, o maior dos impérios do mundo (SHAW, 1982a).

Assim, resumamos alguns dos ingredientes essenciais do pensamento da Geração de 98: influência da linguagem renovadora hispanoamericana e francesa, adesão pendular do positivismo, determinismo e krausismo, e olhar saudosista a Castilla. Todos juntos formam o painel literário desses autores, ao menos em sua fase de maior fama, isto é, em sua fase madura, nas duas primeiras décadas do século XX²⁷.

Nesses anos, o romance passa por uma renovação no plano da linguagem e do estilo, abdicando, ao menos em intenção, dos romancistas pretéritos a eles. O começo dessa revolução romanesca acontece em 1902, quando se publicam quatro prosas ficcionais medulares do modernismo espanhol: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, de Pío Baroja (1872-1956); *Sonata de Otoño*, de Valle-Inclán; e *La voluntad*, de Ruiz “Azorín”. Estes registram em suas páginas um profundo pessimismo para com a razão secular, evidenciado nas escolhas temáticas e nos testes estéticos (GARCÍA, 2014).

As inovações formais da literatura moderna e, em particular da modernista, acontecem com dinamismo em todo o mundo, pois acompanham as variações históricas, que, na

²⁶ “O krausismo, à falta de uma filosofia pedagógica mais condizente à configuração espanhola ainda não tão moderna, convenceu rapidamente à comunidade acadêmica. A tentativa de conciliar Deus e ciência, e razão e fé, foi de suma importância para que se começasse a propor, a partir da segunda metade do século XIX, as primeiras tentativas de situar o krausismo como âncora dos projetos de renovação educacional espanhola. Contudo, essas incursões nunca chegaram a se efetivar na maioria das escolas e universidades públicas devido à oposição dos intelectuais reacionários e principalmente da igreja” (OLIVEIRA NETOb, 2020, p. 50)

²⁷ Tanto os escritos iniciais como os das últimas fases não comportam realmente uma estrutura estética ou semântica próximas. Por exemplo, o último Azorín, influenciado pelo cinema, deriva pelo teatro surrealista; o último Unamuno larga a estética *nivolesca* e escreve seu primeiro e último romance simbolista: *San Manuel Bueno, Mártir*; o último Baroja apenas publica romances, centrando-se na escrita de longos tomos autobiográficos; o último Antonio Machado larga a poesia e deriva pelo ensaio apócrifo; etc.

modernidade, também se sucedem com alta frequência (GIDDENS, 1991). Assim, história e estética literária se conectam em razão da necessidade que esta tem daquela:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. (LUKÁCS, 2009, p. 53).

Ou, em palavras de Rosenfeld (2015, p. 86): “uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”. Havendo associado a estética aos tempos, podemos nos perguntar: como a episteme irracional dos escritores da Geração de 98 influencia a estrutura de seus romances?

Primeiro, dando às personagens a roupagem ideológica do autor, convertendo-os, como já mencionamos anteriormente, em personagens *Técnica* (TACCA, 1985). Exemplo dessa possessão do autor em seus heróis podemos vislumbrá-la em *La voluntad*, pertencente às obras de 1902, mas também em romances posteriores desse grupo, como *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja, em que o leitor se depara com heróis céticos para com o Progresso, na mesma medida que seus enunciadores (GARCÍA, 2014).

Em *La voluntad*, Azorín mostra a degradação moderna através da experiência do sujeito com o meio, sem obviar, contudo, a experiência do sujeito com outros sujeitos e do sujeito em espelho. As relações interpessoais afetam a relação fenomenológica negativa do ser com o espaço, com o adendo de que em *La voluntad* notamos que essa vinculação toposfóbica (TUAN, 2012), ou seja, de hostilidade com o meio das personagens, não se resume à metrópole madrilena, mas também à pequena vila de Yecla: “aquí, debajo de esta higuera mística se han sentado Yuste y Azorín²⁸. Y desde aquí han contemplado el panorama espléndido – un poco triste – de la vieja ciudad, gris, negruzca, con la torre de la iglesia Vieja que resalta en el azul intenso” (AZORÍN, 2001, p. 38).²⁹

É possível notar na citação um narrador que traduz o pensamento dos protagonistas: Azorín e seu mentor, Yuste, os quais observam desde o alto de uma montanha a cidade de

²⁸ O nome real do autor, Azorín, é “José Martínez Ruiz”. Contudo, após a publicação de *La voluntad*, opta por assinar seus livros sob o nome do seu *alter ego* ficcional, Azorín.

²⁹ “Aquí, em baixo desta figueira mística se sentaram Yuste e Azorín. E desde aqui contemplaram o panorama espléndido – um pouco triste – da velha cidade, cinza, preta, com a torre da igreja Velha que ressalta no azul intenso” (T.N.).

Yecla, que, quando vista panoramicamente, transmite a sensação de ser esplendorosa. Não obstante, quanto mais a câmara do narrador se atenta à morfologia da paisagem, melhor percebe a sua decadência. Dessa forma, a relação das personagens com a vila passa da topofilia ao seu contrário: a topofobia³⁰ (TUAN, 2012).

Em *La voluntad*, esse processo de decadência tem um culpado: a modernidade. As máquinas ideológicas e materiais do industrialismo possuem a utilidade de deteriorar a suposta pureza da alma humana que não conhece o vício da Razão³¹. Assim explica Yuste a tristeza resignada que sente por Yecla, a qual, por provar o fruto da modernidade, deixou de ser a vila pura que guardara em seu imaginário:

De la antigua Yecla vieja, ¿qué queda? Ya las pintorescas espeteras colgadas en los zaguanes, van desapareciendo...; ya el ramo antiguo, las azucenas y las rosas de hierro forjado se han convertido en un soporte sin valor artístico... Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene a sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes... Sí, sí, es preciso, es triste. (AZORÍN, 2001, p. 39).³²

Esses parâmetros são os que compõem a proposta pessimista de *La voluntad*, obra vinculada ao sentimento finissecular de desânimo que se vivia na Espanha. Para o autor, o mal do século residia na falta de espíritos jovens, vigorosos e atuantes com a coragem de mudar os paradigmas negativos no tocante ao âmbito espiritual da nação. O problema ético e filosófico que esses sujeitos trazem consigo são, na visão de Azorín, de dois tipos: o de carácter idealista – evidenciado nos membros da Geração de 98 – e o da superficialidade – evidenciado nas gerações sucessoras à Geração de 98, como a Geração de 14³³ ou o agrupamento vanguardista da Geração de 27 (SHAW, 1982a).

³⁰ Sobre o conceito de *Topofolia*: “encontramos em Tuan (2012) o conceito de ‘topofilia’, termo já concebido anteriormente por Bachelard (2008), que tinha a pretensão do exame das imagens do ‘espaço feliz’. No entanto coube a Tuan (2012, p. 19) ampliar-lhe o significado ao entendê-lo como sendo ‘o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico [...]’.” (FEITOSA; LIMA; ARAÚJO, 2014, p. 106). Sendo assim, a Topofobia é entendida como o elo de medo, rechaço ou simples apatia entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.

³¹ Colocamos neste caso Razão em maiúscula devido ao seu carácter secular.

³² “Da antiga Yecla velha, o que resta? As pitorescas espetarias dos corredores de entrada vão desaparecendo...; já os trabalhos antigos, os lírios e as rosas de ferro forjado se converteram num suporte sem valor artístico... E este suporte fabricado mecanicamente, que vem a substituir uma obra de forja engraçada, é o símbolo do industrialismo inexorável, que se estende, o invade tudo, o unifica tudo, e faz a vida igual em todas as partes... Sim, sim, é preciso, mas triste” (T.N.).

³³ A Geração de 14 é a geração posterior à de 98. Ela se caracteriza pelo desprendimento ao idealismo imperante na nação, em prol da adesão a uma intelectualidade séria, técnica, teórica e conceitual. Na esfera filosófica, destacam Ortega y Gasset, Manuel Azaña (1880-1940) e Eugenio d'Ors (1881-1954). Na literária, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) e Gabriel Miró (1879-1930).

Ambos os tipos de intelectuais modernos, o idealista e o superficial, são vistos em *La voluntad*. Yuste representa o idealista, aquele que anela em excesso um futuro milimetricamente formulado pelos seus anseios pessoais; e Azorín, o superficial, identificado a um projeto de vida no meandro da moderna metrópole madrilenha, cujas festas, manifestações artísticas e personalidades são máscaras de um projeto social a serviço da futilidade do *carpe diem*.

Além da imposição do personagem *Técnica*, as inovações acontecem também no âmbito estético. Os recursos dispostos por esses autores são os mesmos que nomeamos no subtópico pretérito: a interiorização psicológica do narrador, o uso renovado de símbolos frequentes no decadentismo etc. Não obstante, enquanto os autores realistas e naturalistas utilizam esses artifícios somente em suas fases crepusculares, na Geração de 98, eles se tornam regra a partir do fim de século. Além disso, o romance das gerações precedentes, até as prosas mais modernistas, como as que expusemos das últimas etapas de Galdós, Clarín e Bazán, ainda estavam arraigadas num descritivismo residual de suas etapas prévias.

Essas obras descritivistas são adscritas por Lukács (2009) ao grupo dos romances do *Novo realismo*, a saber, os romances inorgânicos pela carência de subjetividade e interioridade real das personagens, assim como pela conexão entre as microtramas que integram a narrativa. De qualquer forma, ainda que seja justo dizer que os últimos textos desses autores supracitados não devam ser considerados dentro do grupo do Novo realismo, também não escapa à verdade mencionar que é possível encontrar vestígios dessa tipologia descritivista em suas obras.

Em contrapartida, a Geração de 98 funda uma escola romanesca dilucidada pelas sombras finisseculares, em que o sujeito desconfia de toda objetividade, pois esta, divulgada pelo Progresso moderno como o meio propício para a instauração da felicidade em ocidente, mentiu. O *logos* trouxe ao sujeito da modernidade desalento e sua conseqüente regressão ascética à interioridade do eu. Isso se espelha num tipo de romance compactado pelas forças orgânicas da realidade fragmentada, ou seja, a realidade verdadeira, a realidade íntima, a que duvida do que vê, sente ou pensa (GARCÍA, 2014), e não mais almeja dar conta de ilustrar a totalidade do que se vê, se sente ou se pensa. Eles não se preocupam com evidenciar o espaço, a sociedade e a matéria em sua completude, mas destacam delas apenas os segmentos da realidade que seus personagens demasiadamente humanos são capazes de absorver.

Essa realidade estilhaçada pelas limitações do ente moderno é ilustrada no romance por meio de recursos estéticos particulares a cada autor. Unamuno inventa um protogênero

particular, a *nivola*, em que personagens e personas se fundem num mesmo plano³⁴; ou Valle-Inclán, que cria o *esperpento*, aparelhando-se ao grotesco de Francisco de Goya (1746-1828), Charles Baudelaire (1821-1867) ou, mais tarde, Luigi Chiarelli (1880-1947), imbuído, contudo, da especificidade espanhola (SALINAS, 2001). Assim, o *esperpento* retrata não o sujeito universal por meio de uma óptica que reluz o seu lado deforme, mas o sujeito espanhol deformado pelo pessimismo universal de sua época.

A distorção do indivíduo esperpêntico está formado por diversos extremos que tentam formar sínteses. Entretanto, devido à incompatibilidade dos elementos pertencentes aos polos que tentam se fundir, o resultado dessa alquimia incongruente passa pela germinação de narrativas quiméricas, situadas entre o animalesco e o humano, entre a realidade e a ficção, entre o riso e o horror (ZAHAREAS, 1980).

Nos romances e peças do intelectual galego, este se vale de uma sátira de si mesmo, o personagem Marqués de Bradomín, o qual, mais que um *alter ego* do autor, é uma máscara bufonesca que se põe para ridicularizar-se, a fim de evidenciar que nem mesmo a lógica do ego foge da fabulação histriônica imposta pela corrosão dos tempos modernos (ORTEGA, 2017). Ainda, essa autoficcionalização valleinclanesca de configuração bufonesca habita com personagens animalescos, num espaço deformado em que coabitam situações risíveis com situações de pânico.

Por exemplo, no romance *Los Cruzados de la Causa* (1908), cujo cenário é a Galícia rural, o criado é retratado como um animal:

Don Galán, que era criado nacido de la casa, giboso y bufonesco a la manera antigua, sacó la lengua fuera de la boca, imitando al papa-moscas de la fiesta. [...] De improviso, se alzó de su asiento el hermoso segundón y arrojó al criado un plato lleno de huesos: - Con los canes se reparten los mendrugos, pero no se bebe. (INCLÁN, 2008, p. 88-89).³⁵

Em outro momento da intriga, o assassinato de um personagem é evidenciado como um espetáculo público e grotesco, em que um cachorro simboliza a cotidianidade da morte, testemunhando-se, assim, o caráter não transcendente do romance esperpêntico: “un perro del vinculero, con la cola entre las patas, atravesó la calle y se puso a lamer la sangre. En medio

³⁴ Veremos como se verifica essa fusão no capítulo 5, em que abordaremos a estética *nivolesca* em *Niebla*.

³⁵ “Don Galán, que era um criado nascido na casa, giboso e bufonesco ao estilo antigo, tirou a língua para fora da boca, imitando ao papa-moscas da festa. [...] De improviso, levantou-se de seu assento o formoso segundão e lançou ao criado um prato cheio de ossos: - Com os cães se juntam os tunantes, mas não se bebe” (T.N.).

del silencio, se oía el chapoteo de la lengua sobre las piedras rojas. [...] Se alzó de pronto un clamor popular, voces de mujeres, violentas, claras, roncadas” (INCLÁN, 2008, p. 135).³⁶

Em definitiva, Valle-Inclán e o esperpento estampam somente uma das faces do romance modernista espanhol, o qual supera esteticamente o Novo realismo. Não obstante, na segunda década do século XX, o esqueleto romanesco desses autores se dilui gradativamente pelo uso exaustivo das formas e pela atração que a linguagem vanguardista exerce nas novas gerações. Alguns literatos da Geração de 98, como Valle-Inclán e Juan Ramón Jiménez, aderem à causa desumanizada das vanguardas, outros, como Unamuno, continuam defendendo e escrevendo seus romances a partir duma ética *nivolesca* de contornos metafísicos.

2.3 A *Nivola* contra a desumanização da arte

2.3.1 A insubordinação do pupilo

A relação de Miguel de Unamuno com Ortega y Gasset (1883-1955) é um dos acontecimentos mais interessantes da intelectualidade espanhola da primeira metade do século XX. O debate entre ambos causou um grande interesse na burguesia intelectual devido à dissimilitude das ideias desses autores em praticamente todas as áreas do pensamento, assim como pela fama internacional dos interlocutores (HELENO, 2017).

Na alçada da filosofia, discordavam em dois aspectos principais: no método e nas bases epistemológicas. Sobre o primeiro, Don Miguel negava a metodologia conceitual dos filósofos de seu tempo. Para ele, os conceitos são úteis quando podem ser maleáveis, contraditórios e desarraigados da sempiterna procura da *aletheia*. Por isso não fora sequer considerado filósofo por alguns de seus pares geracionais – como Ortega y Gasset –, os quais consideravam Unamuno um literato e um místico, mas não um filósofo *stricto sensu*, pois abusava de abstrações semânticas e de recursos estéticos, mais acordes ao discurso literário que ao filosófico (MARÍAS, 1997).

O escritor de *Meditações do Quixote* (1914), o qual se considerara na juventude discípulo de Unamuno, afasta-se em sua fase madura de seu outrora mestre. A explicação desse acontecimento teve início com as desavenças filosóficas e se reafirmou por crenças

³⁶ “Um cachorro do enviado, com o rabo entre as patas, atravessou a rua e começou a lamber o sangue. Em meio ao silêncio, ouvia-se o respingo da língua sob as pedras vermelhas. [...] Alçou-se de repente um clamor popular, vozes de mulheres, violentas, claras, roncadas” (T.N.).

ideológicas. Sobre o primeiro aspecto, Gasset, ao voltar à Espanha depois de estudar profundamente o neokantismo em Marburgo, onde foi aluno de Hermann Cohen (1842-1918) e Paul Natorp (1854-1924), traz consigo a ideia da *kultur* (cultura) como produto normativo, controlador do instinto e inspirador de bons juízos e ações (HELENO, 2017). Ortega, assim, torna-se um racionalista que vê como causa fulcral da decadência de seu país justamente a falta de uma cultura racional – ainda que não totalizante – que a encaminhasse no rumo social positivo que a Alemanha estava percorrendo por efeito do neokantismo e suas subdivisões. Unamuno, como defensor equânime do irracionalismo místico espanhol e de autores dominados pela *angst* como Thomas Carlyle (1795-1881), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e fundamentalmente Søren Kierkegaard (1813-1855), não podia estar mais em desacordo com seu ex-pupilo.

O divórcio no plano ideológico acentuou ainda mais os embates epistolares. Nesse momento, as missivas, muitas delas publicadas nos jornais mais importantes de divulgação científica da época, faziam eco das desavenças de ambos, as quais, nos seus momentos mais álgidos, perdem até as boas maneiras, chegando, inclusive, a impropérios tais como o de “energúmeno”: “lo único triste del caso es que a don Miguel, el **energúmeno**, le consta que sin Descartes nos quedaríamos a oscuras y nada veríamos, y menos que nada, el pardo sayal de Juan de Yepes” (GASSET, 1983, p. 110, grifo nosso).³⁷

Esse artigo de 1909, “Sobre una apología de la inexactitud”, foi escrito por Ortega depois da crítica de Unamuno a Descartes e à escola racionalista fundada por ele. Para Gasset, Descartes é o escritor fundamental para entender a modernidade e suas demandas essenciais, como a ciência, a qual, em Espanha, em oposição ao resto da Europa, não havia se desenvolvido com seriedade. Isso porque o país estava ainda estancado numa tradição fechada a qualquer estímulo europeizante há séculos, precisando, por isso, abrir-se às inovações científicas e também culturais do exterior (SÁNCHEZ, 2015).

Para o filósofo espanhol, a cultura corresponde às “funciones vitales – por tanto, hechos subjetivos, intraorgánicos –, que cumplen leyes objetivas que en sí mismas llevan la condición de amoldarse a un régimen transvital” (GASSET, 2010, p. 40).³⁸ Esses fenômenos *transvitalis* visíveis na cultura de um povo respondem a dois impulsos: um racional (objetivo) e outro vital (subjetivo).

³⁷ “O único triste do caso é que a Dom Miguel, o energúmeno, consta-lhe que sem Descartes ficaríamos na escuridão e nada veríamos, e menos que nada, a parda prenda de Juan de Yepes” (T.N.).

³⁸ “Funções vitais – portanto, dados subjetivos, intraorgânicos -, que cumprem leis objetivas que em si mesmas levam a condição de amoldar-se a um regime transvital” (T.N.).

O impulso inicial que cria qualquer cultura é o subjetivo, pois nasce das necessidades íntimas do sujeito e depois de um povo. O povo, por sua vez, da miscelânea que compõe seu esqueleto cultural, gera uma subjetividade compacta que, em determinado momento, torna-se objetiva, dado que a sociedade deixa de ter individualidade e magnetiza-se à objetividade totalizante da cultura. Nesse momento de alienação, o povo se transforma em massa e a cultura orgânica em cultura racionalista.

Quando a cultura racionalista devora a subjetividade, afastando-se dos sujeitos que a criaram, então ela entra numa era decadente que o autor denomina de *hierática*. Esse descenso do ser humano pelo abismo da decadência precisa chegar o mais rapidamente possível ao âmago, para assim a humanidade renascer em seu formato *lírico*³⁹, isto é, quando a cultura é obrigada a servir à vida (GASSET, 2010).

Para o intelectual, o problema espanhol e, neste aspecto, também o da Europa, é o de haver engendrado uma cultura radicalmente racional na qual o povo não consegue e/ou não quer findar. Isso se manifesta na filosofia, por vezes presa numa metafísica racional (positivista) ou irracional (mística), assim como nas distintas manifestações artísticas dessa época. No caso concreto de Gasset, a pintura e a literatura são as linguagens que ele mais estuda e desenvolve em seus escritos, utilizando-as como ferramentas para filosofar sobre o problema da cultura, antropologia, ontologia, fenomenologia etc.

Esse método interdisciplinar também é comum a Unamuno, ainda que com menos rigor técnico que Gasset. Nessas áreas, ambos também divergem, porém sem a exposição direta da antipatia para com o pensamento do outro divulgado em ensaios ou artigos. Dessa forma, quem os coloca cara a cara somos nós, leitores, buscando ver de que forma os fundamentos ontológicos da *nivola* se desviam intencionalmente da desumanização da arte.

2.3.2 A humanização de Tula contra *La sinrazón*

³⁹ Em *El tema de nuestro tiempo* (2010), Gasset comenta que toda civilização está composta por fases, uma *hierática* e outra *lírica*. A hierática, a de máxima decadência, acontece após sucessivas eras de desmoroamento. Se no decorrer dessa situação não surgirem pessoas capazes de reverter a situação, então se chegará ao âmago do abismo, de onde só será possível sair por meio da destruição dos valores que compõem sua corrupção estrutural. Esse momento de destruição, onde impera o caos pelo caos, é a fase hierática. Não obstante, tal fase é de curta duração, uma vez que os valores que fazem parte de uma civilização decadente são frágeis e, portanto, de caída rápida. Superada a fase hierática, entra-se na “lírica”, onde uma nova e mais pura sensibilidade surge na consciência coletiva. Nesse período, renovam-se as linguagens artísticas, as metodologias e orientações filosóficas e os objetivos a serem alcançados para a obtenção da prosperidade no tempo presente.

A primeira vez que o termo *nivola* aparece no romance, talvez, mais conhecido do autor: *Niebla* (1914)⁴⁰. Nessa obra, Miguel de Unamuno experimenta processos narrativos inovadores no romance espanhol, como o diálogo entre o autor empírico e sua personagem no fim do enredo, a autonomia da personagem e o nivelamento das vozes do autor e do herói/anti-herói (CAMPOS, 2012).

Dado que o romance modernista ainda se encontrava em período de amadurecimento, Don Miguel achou necessário modificar a nomenclatura concedida ao gênero, anunciando, assim, que o que o leitor estava lendo não é uma *novela*⁴¹, mas algo diferente, ou seja, uma *nivola*. Mas o que seria a *nivola* em si? E o que é mais importante: tem alguma implicação prática, estética ou filosófica a nomeação de um novo gênero?:

A *nivola*, mais que um conjunto de ideias teóricas e estruturais, representa uma atitude do autor perante o processo de criação do texto literário. O procedimento do escritor se evidencia na liberdade absoluta para a criação de leis próprias, sem se ater aos paradigmas estéticos precedentes ou contemporâneos. Essa liberdade formal e narrativa, contudo, deve orbitar próxima aos dilemas existenciais do homem, sendo, na concepção de Don Miguel, a maior dentre todas, o sentimento trágico da vida: a disputa axiomática entre razão e fé. (OLIVEIRA NETO & SOUSA, 2020a, p. 9).

Nesse trecho, identifica-se um elemento fulcral do romance unamuniano: a interioridade do ser e seus axiomas existenciais. Seus personagens, que considera tão humanos quanto os indivíduos de carne e osso por apresentarem ambos os mesmos dilemas que constituem suas existências, estão carregados e, em certa forma, fadados a uma ontologia própria; esta, por seu lado, desmembra-se e retorna sem sínteses ao autor. Dito de outra forma, as personagens possuem uma subjetividade desarraigada de seu autor, porque eles, na concepção de Unamuno (2009), são autônomos. Ao mesmo tempo, seus seres ficcionais fazem parte dele, dado que os considera filhos espirituais que, juntos, formam o todo contraditório de sua identidade.

Essa concepção egológica da *nivola* se transforma no seu arquétipo de romance. Ele menciona que todas as grandes obras romanescas, ou seja, aquelas que se eternizam, são as autobiográficas, as que estão impregnadas do espírito de seu autor. O leitor, por sua vez, deve confrontar o autor e o texto literário, interrogá-los para interrogar-se a si mesmo; e, em última instância, tornar-se o próprio deus da obra, em detrimento do deus primogênito que a significou primeiro, o autor empírico, a fim de que cada romance que leia lhe sirva para seu aprimoramento humano (UNAMUNO, 2009). Vejamos como essa ideia se funde na *nivola*.

⁴⁰ Falaremos mais da *nivola*, o nascimento do termo e outras questões próximas no capítulo 5.

⁴¹ O equivalente a *novela* em português é romance. Ou seja, romance [port] = *novela* [esp].

Em *La tía Tula* (1921), acompanhamos a história de Gertrudis, mais conhecida como Tula, a qual vive com sua irmã, Rosa, e seu cunhado, Ramiro. Na primeira parte do romance, Tula serve, praticamente, de conselheira maternal de sua irmã, algo mais jovem e menos disposta à reflexão. Pouco depois de Rosa dar à luz, falece. Porém, numa última conversa entre as irmãs antes desse incidente, a mais nova pede à mais velha que ajude Ramiro a cuidar de seus filhos.

Algum tempo indefinido depois – pois a *novela* sucede em tempos vagos, oníricos, como se de um sonho longo se tratasse –, Ramiro se casa com Manuela, a empregada do lar, com quem tem outro filho. Não obstante, a nova esposa de Ramiro morre devido a complicações no seu segundo parto, deixando novamente o homem viúvo.

Na terceira e última parte da narrativa, Ramiro e Tula convivem numa tensão amorosa não saciada por escolha de Tula, a qual consideraria a consolidação desse laço afetivo uma traição a sua irmã e seus sobrinhos, amados por ela como se fossem seus filhos. Nesse conflito sem resolução, Ramiro morre, cedendo de bom grado a guarda de seus descendentes à que considera o grande amor de sua vida.

Há uma moral cristã em Tula semelhante à que Unamuno defende em alguns ensaios teológicos, como *La agonía del cristianismo* (1925). Essa moral, mais que associada à servidão ou ao instinto maternal inerente à mulher – de acordo com os preceitos patriarcais –, em realidade tem caracteres existenciais e metafísicos. Tula, ao abdicar do amor e da maternidade carnal, opondo-se, assim, ao destino determinado socialmente ao seu gênero, faz ato de uma vontade íntima e, por isso, vitalista, no intuito de formar a identidade que sua subjetividade lhe pede.

Ainda, essa subjetividade serve como pontapé inicial para a imortalização, ou seja, o desenvolvimento da identidade se considera, na filosofia e literatura unamunianas, um elemento apriorístico para alcançar a eternidade (GIMÉNEZ, 2011). Não obstante, a imortalidade não se cerra na conquista da identidade, mas auxilia-a no propósito de transmitir ao outro essa busca incessante e agônica de si, formando-se, portanto, uma ética sempre no porvir, tal qual a que propõe Derrida (1994).

Tula logra traspasar essa ética agônica aos seus filhos espirituais, com os quais se perpetua uma vez cumprida sua missão terrenal:

Mantenía la unidad y la unión de la familia, y si al morir ella afloraron a la vista de todos, haciéndose patentes, divisiones intestinas antes ocultas, alianzas defensivas y ofensivas entre los hermanos, fue porque esas divisiones brotaban de la vida misma familiar que ella creó. Su espíritu provocó tales disensiones y bajo de ellas y sobre

ellas la unidad fundamental y culminante de la familia. La tía Tula era el cimiento y la techumbre de aquel hogar. (UNAMUNO, 2007a, p. 165).⁴²

Como presenciado no trecho acima, Tula consegue o que se propôs com tanto esforço após desafios de várias índoles, até mesmo o de renunciar à carne. Não porque considere a carnalidade maternal e sexual negativa, mas porque, como afirma Giménez (2011), a materialidade espiritual, a metafísica, parece-lhe a única sublime.

Todavia, vale a pena determo-nos em outro ponto importante para entender a ideologia da obra: *La tía Tula* não representa defesa alguma à castidade. Como dissemos, os personagens que fazem parte das narrativas de Unamuno são peças que, unidas, refletem a personalidade do enunciador. Assim, Tula é apenas uma das faces da identidade de seu criador, sendo Rosa e Ramiro, que vivem mais de acordo com seus impulsos sensitivos, outra delas.

Em definitivo, *La tía Tula* é uma *nivola* pela psicologização das personagens, pelo espaço único e simplificado – como na tragédia clássica –, pelas antíteses e oxímoros típicos da literatura mística, e pela elipse temporal que dá ao texto a sensação de uma diegese onírica; mas também pelo protagonismo dos personagens e seus dilemas demasiado humanos, como se não fossem reais pela voluptuosidade do drama em que estão envolvidos, e, ao mesmo tempo, como se fossem reais pelos dilemas existenciais que padecem, os quais são passíveis de identificação por parte do leitor de qualquer parte do planeta.

A humanização da *nivola* encontra sua nêmesis nas vanguardas. No tocante à literatura, estas absorvem dos novos rumos estéticos um esvaziamento ontológico pela radicalização da desconfiança na subjetividade já iniciada nos movimentos artísticos modernistas. O Surrealismo, Dadaísmo, Cubismo, Novo expressionismo, entre outros, influenciam a própria ideia de romance, que nessa nova linguagem encontra uma autonomia que rejeita a realidade extra-romanesca (GASSET, 1982).

A Geração de 98, principalmente Unamuno, Antonio Machado e Pío Baroja, antipatizam com esses novos rumos literários pela hipotética superficialidade neobarroca de sua proposta (SHAW, 1982a). As críticas desses autores se agudizam concomitantemente ao seu envelhecimento, momento da vida em que radicalizam sua rejeição à vanguarda – a qual

⁴² “Mantinha a unidade e a união da família, e se ao morrer ela aflorou à vista de todos, fazendo-se patente, divisões intestinais antes ocultas, alianças defensivas e ofensivas entre seus irmãos, foi porque essas divisões brotavam da vida familiar em si que ela criou. Seu espírito provocou dissensões e embaixo delas e sobre elas a unidade fundamental e culminante da família. A tia Tula era o cimento e o teto daquele lar” (T.N.).

consideram uma continuação do modernismo – e à geração de vanguarda espanhola, também conhecida como Geração de 27⁴³.

Antonio Machado, em um de seus últimos livros de poesia, *Nuevas canciones* (1917-1930), lança alguns ataques ao neobarroquismo estético, às poses aristocráticas de seus expoentes nacionais e ao experimentalismo como regra: “sólo quede un símbolo:/ *quod elixum est ne asato.*/ No aséis lo que está cocido (MACHADO, 2006, p. 277); ou “el pensamiento barroco/ pinta virutas de fuego,/ hincha y complica el decoro.” (p. 286); ou “concepto mondo y lirondo/ suele ser cáscara hueca;/ puede ser caldera al rojo” (p. 285).⁴⁴

Por essas datas escreve Unamuno *Como se hace una novela* (1924), em que patenteia uma abstrata teoria do romance ou uma antiteoria⁴⁵ do romance, dado que ele não dá elementos práticos que ajudem, tecnicamente falando, a escrever uma obra. Em lugar disso, Don Miguel divide seu texto nas seguintes partes: (1) o comentário de um amigo de Unamuno, Jean Cassou, sobre a personalidade daquele; (2) o esboço de um romance; (3) o comentário do autor sobre o esboço do romance; (4) e uma série de reflexões sobre a ficção, os literatos, as escolas geracionais de artistas etc.

Nessa última divisão, não economiza em impropérios à estética gongórica e aos discípulos contemporâneos do poeta barroco:

[...] Góngora, no tanto se propuso repetir un cuento bello quanto inventar un bello idioma. Pero, ¿es que hay idioma sin cuento ni belleza de idioma sin belleza de cuento? [...] Y toda esa poesía que celebran [referindo-se à Geração de 27] no es más que mentira. ¡Mentira, mentira, mentira! El mismo Góngora era un mentiroso. (UNAMUNO, 2009, p. 164).⁴⁶

⁴³ A geração de 27 é denominada assim pelo centenário da morte Góngora, realizado em 1927. Nesse ano, os novos escritores mais conhecidos da época, como García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999) ou Dámaso Alonso (1898-1990) se reúnem no Ateneo de Sevilla para comemorar o poeta barroco, que marca o caminho da nova literatura. Jovens literatos notórios como Rosa Chacel, Luis Cernuda (1902-1963) ou Gerardo Diego (1896-1987) não comparecem – por falta de convite ou por simples escolha – ao referido evento. Não obstante, seriam colocados pela crítica como integrantes dessa geração vanguardista.

⁴⁴ “Só fique um símbolo:/ *quod elixum est ne asato.*/ Não asseis o que está cozido” ou “o pensamento barroco/ pinta aparas de fogo,/ incha e complica o decoro.” ou “conceito bobo e bobinho/ costuma ser a casca oca;/ pode ser caldeira em vermelho.” (T.N.).

⁴⁵ Agradecemos ao professor Josué Borges de Araújo Godinho, da UEMG, por ter definido a teoria unamuniana do romance em *Como se hace una novela* como tal, após nossa comunicação oral no Simpósio temático “Literatura e filosofia” da ABRALIC de 2021. Essa e outras contribuições dele e de outros colegas desse simpósio foram muito úteis para muitas das considerações a respeito desta dissertação.

⁴⁶ “[...] Góngora não se propôs repetir um belo conto, mas inventar um belo idioma. Porém, é que há idioma sem conto nem beleza de idioma sem beleza de conto? [...] E toda essa poesia que comemoram [referindo-se à Geração de 27] não é mais que mentira. Mentira, mentira, mentira! O próprio Góngora era um mentiroso” (T.N.).

Unamuno chama Góngora e aos gongoristas de mentirosos por não falarem a verdade, sendo para o *bilbaíno* a *alétheia* literária tudo aquilo que fala da condição trágica da vida, ou seja, a luta dialético-assintética do ser com a razão e a fé.

Mais otimista foi com o vanguardismo o filósofo Ortega y Gasset. Ele soube ver com um pouco mais de confiança as novidades artísticas provenientes dos outros espaços de ocidente. Considerou que a irrupção das vanguardas no cenário europeu se deu como sintoma do esgotamento da arte moderna, a qual não tinha como seguir copiando a realidade pela falta de realidades que copiar e pela falta de modos de copiar a realidade.

A arte moderna, segundo Gasset (1986), pecava por ancorar-se no mundo externo, isto é, no fenômeno, e/ou no interno, no humanizado. Essas fórmulas vigorantes durante décadas já não satisfaziam o espírito dos jovens artistas, que buscavam revolucionar a linguagem artística por meio de mudanças que atingissem as raízes, procurando a contrariedade do *status quo*.

É a partir dessa nova filosofia da arte que Gasset formula seu famoso ensaio *A desumanização da arte* (1925). Nesse texto, patenteia algumas noções basilares sobre o novo espírito, tais como: em primeiro lugar (1), o vanguardismo aparece porque as formas tradicionais estão rígidas, mortas, então, em lugar de criticar a novidade seus detratores, deveriam entender o porquê da aparição dessa nova cara da arte e, ato seguido, ver seu aspecto positivo. Em segundo (2), Ortega menciona que a arte desumanizada, mais que uma arte em si, é uma proposta teórica, um programa que se formula no próprio produto artístico. Assim, uma obra vanguardista é a ideia que um determinado autor vanguardista tem da obra de arte. Em terceiro (3), entende que essa escola ainda está em evolução, precisando, por isso, definir seus limites e borrar seus excessos para não se perder na mera intenção em detrimento da busca pela qualidade. Em quarto (4) e último, o espectador dessa arte tem que se adaptar às exigências receptivas dela, vendo-a como oposta à realidade e não como consequência desta.

Partindo dessas bases, Gasset define os setes traços elementais das tendências vanguardistas:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1., a la deshumanización del arte; 2., a evitar las formas vivas; 3., a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4., a considerar el arte como juego, y nada más; 5., a una esencial ironía; 6., a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna. (GASSET, 1986, p. 25-26).⁴⁷

⁴⁷ “Ao analisar o novo estilo se acham nele certas tendências sumamente conexas entre si. Tende: 1., à desumanização da arte; 2., a evitar as formas vivas; 3., a fazer que a obra de arte não seja senão obra de arte; 4., a

Esses paradigmas agrupados e conceitualizados pelo filósofo foram importantes para os romancistas da Geração de 27. Não tão importante foi sua teoria para os poetas que faziam parte desse agrupamento, dado que “preferían reivindicarse de la poesía pura más que de la deshumanización, aunque entretuvieran parentescos con la estética de la desrealización y de la metáfora definida por Ortega” (GIUSTINIANI, 2013, p. 298).⁴⁸

Não obstante, é importante assinalar que não proliferaram na Geração de 27 muitos romancistas, e os que se destacaram⁴⁹, não o fizeram tanto quanto os poetas e os dramaturgos. Isso porque a lírica se comprovou como o terreno fértil para as experimentações formais que tinham em mente; ademais, consideravam a prosa o terreno da burguesia – em concomitância com Lukács (2009) –. De qualquer forma, podemos destacar uma figura algo esquecida pela crítica⁵⁰ e, não obstante, a mais assumida seguidora da teoria orteguiana: Rosa Chacel (1898-1994).

A autora da cidade de Valladolid não duvida em afirmar que a geração artística da qual fez parte deve a Ortega y Gasset e sua ideia da arte desumanizada alguns pilares que marcariam suas produções, ao menos às de suas primeiras etapas, nas que estão impregnados dos princípios vanguardistas: “los escritores de mi generación empezamos a escribir sabiendo que Ortega estaba allí, ¡ojo avizor!, implacable, irreductible” (CHACEL, 1989, p. 150).⁵¹ E, em outro texto, complementa:

[...] la juventud de entonces se adhería a la prosa de Ortega, que tenía el poder de centrar su atención en la forma. La forma se nos descubría como imperativo quehacer... quiero decir que la perfección de la forma, el rigor de la palabra nos descubría las formas del mundo, nos hacía detener la mirada en la forma, que es el modo más certero de profundizar. La detención en la forma culmina en

considerar a arte como jogo, e nada mais; 5., a uma ironia essencial; 6., a eludir toda falsidade e, portanto, a uma escrupulosa realização. Enfim, 7., a arte, segundo os artistas jovens, é uma coisa sem transcendência alguma” (T.N.).

⁴⁸ “Preferiam reivindicar a poesia pura mais que a desumanização, ainda que tivessem semelhanças com a estética da desrealização e da metáfora definida por Ortega” (T.N.).

⁴⁹ Alguns desses romancistas foram: Rosa Chacel, Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), mais conhecido pelas suas obras de teatro; José Díaz Fernández (1898-1941), mais conhecido pelos seus textos de opinião; e Dámaso Alonso, mais conhecido pelos seus poemas e ensaios.

⁵⁰ Rosa Chacel fora esquecida pela crítica espanhola e internacional até as últimas décadas do século XX, quando, pela aparição dos estudos culturais, em consonância com a explosão do feminismo na Espanha, é resgatada do fundo do baú da história da literatura espanhola vanguardista. Prova disso se ilustra na conquista do *Prémio Nacional de las Letras Españolas* em 1987. Ela e outras artistas vanguardistas esquecidas são abordadas no livro *Las sinsombrero* (2016), de Tània Balló; assim como no documentário, de mesmo título, dirigido e escrito por Serrana Torres, Manuel Jimenez e Tània Balló. O longa pode ser visto gratuitamente no seguinte link: <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>.

⁵¹ “Os escritores de minha geração começaram a escrever sabendo que Ortega estava ali, colocando o olho! Implacável, irreduzível” (T.N.).

contemplación y ahonda o zambulle o excava en conocimiento. (CHACEL, 1993, p. 312).⁵²

De acordo com o comentado pela autora, podemos entender, primeiro, que a preocupação com a forma é absoluta, e, segundo, que é na forma onde conteúdo eclode. Essa sua preocupação e a de sua geração encontra distância com os paradigmas da *nivola* no tocante à hierarquia entre forma e conteúdo. Enquanto Unamuno voga por uma estética que corresponda aos dissabores existenciais do sujeito moderno, Chacel procura distanciar-se do acontecimento e das surpresas do indivíduo perante os fenômenos, a fim de que seja a linguagem a que forneça dados da consciência das personagens; dados, contudo, fragmentados, oníricos, por vezes insignificantes do ponto de vista ontológico, mas ainda dados à espera de que o leitor os decifre e signifique (HIDALGO, 2007).

A narrativa dos romances desumanizados de Chacel também perde quase todo peso argumentativo, deixando um vazio preenchido pelas oscilações dos estados subjetivos das personagens. Todavia, essa consciência não se perde no jogo fechado do psiquismo do monólogo interior ou do fluxo de consciência – técnicas mais comuns à *nivola* –, pois entende que a obra de arte não é reflexo dos sentimentos próprios, mas a revelação de uma “intimidad expresada, una interpretación que saca a los objetos del mundo real para impregnarlos de la intimidad subjetiva de un hombre y de una cultura” (SÁENZ, 1994, p. 114).⁵³

Essa ideia de expressar a intimidade do eu/personagem através de uma conexão escondida – e ainda assim latente no texto – com o mundo, assemelha-se ao conceito orteguiano da *circunstância*, em que o eu não pode ser o eu senão por meio da circunstância, entendida esta como o tempo histórico e o espaço geopolítico onde o sujeito está inserido (GASSET, 2014).

No romance chaceliano não conseguimos palpar o tempo e o espaço, nem sequer por meio de intuições vagas, mas, ainda assim, entendemos e empatizamos com a aparente impossibilidade das personagens de sair da condição ôntica. Nesse espaço árido do ente é onde Chacel deixa a sós o leitor com o texto, buscando o espanto deste para com a intranscendência que forma sua vida. Por esse motivo Sáenz (1994) denomina o texto da autora de romance de investigação existencial.

⁵² “A juventude daquela época aderiu à prosa de Ortega, que tinha o poder de centrar sua atenção na forma. A forma aparecia para nós como um imperativo do que fazer...quero dizer que a perfeição da forma, o rigor da palavra nos descobria as formas do mundo, nos fazia deter o olhar na forma, que é o modo mais certo de aprofundar. A detenção na forma culmina na contemplação e imerge ou mergulha ou excava em conhecimento” (T.N.).

⁵³ “Intimidade expressada, uma interpretação que tira os objetos do mundo real para impregná-los da intimidade subjetiva de um homem e de uma cultura” (T.N.).

Em *La sinrazón* (1960), o personagem principal, Santiago Hernández, projeta num caderno longas reflexões a respeito do que lhe acontece. Basta dizer que são poucos os acontecimentos padecidos, colocando mais ênfase nas projeções mentais advindas dos fenômenos corriqueiros, sem se perder no histrionismo ou em resoluções transcendentais típicas da *nivola*. O que Santiago quer, em definitiva, em palavras dele, é “llegar al límite de la razón, a la razón de la sinrazón. Porque la mayor sinrazón que a mi razón se hace es que exista ese límite y que queden más allá de las fuentes de todas las cosas por las cuales la razón se desvive” (CHACEL, 1989, p. 562).⁵⁴

A *sinrazón* à qual ele se refere tem aproximações com a noção de arte desumanizada, cuja procura pela suspensão do sentido da razão, seja humanizada ou da própria linguagem artística em si, conforme sua pretensão primeira e última. Assim, encontrar a coerência interna às coisas passa por não buscá-la, deixando-as suspensas, sendo o que são sem a inferência de um eu/Deus que as ressignifique:

Los puntos más elevados que he llegado a alcanzar en mis explicaciones, han sido a pretensión de poder, la petición, que haría mover las alas de la mariposa. Esto, quiere decir, estrictamente, la respuesta. Esto significa ver a Dios; y es sabido que no es posible verle sin morir. El golpe de audacia del luchador es, a pesar de eso, querer verle. (CHACEL, 1989, p. 576).⁵⁵

Nesses trechos expostos de *La sinrazón*, vemos a necessidade de tornar em arte uma teoria – ou uma teoria em arte –, como disse Ortega em *La deshumanización del arte* (1986). Os personagens adquirem a roupagem teórica de seus autores e as propagam numa espécie de confissão daquilo que seus criadores não têm coragem de expressar ou não conseguem colocar em perspectiva senão por meio do canal comunicativo da ficção (HIDALGO, 2007).

Esse elemento teórico/filosófico é o elo mais visível entre a *nivola* e o romance desumanizado, pois em ambas manifestações romanescas há uma intenção, há uma ética em direção ao leitor. Porém, enquanto em Unamuno o enunciador se desdobra para dar às personagens peças de sua consciência, em Chacel desaparece a priori quando a narrativa desumanizada inicia.

Não fica evidente, também, nos romances vanguardistas da Geração de 27 quais as posturas que o personagem – em cuja sombra só podemos intuir abstratamente seu autor –

⁵⁴ “Chegar ao limite da razão, à razão da ‘semrazão’. Porque a maior ‘semrazão’ que cria a minha razão é fazer que exista esse limite e que fiquem para além das fontes de todas as coisas pelas quais a razão se desvive” (T.N.).

⁵⁵ “Os pontos mais elevados que cheguei a alcançar em minhas explicações, foram a pretensão de poder, a petição, que faria mexer as asas da mariposa. Isto, quer dizer, estritamente, a resposta. Isto significa ver a Deus; e se sabe que não é possível vê-lo sem morrer. O golpe de audácia do lutador é, apesar disso, querer vê-lo” (T.N.).

possui. Há, antes de tudo, o deflúvio de uma personalidade possível e ficcional, a qual é lançada sem alicerces semânticos muito específicos, deixando ao leitor, portanto, um peso maior no que tange à sua interação com a realidade intraliterária, o que propicia a exigência de uma “entrega, cohesión o contribución de su propia sustancia a un trasunto de lo contemplado” (CHACEL, 1993, p. 74).⁵⁶

Esse nível de abertura não é possível na *nivola*, já que a aproximação de Unamuno com o texto é maior (TACCA, 1985). Há um eu dificilmente desdenhável por parte do leitor, que vê no processo pessoal de *Kenosis*, ou seja, no seu ato de ressignificação “através do qual tem lugar um esvaziamento ou vazante com relação ao precursor” (BLOOM, 1991, p. 125), uma resistência maior de seu primeiro autor, o empírico. Isso se dá porque Unamuno considera que sua literatura é ele próprio: “mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo” (UNAMUNO, 2009, p. 20).⁵⁷ Eis o ponto decisivo de separação entre a *nivola* e o romance desumanizado.

Dito isso, depois desse percurso pelo discurso estético do romance modernista e vanguardista, assim como pelas suas tramas fornecidas por historiadores da literatura e críticos, podemos avaliar melhor a noção de que a maior parte da Geração de 98 se localizou num vórtice entre os modernismos, os quais tencionaram revolucionar a linguagem literária por meio de uma apologia à arte pela arte ultradinâmica, e os vanguardismos, que retiraram da arte a pouca humanidade legada pela excitabilidade geracional pretérita.

Ademais desse entrelugar estético, a Geração de 98 também ficou ancorada numa ambivalência ideológica. Isso se comprova na forma pendular em que a nação espanhola concebe a estrutura de sua cultura moderna, isto é, entre a tradição e a modernização (MARÇAL, 2020), ou, ainda, numa modernização que incessantemente olha o passado pelo retrovisor, saudosistas da relevância histórica que perderam em decorrência do avanço da modernidade.

O Unamuno romancista e o Unamuno filósofo é um representante translúcido do *volkgeist* contraditório próprio ao antimodernista e antimoderno predominante no país. Sendo assim, havendo já descrito como sua face antimodernista/*nivolesca* funciona, vejamos a seguir os pontos basilares de seu discurso filosófico antimoderno.

⁵⁶ “Entrega, coesão ou contribuição de sua própria substância a uma transição àquilo contemplado” (T.N.).

⁵⁷ “Minha obra sou eu mesmo que estou me fazendo dia a dia, século a século” (T.N.).

3 A FORÇA PENDULAR DO ANTIMODERNO

Empecé a rodar por ese abismo donde tantos se pierden.

(Isabel Allende, *El plan infinito*)

Neste capítulo, abandonaremos momentaneamente o âmbito estético para centrarmos nos arquétipos históricos, ideológicos, filosóficos e teológicos do antimoderno. Esses leques, formados por distintas áreas do campo científico, entrelaçam-se na teoria de Compagnon como uma espécie de código hermenêutico que permite cristalizar um tipo de pensador paradoxal, integrado por um catálogo de contradições que retratam o *ethos* maleável da modernidade.

Contudo, antes de iniciarmos a explanação da teoria, é de nossa preferência assinalar algumas questões, a fim de evitar possíveis confusões já direcionadas a nós em alguns eventos acadêmicos, por efeito da novidade e do desconhecimento do tecido teórico de *Os antimodernos* (2005).

Sem dúvida, a pergunta mais recorrente foi: “uma vez que todo moderno é crítico à modernidade, então todo moderno é antimoderno?”. Admitimos que a primeira vez que nos fizemos esse questionamento, quando ainda estávamos dando os primeiros passos no estudo monográfico, fomos pegos de surpresa. Nossa resposta, admitimos – mais uma vez –, diante de um público mais conhecedor das diferentes teorias da modernidade e do antimoderno, teria causado algumas controvérsias mais que justas. Isso porque, naquele momento, afirmamos que o sujeito antimoderno era um sujeito que não queria ser moderno, enquanto que o moderno estava acolhido na modernidade.

Nesta ocasião, alguns anos após aquela resposta, gostaríamos de mudá-la e explanar-nos sobre ela. Começamos refutando a última sentença: o sujeito moderno nem sempre está confortável na circunstância moderna. Ortega y Gasset, por exemplo, já utilizado no nosso trabalho monográfico e neste também como álibi do tipo de filósofo a favor de muitos dos frutos ideológicos da modernidade e, portanto, um tipo de filósofo moderno, é um pensador que escreveu vários textos⁵⁸ desdenhando algumas das idiossincrasias mais comuns do discurso da modernidade, como a Razão secular. Dessa forma, por que categorizá-lo de moderno? Ou, ainda, por que não afirmar que é um antimoderno?

Em primeira instância, vale a pena começar atestando o seguinte: nem todo moderno é um antimoderno, mas todo antimoderno é um moderno. Compagnon (2014a) assessora que

⁵⁸ *Meditaciones del quijote* (1914), *El tema de nuestro tiempo* (1924), “Ni vitalismo ni racionalismo” (1924) etc.

“no movimento moderno, sempre se é o antimoderno de alguém” (p. 456). Por isso, se comparamos Unamuno a Gasset, como já fizemos, a equivalência é clara: Unamuno é o antimoderno/antimodernista e Gasset o moderno/modernista. Mas se confrontássemos o pensamento do filósofo madrileno com o de um pensador mais progressista e menos elitista, como Gustavo Bueno (1924-2016), então Gasset poderia ser colocado no patamar de filósofo antimoderno, ao passo que Gustavo Bueno no de moderno.

Essa circunstancialidade da teoria de Compagnon é essencial para seu entendimento daqui em adiante, dado que justificamos, com isso, o movimento dialógico e por vezes dialético sobre o qual nosso trabalho se debruça, aceitando, como já mencionamos, a instabilidade axiológica que o antimoderno apresenta. Entretanto, tal flexibilidade não deve assustar o pesquisador do/a antimoderno/antimodernidade, pois o que está em pauta não é traçar um perfil cirúrgico do que é ou não é um antimoderno. Antes, o que propomos, em consonância à proposta de Compagnon em sua obra, é a ilustração da força pendular do intelectual antimoderno na paradoxal cultura moderna (COMPAGNON, 2014b), uma vez que é a “incoerência irredutível que faz sua força” (COMPAGNON, 2014a, p. 461).

Outros pesquisadores do antimoderno acompanham essa mesma tendência de abraçar a instabilidade como método. Por exemplo, a professora Raquel Ortega, em sua tese de doutorado em Estudos Literários Neolatinos, intitulada *O Carlismo de Valle-Inclán: a modernidade antimoderna em La Guerra Carlista* (2017), comenta logo na introdução que a “antimodernidade não seria uma resposta contrária à modernidade e sim um movimento concomitante, caracterizado pela nostalgia, pela saudade das tradições, com tendências políticas de direita⁵⁹ e que pode ser percebido principalmente na literatura” (ORTEGA, 2017, p. 14); e mais adiante reforça essa ideia quando infere que a “antimodernidade se situa, então, nesta ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, progressista e conservadora” (ORTEGA, 2017, p. 106).

Outra tese que aborda a teoria do antimoderno é a de Adriana Paula Rodrigues Silva: *A poesia antimoderna de Mário Quintana* (2017). Nesse trabalho, Silva atenta-se para a estética antimodernista da lírica de Mário Quintana, relegando a um segundo plano a crítica à modernidade enquanto ideologia. Contudo, a análise mais verticalizada no aspecto estético também deixa a vereda aberta à ambiguidade no aspecto ideológico, pois, como salienta a

⁵⁹ Valeria a pena um estudo aprofundado do monema político do antimoderno, vislumbrado em *Os antimodernos*, no capítulo 1: “Contrarrevolução”, principalmente no que tange à configuração política contemporânea, cheia de complexidades que, contudo, podem receber alguma luz se enxergadas mediante as especificidades da teoria aqui em uso.

pesquisadora, quando um literato nega um movimento estético, nega também as ideias que se encontram subjacentes. No caso do poeta por ela investigado, admite tal paradoxo quando diz: “em seus textos em prosa, não só critica como às vezes ironiza sutilmente o Movimento [Modernista] no qual se inseriu mesmo a contragosto, pois, recorreu a inúmeros recursos estéticos e estilísticos que dizia combater” (SILVA, 2017, p. 184). Ou seja, Mário Quintana é um antimoderno/antimodernista porque, sendo um modernista brasileiro, o é a contragosto. Já Guilherme de Almeida (1890-1969), personagem central da Semana de Arte Moderna, é um modernista porque divulgou incansavelmente os preceitos modernistas no Brasil, tanto nos seus textos ensaísticos, como nos jornalísticos e poéticos.

Dito isso, vemos que a antimodernidade é uma teoria ainda em construção, com aplicações distintas, dependendo dos propósitos do pesquisador, o que favorece seu aproveitamento em várias áreas das ciências humanas e sociais, como a filosofia, as ciências políticas ou a história⁶⁰. Ainda assim, embora a volubilidade faça parte do *status quo* do estudo de Compagnon, um fator é inegável: o antimoderno e seus desdobramentos conceituais são dialógicos. Isso obriga o pesquisador a pendular entre a síntese e a antítese, entre a antimodernidade e a modernidade ou entre o antimodernismo e o modernismo. Por esse motivo, antes de partirmos para a análise aprofundada da teoria e como ela se manifesta na filosofia unamuniana, precisamos clarificar as nuances essenciais dos discursos da modernidade

3.1 Sobre anões e gigantes ou Modernidade

A modernidade é um conceito ilusório, ainda tipificado de poucas certezas por parte dos filósofos da história, historiadores, sociólogos e outros especialistas acostumados a tratar com ele. Por isso, mais que uma história da modernidade, o que propomos neste subtópico é tratar dos discursos da modernidade e não da história da modernidade, tencionando apresentar algumas características principais desse período e dessa consciência histórica.

De acordo com Jauss (1996), o termo é utilizado pela primeira vez antes de a modernidade se consolidar no século XV e principalmente no XVI. O primeiro registro é datado na antiguidade romana, onde *modernus* significava “agora mesmo”, atribuindo ao

⁶⁰ Veja-se os seguintes trabalhos: OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos; FERNÁNDEZ FLÓREZ, Lucía; ARROYO POMEDA, Julián (Coords). *Eikasia Revista de Filosofía*. Los AntiModernos. Antiilustrados, conservadores, reaccionarios, ultramodernos. N.45, 2012; ou ROSSATTI, G. G. Kierkegaard antimoderno, ou para uma tipologia (alternativa) da posição sociopolítica kierkegaardiana. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 163-178, 2015.

“agora” a ideia de transição a outro “agora”, ou seja, o termo, em sua gênese, não aludia à novidade, mas principalmente à atualidade.

Essa concepção mudaria na Idade Média, quando nasce a autoconsciência de que o novo, aquilo que é moderno, é igual ou melhor que o antigo. Quanto mais a Idade Média avança, mais a dicotomia entre novo e antigo se acentua, até o ponto de se instaurar que o antigo só pode sobreviver se modernizando, ou seja, aquilo que pertence à antiguidade se convalida, exclusivamente, quando renovado pelo crivo do tempo contemporâneo.

O filósofo neoplatônico Bernardo de Chartres (? – 1130-1160) se vale de uma ilustração medieval para afirmar que os modernos são como anões sentados nos ombros de gigantes.

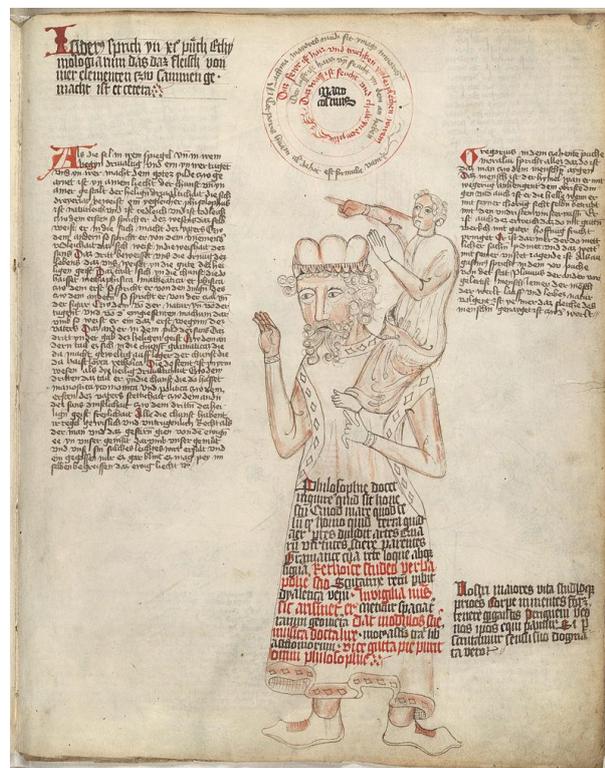


Figura 1: Autor desconhecido. *Nanus positus super humeros gigantes*. Manuscrito medieval, s/d. Disponível em: encurtador.com.br/mntD6. Acesso em: 7 jun. 2022.

Tal referência à imagem tem razão de ser na ideia de que o gigante, que representa os *antiqui*, a tipologia da antiguidade, é robusta, consolidada e, portanto, digna de confiança, mas o anão que está em seus ombros, os *modernus*, o presente, o novo, embora menudo, tem mais certeza de qual o caminho que ambos, ele e o gigante, devem percorrer. O uso dessa imagem, de acordo com a poeta medieval Marie de France (1160-1215), denota que “os antigos tinham consciência de que aqueles que viriam mais tarde saberiam mais do que eles, já que eles (seus

sucessores) seriam capazes de glosar o teor do texto e enriquecer-lhe o sentido” (FRANCE, s/d apud JAUSS, 1996, p. 55).

O novo, como tipologia de ruptura para com a antiguidade e não como reforma desta, surgiria somente na primeira modernidade (JAUSS, 1996) ou, como acentua Giddens (2002), na Baixa modernidade. Nesse alvorecer, os humanistas vão retomar a antítese entre *antiqui* e *modernus*, só que recusando o passado mais imediato – o da Idade Média – e apoiando o retorno renovado dos autores gregos e latinos. Entretanto, a história greco-latina se situa tão distante para esses autores, que a redescobrem idealizada, mais como um espírito epocal (*volkgeist*) a ser captado, que, necessariamente, uma absorção racional desse tempo. Isso propicia a primeira quebra séria da autoconsciência do sujeito moderno para com o passado, favorecendo, concomitantemente a isso, a aparição dos primeiros filósofos que irão diagnosticar sua época como a época moderna.

O primeiro foi Hegel, que, na opinião de Habermas (2010), ademais de ser o primeiro a utilizar o conceito de “modernidade” em contextos históricos, também foi o pensador preambular a associar modernidade com racionalidade. Na concepção do jovem Hegel, a razão proveniente dessa nova era deve ser vislumbrada com otimismo, uma vez que “pode unificar de um modo igualmente necessários aqueles antagonismos que a razão tem de destrinçar discursivamente” (HABERMAS, 2010, p. 38). Ou seja, a modernidade tem de ser vista como uma época única e positiva na história da humanidade, pois traz consigo uma razão limpa das forças obscuras da razão pretérita, a qual vogara por uma razão irreflexiva, selvagem e distante das hipotéticas necessidades do povo.

Todavia, a razão moderna é absoluta, perfeita, dado que está ancorada em Deus, cuja influência na religião dos povos tem implicações éticas:

Hegel considera a religião como ‘o poder de executar (e) validar os direitos que a razão outorgou’. Mas a ideia de Deus só pode conseguir um tal poder se a religião impregnar o espírito e os costumes de um povo, se ela estiver presente nas instituições do Estado e na práxis da sociedade, se ela tornar o modo de pensar dos Homens, bem como os seus motivos, sensíveis aos mandamentos da razão prática e lhes inculcar na alma. Só como elemento da vida pública a religião pode conferir eficiência prática à razão. (HABERMAS, 2010, p. 39).

Assim sendo, Hegel instaura um novo simbolismo à imagem do *Nanus positus super humeros gigantes* (**Figura 1**): os gigantes já não são dignos de confiança, por isso os anões, os *moderni*, que possuem a inspiração sublime da razão, devem caminhar sozinhos pelo mundo, confiando única e exclusivamente em si mesmos. Esse novo paradigma instaura a

subjetividade como princípio geral da modernidade e a luta dos indivíduos para alcançar esse direito.

Segundo Habermas (2010), o princípio da subjetividade hegeliana tem quatro conotações: 1) Individualismo: no mundo moderno, a pretensão de autonomia do indivíduo é particular e infinita; 2) Direito à crítica: a opinião de cada um deve ser reconhecida como algo legítimo; 3) Autonomia do agir: na modernidade, quer-se a responsabilidade pelo que se faz; 4) Fim da filosofia idealista: a filosofia moderna apreende a ideia que se sabe de si própria. Tais fatores oportunizaram que o indivíduo se nutrisse de uma subjetividade retroalimentada e absoluta, que faria eco na filosofia Iluminista e no epígono dela: o Positivismo.

O Iluminismo potencializa uma ideia já proposta nos primeiros passos da baixa modernidade, que é a concepção de um tempo irreversível, de um tempo que não pode e não há de voltar. No imaginário dos pensadores das Luzes, como os nomeia Todorov (2008), a antiguidade tem uma cultura e uma episteme, e a atualidade, a modernidade, tem outras, não havendo os ideólogos do agora ter que revisitar uma época carente da inteligência conquistada no presente: “compete a nós, que vivemos em um século mais esclarecido, separar o joio do trigo. Este século vangloria-se de ser extremamente esclarecido” (BAYLE, 1685 apud JAUSS, 1996). Esse comentário do filósofo francês Pierre Bayle (1647-1706) resume o senso de superioridade que os Iluministas têm com relação à antiguidade, considerando, ainda, que a superação dessa época implica no direcionamento do intelecto rumo ao futuro, como se o agora já não fosse suficiente e a missão do esclarecimento fosse se antecipar ou, ao menos, equiparar-se ao futuro. Assim, no Iluminismo, “não é mais a autoridade do passado que deve orientar a vida dos homens, mas seu projeto para o futuro” (TODOROV, 2008, p. 15).

Não obstante, o eu se cansa de olhar-se no espelho. Pensar por si mesmo e para si mesmo e modelar o mundo de acordo ao que exclusivamente sua subjetividade pede, torna mofado seu ego. Já não sabe o que fazer com tão farta autonomia e por esse motivo busca incansavelmente o oásis do outro, em específico o outro da máquina, do número, da lógica, da ciência: irrompe o Positivismo.

O Positivismo leva a crer que a modernidade já repousou tempo demais no formato pseudointelectual. Há de se superar o pensamento que não se adequa à razão tomada em sua forma mais pura, mais vazia de sujeitos, subjetividades e sentimentos. Agora, o que se preza é a objetividade como via única em direção ao ideal do Progresso. Com isso, não estamos afirmando que o Iluminismo não tivera já esses ideais em mente, mas uma especificidade separa ambas as escolas: enquanto os pensadores das Luzes acreditavam que “a humanidade

poderá atingir sua maioria graças à difusão da cultura e do saber” (TODOROV, 2008, p. 24), os positivistas, pelo contrário, afirmam que o progresso se dá essencialmente por meio da razão instrumental, que determina os objetivos supremos da vida, devendo, portanto, “contentar-se em reduzir tudo que se encontra a um mero instrumento, seu único objetivo remanescente é apenas a perpetuação de sua atividade de coordenação” (HORKHEIMER, 2007, p. 97). De qualquer forma, mesmo que relativamente diferenciadas por esses aspectos, não há muitas dúvidas de que os positivistas “continuam a grande tradição do Humanismo e do Iluminismo” (HORKHEIMER, 2007, p. 82); tradição resumida em tornar a razão esclarecida em razão secular, razão absoluta, em definitiva, em mito.

O mito na modernidade é um dos paradoxos mais essenciais dessa consciência histórica ou dessa ideologia e, portanto, projeto. Explicitando em poucas palavras: a tentativa de erradicar o *páthos* proveniente do mito antigo se vê bem sucedida por parte dos Iluministas e seus herdeiros porque se distanciam relativamente dele, derivando numa libertação epistêmica que permite o progresso da humanidade rumo ao esclarecimento. Entretanto, a potência mítica da nova episteme, a das Luzes, impede a verdadeira emancipação buscada, aprisionando o sujeito numa bolha mitológica igualmente poderosa à do mundo pré-moderno, mas de face metamorfoseada (HABERMAS, 2010).

Dessa forma, o Iluminismo e sua posterior radicalização no Positivismo tratam a razão como medida de todas as coisas, depositando toda sua fé na autopreservação do sujeito, tendo que impor, para isso, a mutilação dos instintos provenientes da subjetividade e do influxo da natureza. Assim, o totem ao redor do qual dança o indivíduo da Alta modernidade (GIDDENS, 1991) é chamado de técnica. Com a sua divinização, o progresso deixa de ser projeto para se tornar realidade; realidade que, por mais que aliene o ser, por mais que domine a natureza, tornando-a uma mitologia estática e derivada, nunca se sacia.

Essa Alta modernidade, a da técnica, a do Progresso secular, é comparada por Giddens (1991) ao carro de Jagrená, o qual avança cegamente, sem rumo e sem destino. Sua travessia pelo mundo está categorizada como uma aventura frenética, cheia de energia descontrolada que atinge tudo e todos, não se importando em esmagar sob suas rodas quem ou o quê tentar frear sua viagem.

Partindo disso, vale a pena lançarmos a seguinte pergunta: onde se encontram na Alta modernidade o gigante e o anão? A resposta é simples: dilacerados pela divindade hindu, pelo objeto, pela matéria, pelo outro, em definitiva, pela técnica. Entretanto, tais assassinatos não passaram inadvertidos a uma gama grande de intelectuais que denunciaram os crimes da

modernidade. Eles enfatizaram que as promessas de felicidade e verdade das Luzes não se cumpriram. O que a humanidade sim recebeu foi desencantamento com o mundo, propiciando a construção de um cenário idôneo para o surgimento de diferentes filósofos, artistas, literatos etc., que iriam se valer do pessimismo inerente à circunstância em que nasceram e viveram, a fim de mudar o rumo da modernidade, seja partindo da destruição absoluta de seus pilares, seja pela sua subversão.

Esses detratores da modernidade se fundiram na tradição moderna, acompanhando seu curso histórico a uma certa distância, mas ainda dentro dela. Sua militância antimoderna constitui o ponto decisivo da modernidade, o ingrediente que a completa (COMPAGNON, 2014b), dado que não se pode entender dito período sem as aporias e antinomias extraídas de suas narrativas ortodoxas.

Essa esperança desesperançada é a marca fulcral de um novo tipo de intelectual moderno, de um novo tipo de anão que orienta o seu gigante, seu meio de transporte, pelas pisadas que deixara para atrás, rumo à casa que não deveria ter abandonado: “voltemo-nos para o passado, será um progresso” (VERDI, 1870 apud COMPAGNON, 2014a, p. 453), diz o antimoderno ao *antiqui* e aos que decidem acompanhá-los.

3.2 A tempestuosidade do Antimoderno

Uma vez expostas as características gerais do discurso da modernidade, podemos entender com mais precisão os componentes que revoltam o antimoderno: o Progresso, a Razão secular, o Positivismo, a Técnica e outros. Não obstante, como incide Compagnon (2014a) em muitos momentos de seu trabalho, o antimoderno não deixa de estar influenciado por esses itens da modernidade, ainda que seu discurso diga o contrário. Daí a importância do pesquisador, que precisa assumir o papel de hermenêuta da modernidade, a fim de deslindar as entrelinhas desses enunciados.

No intuito de ajudar àquele que se propõe encontrar o antimoderno no caos da modernidade, Compagnon desenvolve um estudo tipológico de carácter interdisciplinar, ilustrando-o mediante a análise de alguns autores franceses que se enquadram no tipo de pensador antimoderno. Tal tipologia está formada pelas seguintes ideias e suas figuras, que podem ser entendidas como áreas científicas:

Quadro 1 – Ideias e figuras do antimoderno.

IDEIAS	FIGURAS
Contrarrevolução	Política e/ou histórica
Anti-Iluminismo	Filosófica
Pessimismo	Moral e/ou existencial
Pecado original	Religiosa e/ou teológica
Sublime	Estética
Vituperação	Estilística

Fonte: Autoria nossa.

As quatro primeiras fazem menção a uma visão de mundo inspiradas pela ideia do mal, enquanto que a quinta e a sexta vogam por um valor estético. Ainda assim, mesmo que cada figura tenha sua particularidade, todas formam “um sistema onde as veremos frequentemente coincidir umas com as outras” (COMPAGNON, 2014a, p. 22). Todavia, não é preciso que no antimoderno se encontrem todas as ideias, pois cada pensador tem sua própria taxonomia, sua configuração paradoxal específica.

A modo de exemplo, valhamo-nos de Ramiro de Maeztu (1874-1936), uma personalidade da Geração de 98. No intelectual espanhol podemos encontrar com certa facilidade textos que fazem menção ao seu pensamento político Contrarrevolucionário, assim como ao seu Pessimismo moral⁶¹, mas é praticamente impossível ver em sua antologia poética e seus ensaios sobre o hispanismo cultural a figura do Sublime, uma vez que sua estética e teoria estética têm mais relação com o passado *per se*, que com o dialogismo pendular típico do antimoderno.

Essa incoerência proposital das ideias também as encontra Compagnon em outro intelectual que analisa: Louis-Gabriel-Ambrois, mais conhecido como o Visconde de Bonald (1754-1840), considerado antimoderno em muitos aspectos, mas não no de pessimista, dado que Bonald “vê a ordem e o bem imanentes ao mundo” (COMPAGNON, 2014a, p. 24).

Uma vez explicada superficialmente de que maneira a teoria é empregada, aprofundemos na explicação das ideias, iniciando pela figura política, a *Contrarrevolução*.

⁶¹ Além dos seus artigos reunidos em suas *Obras completas*, referimo-nos especialmente ao seu polêmico ensaio *En defensa de la hispanidad* (1934), onde não se priva de clamar pelo retorno da nação espanhola ao seu passado colonialista, quando subjogavam outras civilizações para impor sua cultura.

Esta é uma forma fascinada de revolução, uma réplica, uma refutação das revoluções. Mantém-se por um fascínio por vezes místico ao antigo regime, buscando métodos de voltar a ele ou, ao menos, salvar dele o que puder ser mantido.

O antimoderno é um contrarrevolucionário e não um antirrevolucionário porque não acredita na paz. Considera-a uma utopia, um conto criado para acalmar o espírito dos povos e assim aproveitar-se melhor deles. Por isso, quando na época do antimoderno surge uma revolução com a qual não concorda, sugere o contra-ataque, uma resposta na mesma ou maior medida: “a antirrevolução designa o conjunto de forças que resistem à Revolução, ao passo que a contrarrevolução supõe uma teoria da revolução” (COMPAGNON, 2014a, p. 27).

Os primeiros antimodernos, aqueles nascidos e vividos na baixa modernidade, são contrarrevolucionários bélicos, ofuscados pela guerra enquanto ferramenta principal para as mudanças sociais, políticas, ideológicas etc. Não obstante, quando a modernidade se complexifica a partir, principalmente, da Revolução francesa, a contrarrevolução antimoderna adota outros matizes. Surgem, com isso, contrarrevolucionários no âmbito da pedagogia (Ernest Renan), da ciência política (Charles Maurras) ou da filosofia da história (Georges Bernanos).

Um dos autores mais utilizados por Compagnon para definir os primeiros contrarrevolucionários é Edmund Burke (1729-1797). O irlandês critica a revolução burguesa pelo seu ateísmo, antimonarquismo e anticlericalismo. Ele opina que essas tendências podem criar um período da história em que predomine o anarquismo, neutralizador das regras civis e morais, que, por mais que falhas em alguns pontos, ainda permitem à civilização ter algum tipo de controle sobre seus instintos maquiavélicos (BURKE, 1989).

Essa rebeldia proposta pela burguesia acarreta outra problemática: se as regras que conduzem uma sociedade se desintegram, assim também acontecerá com a hierarquia positivamente imposta entre os líderes e seus subordinados. A aristocracia existe porque o povo não tem a virtude⁶² mínima para comandar-se a si mesmo e muito menos para comandar os outros. Dessa forma, cada sociedade precisa estabelecer e manter uma liderança aristocrática, a fim de que a ordem e a felicidade saibam ser distribuídas a todos. Contudo, para que isso aconteça, é preciso aceitar a desigualdade intelectual que impera nas civilizações. Alguns sujeitos são mais virtuosos e, portanto, mais aptos para governar que outros. Assim, qualquer ruptura dessa lei moral pode instaurar um período de caos social: “[la] monstruosa ficción que, inspirando falsas ideas y vanas esperanzas en los hombres

⁶² A virtude é entendida por Burke (1989) como inteligência.

destinados a avanzar en el oscuro sendero de una vida laboriosa, sirve tan sólo para agravar y amargar la verdadera desigualdad que jamás pueden nivelar” (BURKE, 1989, p. 70).⁶³

Essa concepção elitista de Burke se insere dentro da proposta contrarrevolucionária do antimoderno, que em seus primeiros percursos pela linha da história moderna rejeitou os ideais democráticos provenientes do discurso da Revolução francesa, defendendo, como contrapartida, um regime aristocrata ou teocrático (COMPAGNON, 2014a).

Essa defesa ortodoxa dos antigos regimes se veria desestabilizada a partir do século XIX. Vemos isso em Charles Baudelaire (1821-1867), um dos antimodernos prediletos de Compagnon⁶⁴, que deprecia por igual a aristocracia, a monarquia e a burguesia, os quais considera, literalmente, “imbecis”, porque acreditam que o rumo da história pode acontecer sem a permissão do povo (BAUDELAIRE, 1865 apud COMPAGNON, 2014a).

Outra configuração de contrarrevolucionário é presenciada em Valle-Inclán, que defendeu o regime de Carlos V, o regime carlista, antagônico aos ideais liberais da rainha Isabel II, oscilando, contudo, entre um e outro, como argumenta Ortega (2017), quando diz que ele, Inclán, “se apresentava como carlista, mas ao mesmo tempo criticava o carlismo” (p. 144). O escritor levou essa contradição à sua literatura, em que, por meio da deformação estética, conseguiu despertar “no leitor um olhar mais aprofundado e crítico sobre o carlismo e, conseqüentemente, levando a uma reflexão sobre os efeitos do conflito” (p. 144), mostrando, assim, que o antimoderno se liga dialeticamente à revolução que nega, oscilando “entre a recusa pura e simples e o engajamento, que fatalmente leva ao terreno do adversário” (COMPAGNON, 2014a, p. 27).

O segundo elemento do antimoderno é o *Anti-Iluminismo*, que, ainda que político, lida mais diretamente com a filosofia. Aqui, é importante mencionar que a rejeição ao Iluminismo acontece tanto no plano da negação aos enciclopedistas enquanto máximos expoentes do saber das Luzes, como à filosofia Iluminista, seja a patenteada pelos enciclopedistas, seja pelos que, em algum ponto, a seguiram.

A figura anti-iluminista incide nas correntes filosóficas que, em maior ou menor nível, inspiraram-se na epistemologia Iluminista, como o Positivismo ou o Pragmatismo

⁶³ “A monstruosa ficção que, inspirando falsas ideias e vãs esperanças nos homens destinados a avançar no sendeiro escuro de uma vida laboriosa, serve somente para agravar e amargar a verdadeira desigualdade que jamais podem nivelar” (T.N.).

⁶⁴ Justificamos tal comentário pelo quanto incide em destacar a figura de Baudelaire em suas obras mais conhecidas (*Os cinco paradoxos da modernidade* [1990] *O demônio da teoria*, [1998], *Os antimodernos* [2005] e *Literatura para quê* [2007]), sem contar *Baudelaire devant l'innombrable* (2003) e *Baudelaire l'irréductible* (2014) ainda não traduzidos no Brasil, em que o leitor pode verificar a importância do poeta francês para o apreço de Compagnon pela literatura. Também, em *Uma questão de disciplina* (2020), a mais recente obra de Compagnon e, sem dúvida, a mais pessoal, tal afirmativa se corrobora.

(HORKHEIMER, 2007). Isso tudo leva à característica mais importante do antimoderno anti-iluminista: seu desdém praticamente ortodoxo à Razão moderna, o que torna possível afirmar que a maioria dos antimodernos são antirracionalistas.

Esse desdém à razão evidencia a desconfiança dos primeiros antimodernos por qualquer teoria excessivamente rígida, por qualquer ciência que desdenhe a religião e a história como eixos basilares para dirigir com eficiência o Estado, uma vez que “a razão é insuficiente em política porque a ação humana não se fundamenta na razão. As paixões, ao mesmo tempo individuais e coletivas, exercem sua influência nos negócios e os interesses obscurecem a vista” (COMPAGNON, 2014a, p. 57).

Já os segundos antimodernos, os que iniciam seu périplo intelectual no alvor da Alta modernidade, aderem-se à decadência como nutriente fundamental de sua filosofia, culpando o Iluminismo pelo caos da modernidade. Nessa época surgem pensadores antirracionalistas do talhe de Baudelaire, Schopenhauer (1788-1860) e Nietzsche (1844-1900), e mais tarde Cioran (1911-1995), Unamuno e Horkheimer (1895-1973).

Conhecidas também são as críticas de Baudelaire aos Iluministas, culpados por inserir na consciência humana a lei do Progresso. Para o francês, esse dogma epistêmico é perigoso, pois inculca a falsa certeza de que, controlando os instintos por meio de uma racionalidade regularizadora do *páthos*, a humanidade poderá avançar, por fim, numa boa direção. Isso, além de falho, é absurdo, pois o homem no seu estado selvagem é o mais perfeito animal de rapina da natureza (BAUDELAIRE, 1988). Por isso, o Iluminismo não deve ser a tendência filosófica que guie o ser humano na nova ordem moderna, dado que sua ideia de Progresso é, antes de tudo, um “fanal obscuro, invenção do filosofismo atual, aprovado sem garantia da Natureza e da Divindade, essa lanterna moderna [que] projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento” (BAUDELAIRE, 1988, p. 35-36).

Proposta semelhante contra as Luzes foi a que empreendeu Nietzsche. O autor alemão considerou que o Iluminismo lançou sobre o mundo moderno uma nova era das trevas. No novo obscurantismo, os discípulos da Luzes, os racionalistas, cientificistas e outros diáconos do esclarecimento [*aufklärung*], jogam os espíritos que acreditam nas potências antirracionais, isto é, as potências dionísicas, as que alimentam a alma de vontade de potência à “beira de estrada” (NIETZSCHE, 2017, p. 259); enquanto que os racionalistas, chamados de “pássaros sujos” (p. 259), vertem sobre o mundo “suas imundícies” (p. 259). Não obstante, diante de tal cenário apocalíptico, a humanidade fará o que sempre fez: resistir e se reerguer, desintegrando tudo o que a distancia de sua natureza nobre, a saber, a superior, a sem-razão, a que se

sacrifica para sucumbir aos instintos, em detrimento da vulgar, que “se distingue pelo fato de que jamais perde de vista seu proveito; esse é seu instinto, mais forte e mais violento: não se deixar levar para atos inadequados – essa é sua sabedoria e sua identidade” (NIETZSCHE, 2017, p. 39). Por isso, “é a desrazão ou a falsa razão da paixão que o vulgar despreza do homem nobre” (NIETZSCHE, 2017, p. 40).

A falta de crença no Progresso Iluminista leva à terceira figura do antimoderno: o *Pessimismo*, configurado com base em duas premissas importantes: (1) o pessimismo antimoderno é Vitalista, mais perto, portanto, do pessimismo de Nietzsche que do Contemplativo de Schopenhauer, apesar de que, dependendo da fase da obra do autor antimoderno, perpassa por ambos os formatos; e (2) começa sendo social, histórico, metafísico, enfim, exterior, e somente depois se torna individual e psicológico.

Outro fator importante para se entender esta figura é que a terminologia varia de acordo com o tempo, sendo chamada também de desespero, melancolia, luto, *spleen* ou mal do século (COMPAGNON, 2014a), cujo ponto de união reside na rejeição da tese de que se vive no melhor de todos os mundos possíveis, difundida pelo otimismo filosófico do Iluminismo.

Ao invés de se viver no melhor de todos os mundos possíveis, os primeiros antimodernos acreditaram que a sociedade vivia numa voraz decadência desde que a individualidade começou a ser colocada diante da coletividade, uma vez que o homem, quando isento da mediação da nobreza, Deus, aristocratas ou qualquer outra instância transcendente à natureza humana, converte-se no lobo exterminador de si mesmo.

Já os segundos antimodernos se caracterizam por maior ceticismo a essas mediações sublimes, pautando-se, antes, numa visão de mundo mais ambivalente, algo mais propício a aceitar a decadência imanente e expressá-la através de recursos teológico-transcendentais, como um “profeta amargo e desiludido” (COMPAGNON, 2014a, p. 87), permitindo vislumbrar-se em seus textos, com isso, “uma visão apocalíptica do futuro onde filosofia, política, moral e teologia se encontram” (COMPAGNON, 2014a, p. 88).

Todavia, o antimoderno acredita que seu desespero advindo de sua forma pessimista de vislumbrar o mundo, tanto no passado como no futuro, capacita-se como o único tipo de pessimismo verdadeiramente prático. Pensa assim porque há outro tipo de pessimismo, o teórico, o intelectual, também contaminado pelas forças obscuras e rígidas da razão, que encontra adversário no pessimismo antimoderno, defensor da “metafísica dos costumes” e

animada “pela convicção de nossa fraqueza natural e pelo sentido do trágico da condição do homem” (COMPAGNON, 2014a, p. 230).

Podemos extrair desses fundamentos que o intelectual antimoderno crê no sofrimento como condição *sine qua non* da verdadeira existência, afastada da que codifica o planeta por meio de uma luminosidade que cega o ser para além do que lhe é imposto. Contudo, ao abraçar a *angst* como peça indispensável de sua constituição ontológica, a filosofia antimoderna não está querendo direcionar o ser a se autoangustiar, mas fazê-lo perguntar-se sobre sua vida e a de outrem, possibilitando, assim, uma nova arquitetura íntima e social melhor ou, no mínimo, mais de acordo com a autêntica experiência do ser no mundo:

O surgimento de filosofias pessimistas não é de forma alguma indício de grandes e terríveis misérias; muito pelo contrário, fazem-se essas interrogações sobre o valor geral da vida em época em que o conforto e a felicidade acham cruéis, demasiado sangrentas, as pequenas e inevitáveis picadas de mosquitos na alma e no corpo e gostariam de fazer aparecer, na penúria das autênticas experiências dolorosas, representações dolorosas comuns como um sofrimento de espécie superior. – Haveria realmente um remédio contra as filosofias pessimistas e o excesso de sensibilidade que me parece ser a verdadeira “miséria do presente”: – mas talvez esse remédio parecesse demasiado cruel e poderia ser ele próprio classificado entre os sintomas em que se baseiam agora para considerar que ‘a vida é algo de mau’. Que seja! O remédio contra a ‘miséria’ se chama: *miséria*. (NIETZSCHE, 2017, p. 71, grifos do autor).

Diante das inevitáveis picadas de mosquitos na alma e da miséria contra a miséria, o antimoderno se abre de braços ao mal, aceitando a ruína de seu tempo, ao mesmo tempo que tenta sair dela, numa ansiedade dubitativa não só constante, mas também benéfica para o progresso decadente e melancólico da antimodernidade (COMPAGNON, 2014a).

A resposta pessimista do antimoderno ao otimismo Iluminista também se ilustra na sua formulação satânica da história. Na concepção desse tipo de pensador, o homem nasce com a sina do pecado, em específico do *Pecado original*, o que fora praticado por Adão e Eva, e que, desde então, a humanidade não tem parado de perpetuar o erro primordial. Essa assimilação teológica da história faz parte do antimoderno, que nessa figura expõe os cantos mais soturnos de sua teoria do mal.

Para o antimoderno, como já dito, a maldade original, que passaria de era em era até chegar à modernidade, iniciou com Adão e Eva. A partir do ato deles, Deus não tem deixado de se vingar da humanidade, pois o gênero humano é um bloco pecador. Nesse sentido, em cada um dos sujeitos que fazem parte dessa cadeia hereditária maligna, encontra-se uma vítima ou um carrasco em potencial, participando cada indivíduo de cada um desses papéis em momentos diferentes ou simultâneos da vida. Quem pensa que não faz parte dessa equação

trágica se engana, pois “aquele que sabe, vê que a distinção entre o indivíduo que faz o mal e aquele que o sofre é uma pura aparência que não atinge a coisa em si, que esta, a vontade, está ao mesmo tempo viva em ambos; [...] O carrasco e a vítima são apenas um” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 372).

O mal de Schopenhauer se afasta do mal cristão-teológico que os primeiros antimodernos seguiram, adotando, em contrapartida, tessituras meramente metafísicas. Essa doutrina schopenhauriana da queda, como a nomeia Compagnon (2014a), influencia uma gama considerável de intelectuais antimodernos do século XIX em diante, juntando à ideia do Pecado original o Pecado atual, que assume que a “a vida é uma armadilha: o mal está ligado ao querer-viver” (COMPAGNON, 2014a, p. 113). Não assim os modernos, patenteadores de um estilo de vida e filosofia do agora, da superficialidade, da existência enquanto lógica radical. Dito de outra forma: os modernos apoiam uma vida inorgânica, cujo fim, na opinião do antimoderno, não pode ser outro senão a desapareição do *páthos*.

O *páthos* é a resposta romântica ao mal moderno da razão. A razão moderna busca alienar o sujeito moderno nas teias da lógica, impedindo a humanidade de enxergar o mundo interno e externo para além da geometria ofuscante da modernidade (JAMESON, 2004). Sendo assim, a emoção um dia perdida – ou nunca encontrada – retorna com os antimodernos, buscando nessa revolução epistêmica uma acusação radical contra a exclusão sistemática dos afetos enquanto paradigma essencial para entender a realidade.

Por isso a literatura e a arte como um todo são tão importantes para o intelectual antimoderno, dado que possibilitam ressuscitar o *páthos* na modernidade. Não obstante, é importante assinalar que a literatura desse tipo de pensador, ainda que colha a intenção inicial dos românticos, não possibilita caracterizar a maioria dos antimodernos de românticos, mas como românticos às avessas (COMPAGNON, 2014a). Ora, o escritor romântico, ao menos o do primeiro e segundo Romantismo⁶⁵, buscava a catarse através da apologia ao inverossímil, sentimentos e excentricidade a partir, principalmente, da intuição (JAUSS, 1996), ao passo que o antimoderno encontra o sublime a partir duma ânsia maior que a da emoção. É como se este tentasse cobrir as emoções de um vazio, de um horror que os românticos só atingem levemente, amparados mais no discurso e na forma, que, necessariamente, a partir de uma intenção verdadeira. Por isso, enquanto o sentimentalismo inteira fulcralmente a idiossincrasia romântica, os antimodernos a rejeitam e denunciam – mesmo que muitas vezes, sem sabê-lo

⁶⁵ Para Compagnon (2014a), o Romantismo tem três faces. A primeira, a desesperada, ultrarromântica; a segunda, a parnasiana, esteticista; e a terceira, a simbolista, angustiada, maligna e hermética.

ou não, sejam tão românticos quantos os românticos que os precederam (COMPAGNON, 2014a).

Isso nos leva à quinta figura do antimoderno: o *Sublime*. Esta, focada na estética como conduto das ideias paradoxais do antimoderno, levanta a seguinte tese: aquilo que é belo é finito, portanto, se o que se procura é atingir o infinito, deve o escritor/artista transportar o belo ao paradigma do horror, da grandiosidade que leva ao caos, cujos fragmentos formam a totalidade do mundo.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o antimoderno quer o absoluto. Cansou-se de aspirar exclusivamente a ser quem é em sua circunstância presente; cansou-se da matéria, do palpável, da vida vivida em sua forma limítrofe-racional; quer tudo ao que tem e não tem direito, quer roubar a chama dos deuses como Prometeu e assim possuir a unidade, o *aleph* de Borges, até mesmo aquilo tildado de horrível, como comunicam os versos de Vicente Aleixandre (1898-1984) em “Por último”: “Quiero un bosque, una luna, quiero todo, ¿me entiendes?/ Todo, todo, hasta lo horrible” (ALEIXANDRE, 1972, p. 26).⁶⁶

Todavia, as obras patenteadas pelo antimoderno buscam o equilíbrio entre as realizações da religião e as aspirações da natureza humana, numa simbiose formada por aspirações transcendentais unidas às imanentes. Esse elo é encontrado em alguns filósofos como Rousseau (1712-1778), aderindo-lhe ao enciclopedista, contudo, a obsessão pela morte e pelo grotesco. Com isso, não estamos querendo dizer que Rousseau seja um antimoderno, mas que Rousseau foi um forte influenciador dos antimodernos, justamente por ser o menos Iluminista dos Iluministas, como opinam os antimodernos Unamuno (1950) e Horkheimer (1986) nos ensaios “El Rousseau de Lemaître” e “Schopenhauer y la sociedad”, respectivamente.

Seguindo com o apreço pelo grotesco, há na estética sublime do antimoderno uma obsessão pela visualização da realidade como plastificada por uma camada obscura que intoxica a humanidade em todos os seus aspectos. Para eles, nada, por mais aparentemente puro que possa parecer, está isento de cativar-se com a potência assustadora das trevas. Dessa forma, o que expõem em suas obras é a pintura de um mundo em que os agentes principais são os carrascos e não mais os mártires dos modernos.

Nietzsche, por exemplo, vê em Raffaello Sanzio, mais conhecido como Rafael (1483-1520), um pintor e arquiteto que capta bem a modernidade nobre, a modernidade decadente:

⁶⁶ “Quero um bosque, uma lua, quero tudo, me entendes?/ Tudo, tudo, até o horrível” (T.N.).

“quero fazer como Rafael e não pintar mais quadros de mártires. Há muitas coisas elevadas para que se vá procurar o sublime onde este se une à crueldade” (NIETZSCHE, 2017, p. 189).

Não obstante, o artista que melhor capta o sublime mediante a absorção do lado real da vida, o tenebroso, é Goya, que “põe em cena seres afligidos de melancolia, espetáculos violentos, acidentes, assassinatos” (STAROBINSKI, 1989, p. 122). O espanhol anuncia uma nova era artística e histórica em que a “tormenta e a tempestade, como também a bala e o cutelo, anunciam o aniquilamento de nossa existência sensível, mas despertam em nós a certeza de escapar aos limites que ela nos atribui”. (STAROBINSKI, 1989, p. 130-131). Esse trecho faz alusão à pintura *Los fusilamientos del tres de mayo* (**Figura 2**), em que Goya plasma a luta do povo espanhol contra a dominação francesa na guerra da independência (1808-1814).



Figura 2 – GOYA, Francisco. **Los fusilamientos del tres de mayo**. Madri, Museo do Prado, 1814. Disponível em: encurtador.com.br/nDQR6. Acesso em: 15 jun. 2022.

Além disso, o quadro, na visão de Starobinski (1989), representa a luta moderna da razão moderna (ilustrada pelos soldados) contra a tragédia da vontade vã representada pelas vítimas, mas principalmente pelo homem de blusa branca, o qual, apesar de rendido e inevitavelmente jogado à morte, faz-nos pressentir que sua decisão de viver “não poderia ser atingida nem destruída pela morte. Ele a eterniza” (STAROBINSKI, 1989, p. 130). Ou seja, ainda que mantida por uma força sensível muito mais poderosa, a razão moderna não tem como vencer a força transcendental advinda da vontade de potência, da vida, daquilo que ultrapassa os sentidos; não consegue, em síntese, dominar o sublime.

Dessa forma, podemos constatar que há um amor paradoxal do antimoderno pelo fenômeno do infortúnio, do qual se contagia para inspirar “seus mais belos cantos” (COMPAGNON, 2014a, p. 143). Esses belos cantos estão formados por notas graves, instrumentos poucos utilizados na modernidade e para um público pouco adepto ao estilo

barroco, provocativo e inacabado. Dito de outra forma, o canto antimoderno é um canto *Vituperacional*, que é “uma figura de estilo, difícil de delimitar”, mas favorecedora da “aliança entre predicação e predicação, em todo o caso, o contrário do ‘famoso estilo corrente, caros aos burgueses’, que Baudelaire denunciava em George Sand” (COMPAGNON, 2014a, p. 143).

Pela afecção do antimoderno em transmitir ideias a seus textos literários e a seus textos factuais a potência do discurso literário, ele precisa da abundância própria de certas figuras retóricas, como a antítese, o oxímoro, a tautologia, a aliteração, a aliança de termos etc. Esse compêndio possibilita ver o antimoderno como um nativo da língua mística, que procura o magnífico do horror por meio da associação entre o sublime e o trivial, entre Deus e o homem ou, ainda, entre o humor e a seriedade mais adusta.

Não é raro ver no antimoderno um gosto pelo “estilo bíblico, o do Novo Testamento tão presente quanto o Antigo” (COMPAGNON, 2014a, p. 147). Esse estilo bíblico se transporta às temáticas de preferência de sua obra, que por vezes parecem novos capítulos das escrituras sagradas ou suas remodelações subjetivas, como faz Nietzsche em *O anticristo* (1895), em cuja obra faz de Deus um êmulo. O filósofo denuncia a moral cristã pela sua falta de contrariedade, pela sua recusa à impureza, aos instintos, pela falta de totalidade a que aspiram: “a castração antinatural de um deus transformado em um deus apenas da bondade seria aí completamente indesejável. Precisa-se do deus mau tanto quanto do bom: afinal, não se deve a própria existência exatamente à tolerância, ao humanitarismo...” (NIETZSCHE, 2016, p. 31).

Outros antimodernos, como o historiador Oswald Spengler (1880-1936), farão ciência, neste caso, ciência da história, historiografia, a partir de um estilo vituperacional profético, tencionando explorar em suas análises históricas o futuro da humanidade – quase sempre um futuro apocalíptico, provocado pela catástrofe daqueles que não deram ouvidos aos aristocratas, os intelectuais do Estado que, pela sua genialidade, são os únicos aptos para comandar eficientemente uma sociedade:

A verdadeira catástrofe, porém, produzir-se-á por culpa da massa, quando essa, crendo-se prejudicada pela avidez do dinheiro de uns, se deixar seduzir pela ambição de outros, que lisonjeando sua vaidade, a induzam a superestimar-se. Levantar-se-á com furor; em todas as discussões, prestará ouvidos unicamente à paixão; não obedecerá a aqueles que dirigem o Estado, e nem sequer lhes concederá direitos iguais, exigindo para si o direito de decidir sobre qualquer assunto. Quando se tiver chegado a isso, o Estado será adornado com os mais belos nomes, com os nomes da liberdade e do governo do povo por si mesmo, mas, na realidade, terá adotado a pior de todas as normas, a alocracia, a ditadura da ralé. (SPENGLER, 1941, p. 80).

Nesse trecho, anuncia como um profeta a decadência de ocidente pelas mãos da “ditadura de ralé”, formada por líderes socialistas, anunciadores da liberdade como medida de todas as coisas; liberdade que, porém, na visão de Spengler, não só é falaciosa como inútil para a evolução da mentalidade alemã e europeia. Ainda assim, como bom antimoderno, Spengler, anos depois da publicação de *Anos de decisão* (1933), na introdução à segunda edição, argumenta que seus estudos sobre a história contemporânea ocidental tiveram a intenção única de contribuir para a regeneração intelectual do mundo:

Tudo quanto escrevi sobre política, visava as forças que com o auxílio dos nossos inimigos, entrincheiradas nas nossas misérias e nas nossas desgraças, tentaram obstar aquela conquista. Nenhuma linha foi escrita que se não destinasse a contribuir para a destruição desses elementos, e creio firmemente ter alcançado meu objetivo. (SPENGLER, 1941, s.p).

Tal passeio pendular do historiador entre o desgosto e o amor pela sua civilização faz parte da vituperação “tresloucada, ou até mesmo histérica, mas não boba, inacabada e impublicada [...] retesadas entre o ‘êxtase’ e o ‘desgosto’, entre o protesto antimoderno e o amor pelo mundo” (COMPAGNON, 2014a, p. 156).

Ainda, tal histerismo do antimoderno propicia que sua literatura tenha sempre um elemento dramático, trágico e/ou ultrarromântico, até mesmo quando essas perspectivas estéticas não façam parte do cânone de um determinado tempo e espaço. Podemos, por exemplo, ver o anacronismo vituperacional em literatos de inícios da Alta modernidade, como Unamuno, que trouxe ao romance o drama e a tragédia, e à tragédia a estética do romance trágico que o caracteriza; mas também é possível vislumbrar essa captação do drama clássico em obras contemporâneas, como *Antonio* (2007), da romancista brasileira Beatriz Bracher (1961 –), a qual parece querer ressuscitar, na concepção de Barros (2018), a estética trágica, cobrindo-a de um lirismo contemporâneo, no intuito de mostrar a fragmentação do sujeito atual, constituído pelo seu paradoxo essencial, a saber, o titubeio entre o passado e o futuro, a melancolia e a erradicação dos valores integrados a ele pela cultura ou, ainda, entre o clássico e o contemporâneo – antimodernidade.

Em definitiva, as figuras da antimodernidade desenvolvem algumas orientações hermenêuticas interessantes para localizar o antimoderno nesse período moderno tão mantido por discursos incongruentes, contraditórios e por vezes inacabados (COMPAGNON, 2014b). De qualquer forma, todo pensador antimoderno é composto de características singulares, tendo de ser analisado em comparação à sua modernidade e às suas especificidades retóricas.

Sendo assim, não se pode fazer o mesmo método de análise de um intelectual antimoderno da Baixa modernidade com o da Alta modernidade ou, inclusive, da contemporaneidade. Cada momento da modernidade apresenta desafios diferentes, nuances ideológicas distintas:

Nem todos os antimodernos se reduzem a um único tipo, pois a liberdade pertence a seu credo, mas sua diversidade não desmente seu estatuto de duplos dos modernos, de críticos da modernidade ou de modernos vistos por trás, de modo que, se a noção tem algum valor, quase todos os modernos teriam podido comparecer a essa teoria dos antimodernos. (COMPAGNON, 2014a, p. 456).

O que propomos a seguir não é encontrar a totalidade de Unamuno, mas sua constituição filosófica subjacente, escolhendo seu temperamento antimoderno, isto é, seu temperamento contraditório, ambíguo, o qual, em palavras do autor, é o que lhe permite viver, uma vez que “la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanzas de ella; es contradicción” (UNAMUNO, 2005, p. 33).⁶⁷

3.3 O sentimento tragicamente antimoderno de Unamuno

Para melhor entender os traços antimodernos de Miguel de Unamuno, precisamos falar de seu período histórico e de sua biografia, pois sua filosofia está estreitamente imbricada em sua vida e na cultura de que fez parte. Ele nasceu no meandro da terceira e última Guerra Carlista (1872-1876), vivenciando-a mais perto do que gostaria, em uma pequena vila de Bilbao, no norte da Espanha, onde os cantos de sereia da modernidade ainda não haviam chegado senão sutilmente. Sua educação foi católica, familiar e muito modesta, ainda que não precária devido ao considerável dote econômico de sua avó paterna, a qual teve uma especial predileção pelo seu sobrinho Miguelito (RABATÉ & RABATÉ, 2010).

Depois de terminar seus estudos secundários, Unamuno se destina a Madri para estudar Filosofia e Letras, onde conhece alguns dos intelectuais mais importantes do país e as tendências científicas de moda, como o Positivismo, pela qual simpatiza (RINCÓN, 2017). Defenderá os preceitos positivistas até 1897, quando sofre uma forte crise psíquica e existencial alguns dias após a morte de seu filho Raimundo, de apenas poucos meses de vida. Nesse momento, rompe com a razão e com a primeira fase de sua produção filosófica, influenciada por autores como Hegel e Spencer (1820-1903). Nessa segunda fase, volta-se

⁶⁷ “A vida é tragédia, e a tragédia é perpétua luta, sem vitória nem esperanças dela; é contradição” (T.N.).

para os místicos, como San Juan de la Cruz (1542-1591), e para antirracionalistas como Blaise Pascal (1623-1662) e principalmente Kierkegaard.

Kierkegaard influenciou muito o espanhol, que, inclusive, inspirou-o a estudar a língua dinamarquesa, a fim de ler a obra do filósofo no idioma original: “esta mi incurable plurilateralidad de atención, este espíritu curioso por todo lo que en todas partes pasa, me llevó a aprender danés [...] para poder leer sobre todo a un hombre, a Kierkegaard” (UNAMUNO, 1950, p. 51).⁶⁸ Unamuno sente o dinamarquês próximo, tão próximo que o considerou um irmão de outra época e país, irmanados por uma profunda angústia existencial e religiosa, transportada para seus ensaios filosóficos e textos ficcionais, os quais se tornam vitrine de seu pensamento metafísico (FERRANO, 2003).

A metafísica Unamuniana dessa segunda fase, a qual chamaremos de “trágica”, volta-se para os dramas íntimos do ser, em detrimento dos dramas da primeira fase, a “racional”, de cunho imanente, histórico e social. Quando rompe com o *cogito* moderno, afeiçoa-se ao sentimento trágico da vida, que pode ser entendido como a dolorosa impossibilidade de conciliar a razão e a fé, assim como a impossibilidade de se crer em temas transcendentais como a imortalidade ou a existência de um deus onipotente sem o componente da razão. O problema disso reside em que não há razão que dê conta de abarcar, nem minimamente sequer, desejos tão sumamente transcendentais às limitações cognitivas do ser humano. Sendo assim, deve o sujeito deixar de crer ou crer parcialmente? Não, para Unamuno, deve-se aceitar essa limitação, tê-la em mente a todo momento, deixando que a contradição de ambas as extremidades faça parte da vida. Essa luta sem fim não pode ser encarada como negativa, dado que ilumina a experiência humana para além da razão, para além da superfície do mundo, longe, ainda, de toda conciliação superficial e agradável, pois a síntese de opostos encaminha o ser ao nada (UNAMUNO, 2005).

O embate entre os polos opostos é doloroso. Deixa-nos vulneráveis às incertezas que tão facilmente magnetizam o querer preenchê-las de insumos lógicos, como se olhar para o vazio nos tornasse o próprio vazio. Contudo, é justamente a partir da visualização desse abismo sem fundo que adquirimos a consciência de nossa finitude e, a partir daí, negamo-nos a continuar sendo o que somos, matéria: começo, meio e fim. Na dialética entre ser o que somos (finitude) e o que queremos ser (infinitude), transformamo-nos em constante evolução, sem visar um estágio ontológico definitivo, somente sendo-em-transição.

⁶⁸ “Esta minha incurável plurilateralidade de atenção, este espírito curioso por tudo aquilo que acontece em todas as partes, levou-me a aprender dinamarquês [...] para poder ler sobretudo um homem, Kierkegaard” (T.N.).

Essa filosofia unamuniana encontra opositores entre os filósofos positivistas e racionalistas de sua geração, que viram na metafísica do intelectual⁶⁹ uma dose de loucura ou uma filosofia axiomático-poética, distante dos problemas reais do indivíduo de carne e osso (MARÍAS, 1997). Não obstante, para Unamuno (2005), não existe maior problema a ser resolvido, melhor dito, pensado – pois para ele não há nada em metafísica que possa ser resolvido –, que a ânsia pela vida eterna. Por isso, sua teoria do sentimento trágico da vida, residida em praticamente todos seus livros de ficção e ensaios filosóficos, opõe-se ortodoxamente à razão, dado que inibe pensar sobre os grandes temas, a saber, os metafísicos: “mi sentimiento de la vida, [...] mi apetito desenfrenado de vivir y mi repugnancia a morirme, esta mi irresignación a la muerte es lo que me sugiere las doctrinas con que trato de contrarrestar la obra de la razón” (UNAMUNO, 2005, p. 145).⁷⁰

Lembremos que a maior parte dos antimodernos são antirracionalistas. Negam-se a aceitar que a razão moderna, cuja gênese remonta ao Iluminismo, torne-se sinônima de sabedoria ou inteligência, ou de única sabedoria, ou de única inteligência: “a razão não é a sabedoria e nem uma e nem a outra é a lógica. E as três juntas não são a inteligência. São três – e quatro – ordens, são três – e quatro – reinos, e há muitos outros” (BENDA, 1918 apud COMPAGNON, 2014a, p. 259). Assim, em suma, patenteia “o coração ou a intuição contra as prerrogativas da inteligência e da razão, do método e da ciência” (COMPAGNON, 2014a, p. 243), ainda que muitos deles defendam “a doutrina da dupla verdade”, a saber, a que tenta “reconciliar a razão e a fé, [...] recolocada no gosto do dia” (COMPAGNON, 2014a, p. 431).

A doutrina da dupla verdade é uma máxima unamuniana, ainda que aceite a razão a contragosto, praticamente como uma inevitabilidade por ser um sujeito, queira ele ou não, jogado na modernidade, espaço e tempo em que a razão é absolutista. O que sim ele rejeita de maneira sintomática é o cientificismo.

A crítica de Unamuno às ciências naturais de seu tempo tem a ver com dois fatores: um cultural e outro pessoal. O cultural: no período finissecular, Espanha tinha uma cultura

⁶⁹ Sobre a metafísica unamuniana, concordamos com Correia (2013), que desvincula o sentido antigo de metafísica, isto é, de genealogia ou totalidade de todas as coisas, tal qual pensavam Platão e Aristóteles; tampouco se refere ao sentido moderno principiado por Descartes, procurador de um sistema coerente cognoscível ligado mediante a razão; mas numa metafísica que se volta para si, para o ser-Unamuno, que se estrutura informalmente, preenchido de contradições que o impedem de chegar a uma síntese ontológica. Essa metafísica irracional tem implicações éticas, a saber, pensar sobre o si-mesmo, permitindo o embate dos paradoxos que formam parte do eu, a fim de aceitar melhor a vida tal como ela é, como um fenômeno trágico pelo fato de não poder ser mais do que a matéria e a razão impõem. Só posteriormente a essa aceitação angustiante que se pode pensar no outro, levando-o à semente do sentimento trágico da vida.

⁷⁰ “Meu sentimento da vida, [...] meu apetite desenfreado por viver e minha repugnância a morrer, esta minha irresignação à morte é o que me sugerem as doutrinas com as que trato de combater a obra da razão” (T.N.).

científica ainda presa na tradição, séptica com as idiossincrasias técnicas vindas do exterior (RINCÓN, 2017). Por isso, filho do seu tempo, rebelde, mas filho, não quis ou não conseguiu apoiar o cientificismo inicialmente difundido na I República, pouco tempo depois da erradicação da Rainha Isabel II, num evento nomeado “La Gloriosa”, em 1868.

O fator pessoal evoca sua crise de 1897 já referida aqui neste tópico, mas tem relação, também, com as leituras filosóficas e literárias que estudaria e difundiria. Ademais do já referido Kierkegaard, Cervantes e em especial a obra *Dom Quixote* seriam essenciais para a arquitetura definitiva de sua metafísica antirracional desde o crepúsculo do século XIX. Unamuno usou o personagem Dom Quixote de expoente de sua causa contra os moinhos de vento da racionalidade, que encontra na ciência seu método mais eficaz de propagação. Da seguinte forma Unamuno, o Quixotesco, como o nomeia Antonio Machado no poema “A don Miguel de Unamuno”⁷¹, arremete contra o cientificismo herdeiro das Luzes:

Como un nuevo Savonarola, Quijote italiano de fines del siglo XV, pelea contra esta Edad Moderna que abrió Maquiavelo y que acabará cómicamente. Pelea contra el racionalismo heredado del XVIII. La paz de la conciencia, la conciliación entre la razón y la fe, ya, gracias a Dios providente, no cabe. El mundo tiene que ser como Don Quijote quiere [...]. (UNAMUNO, 2005, p. 326).⁷²

Por outro lado, Unamuno arremeteu também contra os próprios Iluministas, sendo Voltaire seu alvo preferido. Esse antagonismo se explica quando constatamos que o escritor de *A princesa de Babilônia* (1768) comentou que “as religiões são múltiplas (ele fala de ‘seitas’), enquanto a ciência é uma” (TODOROV, 2008, p. 83), assim como a noção de que o melhor cidadão é aquele que “contribui para a felicidade do mundo” (VOLTAIRE, 1734 apud TODOROV, 2008, p. 105). Essas e outras assertivas do enciclopedista vão na contramão da angústia unamuniana, que em ensaios como “Rousseau, Voltaire e Nietzsche” (s.d.) chega a dizer contra Voltaire e os voltaireanos o seguinte: “todos los volterianos son [...], en el fondo, tan conservadores como lo era Voltaire mismo. Faltos de toda fe en la transcendentalidad de

⁷¹ “Este donquijotesco/ don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,/ lleva el arnés grotesco/ y el irrisorio casco/ del buen manchego./ Don Miguel camina,/ jinete de quimérica montura,/ metiendo espuela de oro a su locura,/ sin miedo de la lengua que malsina.” (T.N.).

⁷² “Como um novo Savonarola, Quixote italiano do final do século XV, luta contra esta Idade Moderna que abriu Maquiavel e que acabará cômica. Luta contra o racionalismo herdado do XVIII. A paz da consciência, a conciliação entre a razão e a fé, já, graças a Deus providente, não cabe. O mundo tem que ser como Dom Quixote quer [...].” (T.N.).

la vida, creen, sin embargo, que la religión puede ser un arma política y que es un medio de contener a las muchedumbres” (UNAMUNO, 1950, p. 76).⁷³

Não obstante, de Rousseau fala positivamente porque seu tipo de pessimismo, o pessimismo vitalista, coincide com o dele, como diz em outro ensaio: “El Rousseau de Lemaître” (s.d.):

He querido siempre a Rousseau; [...] He querido siempre al padre del romanticismo, y le he querido por sus virtudes evidentes y hasta por sus más evidentes flaquezas; he querido siempre a esa pobre alma atormentada, que a pesar de profesar, por defensa propia, el optimismo, es el padre del pesimismo. (UNAMUNO, 1950, p. 69).⁷⁴

O morfema Anti-Iluminista de Unamuno, então, conecta-se ao pessimismo do antimoderno. Este tipo de intelectual obra por meio do bem esperando o mal ou, como diz Barthes⁷⁵, possui “um pessimismo – ou um Derrotismo, ou um Abstencionismo, mas de uma Forma intensa de Otimismo: um Otimismo sem Progressismo” (BARTHES, 1978 apud COMPAGNON, 2014a, p. 427).

Tal pessimismo paradoxal inerente ao antimoderno é visível no seu mais conhecido ensaio: *Del sentimiento trágico de la vida* (2005), em que menciona a existência de três tipos de pessimismo: o Eudemonístico ou Económico, o Ético e o Religioso. O Eudemonístico é o que “niega la dicha”; o Ético o que nega “el triunfo del bien moral”; e o Religioso, o pessimismo que defende, “el que desespera de la finalidad humana del Universo, de que el alma individual se salve para la eternidad” (UNAMUNO, 2005, p. 271)⁷⁶. A obra unamuniana a partir da segunda fase, a trágica/antirracional, gira ao redor da ideia da contradição. Não uma contradição dialética que engendra uma nova ideia, mas ideias contraditórias que convivem em perpétuo combate. Assim, “es la contradicción íntima precisamente lo que unifica mi vida y le da razón práctica de ser. O más bien es el conflicto mismo, es la misma

⁷³ “Todos os volterianos são [...], no fundo, tão conservadores como era o próprio Voltaire. Carentes de toda fé na transcendentalidade da vida, acreditam, contudo, que a religião pode ser uma arma política e que é um meio de conter as multidões” (T.N.).

⁷⁴ “Sempre quis Rousseau; [...] Sempre quis ao pai do romantismo, e o quis pelas suas virtudes evidentes e até pelas suas mais evidentes fraquezas; sempre quis a essa pobre alma atormentada, que apesar de professar, por defesa própria, o otimismo, é o pai do pessimismo” (T.N.).

⁷⁵ Barthes é o sétimo antimoderno que Compagnon analisa na obra *Os antimodernos*.

⁷⁶ O Eudemonístico é o que “nega a felicidade; o Ético o que nega “o triunfo do bem moral; e o Religioso, que é o que Unamuno defende, “o que desesperada com a finalidade humana do Universo, com a salvação da alma individual para a eternidade”. (T.N.).

apasionada incertidumbre lo que unifica mi acción y me hace vivir y obrar” (UNAMUNO, 2005, p. 266)⁷⁷.

O pessimismo antimoderno e, portanto, incoerente de Unamuno, não retira a validade de seu arquétipo epistemológico, dado que ele não pretende chegar a soluções lógicas. O que está em jogo para ele e para o antimoderno em geral é o confronto de ideias que, a partir do choque, origine uma terceira ideia inclassificável e ainda assim carregada de potência transformadora. Don Miguel afirma isso porque o otimismo puro não tem força. Sendo assim, uma dose amarga de pessimismo é positiva para a visualização sem filtros da realidade e posterior reconstrução individual-ontológica da sociedade.

A concepção antimoderna do pessimismo unamuniano nos transporta a outra figura do pensador antimoderno, a do Pecado original. Embora a abordemos com atenção no capítulo sobre *Abel Sánchez* (1917), vale a pena mencionar agora que ele considera todo ser humano como capaz do pior e do melhor. Em cada um de nós coincide Caim e Abel, o tirano e o escravo, o criminoso e o santo, sem que nenhum se interponha ao outro (UNAMUNO, 1955); não porque seja ética ou moralmente melhor aderir-se à doutrina de Caim, mas porque é inevitável ser influenciado pela sua marca, que mancha a humanidade do “pior” que há do pecado original. Negar isso implica viver num paraíso fictício, mantido por ilusões que levam à alienação para com os problemas íntimos de cada um, os quais, por sua vez, derivam nos grandes problemas da humanidade já mencionados aqui – os trágicos.

Nesse sentido, levados a aceitar a mancha de Caim inserida em nosso núcleo ontológico, resta-nos viver em tensão constante, alimentados por uma angústia que constitui nossa maior força, nossa ferramenta mais sublime para transcender a este mundo em que fatalmente fomos arrojados. Não se trata, contudo, de descartarmos a imanência, senão de filtrar dela seu lado racional, pois esse fator gnosiológico impede o passo do ser a qualquer outra realidade para além da empírica; e, para Unamuno (2005), essa realidade lógica devora fatidicamente a realidade vital: a que permite encontrar o anelo da imortalidade sem, entretanto, satisfazer esse desejo, pois, uma vez satisfeito o ser, estagna-se numa passividade ôntica que o mata espiritualmente, isto é, impede-o de viver o sentimento trágico da vida.

Em síntese, o que Unamuno propõe é “hacer que vivan todos inquietos y anhelantes” (UNAMUNO, 2005, p. 322)⁷⁸, pois só na inquietude que se atravessa a vontade mimética imposta pela Razão secular, reorientando, assim, o olhar para longe do mundo empírico, cujas

⁷⁷ “É a contradição íntima precisamente o que unifica minha vida e lhe dá razão prática de ser. Ou, melhor ainda, é o conflito em si, é a mesma apaixonada incerteza o que unifica minha ação e me faz viver e obrar”. (T.N.).

⁷⁸ “Fazer que todos vivam inquietos e anelantes” (T.N.).

estreitas fronteiras interditam a possibilidade de visualizar o mundo sobrenatural, o mundo sublime, o que permite sonhar com ideias logicamente impossíveis como a da imortalidade.

A figura Sublime do intelectual é ilustrada de maneira precisa na pintura de Doménikos Theotokópoulos, mais conhecido como El Greco (1541-1614). Segundo Egido (2019), El Greco foi, junto a Velázquez, o artista que mais encantou Unamuno. Os motivos disso residem nas escolhas temáticas do artista grego, cuja antologia plástica transparecem enunciados místicos semelhantes aos de Don Miguel. Ademais dos temas, El Greco utilizou uma estética trágica favorável ao escritor, evidenciada nas linhas vibrantes dos caracteres, no uso do claro-escuro e, em algum de seus quadros mais importantes, na divisão horizontal da tela, em que a parte inferior expõe seres de expressão trágica e a superior o cosmos supraterrâneo almejado pelos seres da seção baixa.



Figura 3 – EL GRECO. *El entierro del conde de Orgaz*. Toledo, Parroquia de Santo Tomé de Toledo, 1587. Disponível em: encurtador.com.br/erIVX. Acesso em: 27 jun. 2022.

Todos esses elementos se reúnem em *El entierro del conde de Orgaz* (**Figura 3**), a pintura de El Greco favorita de Unamuno, assim como a que mais textos sobre ela dedicou (EGIDO, 2019). Na opinião do intelectual espanhol (UNAMUNO, 1966b), tudo quanto há nesse quadro transborda ao espectador a sensação de estar diante de um outro mundo, comprovando-se isso no irradiar antinatural da iluminação, que parte radiante do segmento superior e chega debilitada ao inferior, onde capta residualmente a força proveniente do céu. Os personagens do solo recebem essa graça enquanto estabelecem-se em coro ao redor do

corpo inerte do conde de Orgaz, ao qual olham, a maioria, com angústia, temendo serem vítimas do mesmo destino.

Essa inquietação também tem relação com o desejo de estar corporalmente além de onde estão. Querem aceitar a morte, sempre e quando o que venha depois seja a ascensão ao firmamento. Por isso seus corpos parecem espíritos, fisionomicamente voláteis porque sua materialidade é indesejada⁷⁹. Precisam e querem voar, sabendo que a fé é a que lhes permitirá chegar a esse espaço sublime. Não obstante, a fé não pode ser compartilhada, é individual, tem relação somente com Deus, o único que pode julgar se podem transcender ou não. Por isso a linguagem pictórica comunica que os homens da parte inferior “están juntos, contíguos, pero no se comunican entre sí, no forman sociedad. No se juntan unos con otros, sino que los junta Dios. Aparecen unidos porque dependen todos de la misma muerte – cuya expresión es el Conde – y del mismo cielo que se les abre encima” (UNAMUNO, 1966b, p. 589).⁸⁰

Sendo assim, estão unidos pela consciência da morte, que, na concepção unamuniana, insta-os a viver nessa angústia tão necessária para a vida terrena e sua posterior superação (CSEJTEI, 2004). Contudo, como já dissemos, o importante para o ser não é se entregar ortodoxamente à sobrevida, pois isso suporia o esquecimento da vida atual, a presente, a imanente, mas a tensão entre ambas as instâncias, na fronteira entre o inferno, que é onde o ser está, e o paraíso, que é onde o ser aspira estar.

Ademais, essa e outras pinturas desse artista têm um componente antirracionalista que Unamuno destaca para ilustrar seu pensamento antimoderno. Primeiro, os personagens da tela não estão dentro de uma quadratura empírico-racional. Parecem, antes, uma ilusão ou uma revelação mística. A fantasmagoria de seus traços permite inferir que El Greco não quis apresentar uma ideia rígida formulada por meio dos sujeitos e objetos invocados, mas formulações reflexivas arquetípicas situadas num sonho, onde a realidade estética perde sua constituição mimética, permitindo equiparar-se, no mesmo nível ontológico, à realidade espiritual, formando, assim, uma simbiose positiva para a revelação individual do sentimento trágico da vida. Ambas as realidades forçam o ser a ver todas as coisas em sua profundidade, em seu núcleo, como comenta no ensaio “La fe” (1900), pois é aí onde se encontra “lo

⁷⁹ A materialidade instável dos personagens pictóricos de El Greco encontra parentesco com alguns de Velázquez, que, na opinião de Gasset (2016), estão perdidos num mundo empírico ao qual não pertencem. O quadro *Pablo de Valladolid* (1635 aprox.) retrata bem isso pelo seu fundo movediço, transparentador de um onirismo que se cola à própria fisionomia do sujeito, que expressa uma postura nada natural, num estado incipiente de temor por estar onde está ou, melhor, por estar no meio do nada.

⁸⁰ “Estão juntos, contíguos, mas não se comunicam entre si, não formam sociedade. Não se juntam uns com os outros, senão que os junta Deus. Aparecem unidos porque dependem todos da mesma morte – cuja expressão é o Conde – e do mesmo céu aberto a eles” (T.N.).

absoluto, lo infinito y lo eterno: la vida plena” (UNAMUNO, 2007c, p. 336)⁸¹, isto é, o sublime.

O pensamento unamuniano, como apresentado, pode causar certa confusão devido aos variados paradoxos e contradições que fazem parte de sua metafísica, ilustrada por meio de um estilo também certamente paradoxal e contraditório, uma vez que, para ele, a filosofia de um autor tem que tem que imbricar um estilo que acompanhe suas necessidades (UNAMUNO, 2009). Sendo assim, Unamuno, um filósofo de ideias especulativas, provocantes e antitéticas, não poderia ter outro formato estilístico senão o vituperacional típico do antimoderno.

Mais que uma abstração propiciadora de axiomas, a filosofia unamuniana é passional. Desapega-se do método filosófico de seu tempo, mais preocupado em continuar o legado de outros filósofos ou, pior, de fazer uma filosofia cientificamente ortodoxa, intolerante com o mundo sensível e os anelos vitais do indivíduo (UNAMUNO, 2007b). Para Unamuno, pelo contrário, o discurso do pensador tem que superar essa necessidade de teorização, sistematização e hermetismo semântico, a fim de atingir as vontades do povo a quem se dirige – mesmo que esse povo seja o “eu” ou um grupo específico.

É nesse ponto que o conhecimento poético vem à tona na metafísica unamuniana. Para o intelectual, o discurso filosófico tem que misturar-se ao poético a tal ponto que não se saiba diferenciar onde começa um e termina o outro. Na opinião de Unamuno, somente foram grandes pensadores os que entenderam a necessidade de estetizar a filosofia e filosofar a estética, ou seja, de juntar à forma a ideia, uma vez que toda linguagem artística precisa recheiar sua forma de reflexões que auxiliem na tragédia que é a vida. Dessa forma, grandes filósofos foram os literatos, como Calderón de la Barca, Cervantes ou Antero de Quental (1842-1891); e grandes literatos foram os filósofos, como Kierkegaard, Rousseau ou Teresa de Ávila (1515-1582) (UNAMUNO, 2007b).

Nesse sentido, pode-se afirmar que o estilo unamuniano é vituperacional, porque faz “confusão entre os gêneros [...] entre filosofia e literatura, ou ainda entre ideias e emoções” (COMPAGNON, 2014a, p. 367), observando-se em sua ficção marcas acentuadas de sua crítica contra a modernidade. Tal negação ambivalente do *ethos* moderno aparece com mais ênfase ainda em seus romances, onde deposita translucidamente sua filosofia trágica, antirracional e paradoxal, isto é, sua filosofia antimoderna.

⁸¹ “O absoluto, o infinito e o eterno: a vida plena” (T.N.).

4 AMOR Y PEDAGOGÍA: O ATAQUE ANTIMODERNO À RAZÃO

Ou o sábio que, perdido
na ciência, a fútil vida austera eleva.
(Ricardo Reis, “Quanta tristeza e amargura afoga”)

Ainda que o conceito de *nivola* foi utilizado e implantado por primeira vez em *Niebla*, já em *Amor y pedagogía* se encontra, nas palavras do próprio autor no prólogo do romance, o prelúdio do germe *nivolesco*, que no futuro se desenvolveria mais acentuadamente com *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921,) e, por último, *San Manuel Bueno, Mártir* (1931).

Cada *nivola* representa uma tensão íntima do escritor. Em *Paz en la guerra* (1897), primeiro romance dele, expõe-se alguns dos traumas propiciados pela Guerra Carlista que vivenciara enquanto criança, em Bilbao. Em *Amor y pedagogía*, obra posterior, a temática principal faz alusão ao problema do racionalismo nos campos da vida humana, ainda que ao afunilar analiticamente o impasse central da obra, observarmos que a educação representa o eixo central do que o autor pretende elucidar para criticar e criticar para elucidar.

Após a terceira guerra civil, a meados do século XIX, Espanha decide se atualizar cientificamente (RINCÓN, 2017). Pesquisadores e professores começam a traduzir as obras filosóficas, sociológicas e pedagógicas mais importantes do momento em Ocidente. O krausismo e o determinismo, e mais tarde o positivismo, são os temas mais aclamados e debatidos nos centros de congregação de pensadores. Universidades promovem seminários, cada vez com mais frequência e maior público, para tratar sobre a renovação intelectual da nação (DELGADO, 1997). No campo da educação, o krausismo foi a primeira corrente pedagógica que persuadiu aos intelectuais espanhóis – principalmente os progressistas.

No início do século XIX, junto a seus alunos da universidade de Jena e Göttingen, Karl Krause arquitetou e divulgou o krausismo. Não obstante, a disciplina krausista não logrou a aceitação de ocidente devido a seu carácter especulativo e idealista (SANTOS, 2018). Na Espanha, entretanto, essa ciência teve uma boa acolhida inicial devido justamente àquilo que os pesquisadores estrangeiros condenavam dela.

Quem fez conhecido Krause na península Ibérica foi Sanz del Río (1814-1869), catedrático da Universidad Central de Madrid. Ele, após uma viagem à Alemanha, em 1842, traz à Espanha algumas obras e artigos de autores krausistas relevantes, sobre os quais aborda nas revistas e editoras científicas mais importantes do país (MIGUEL, 1998).

A partir de 1870, além da igreja e o setor conservador do estado, os krausistas se enfrentam a outro inimigo: os positivistas. Esse coletivo, cada vez maior em número e mais influenciado pelas opiniões antikrausistas provenientes dos países da Europa ocidental, convenceu-se de que o processo de evolução científica não deveria acontecer pela metade, ou seja, a partir de teorias com excesso de bagagem metafísica e relativista.

Segundo Rincón (2017), o positivismo na Espanha funcionou em paz durante praticamente toda a década de 1870 devido ao apoio da crescente burguesia liberal, que rejeitava utopias. Apesar disso, o krausismo, ainda que nesse momento se relegara ao setor periférico dos debates filosóficos e educacionais, continuava recebendo apoio por parte de um considerável grupo de pensadores modernos que se negavam a aceitar uma filosofia que desdenhava abruptamente a metafísica moderna e o homem como um ser permeado de sentimentos, anseios e individualidade. Entretanto, a incessante luta dos mais importantes krausistas para manter viva sua filosofia e o ininterrupto esforço da igreja por corromper a educação laica, propiciou a conciliação dos positivistas com os krausistas na última década do século XIX (RINCÓN, 2017). Dessa coligação surge o Krausopositivismo, que procurou:

[...] penetrar, siguiendo sus crecientes progresos, en las regiones de lo inconsciente; indagar en la composición de la Psico-física la unidad indivisa de la realidad; rectificar el añejo dualismo que ha hecho hostiles y recíprocamente deficientes la física y la Metafísica... De esta suerte llegará a resolverse la contradicción histórica entre el empirismo y el idealismo, sin desconocer ni anular ninguno de ambos elementos esenciales para la construcción científica. (ABELLÁN, 1988, p. 514)⁸².

Além disso, o krausopositivismo permitiu a expansão das ciências humanas e sociais, principalmente da Antropologia cultural, Psicologia fisiológica e História positiva (RINCÓN, 2017).

Apesar do vínculo entre o krausismo e o positivismo, certas desavenças continuaram existindo entre os pensadores de ambas as áreas. Contudo, não deixa de ser verdade que o krausopositivismo foi a perspectiva filosófica e educacional mais influente e duradoura nas escolas e universidades espanholas da primeira metade do século XX, encontrando seu fim com o modelo cívico-militar implementado após o fim da guerra civil, em 1939 (ORTEGA, 2017).

⁸² “[...] penetrar, acompanhando seus crescentes progressos, nas regiões do inconsciente; indagar na composição da Psico-física a unidade indivisível da realidade; retificar o antigo dualismo que propiciou a hostilidade recíproca entre a física e a Metafísica.... Dessa maneira chegará a se resolver a contradição histórica entre o empirismo e o idealismo, sem desconhecer nem anular nenhum de ambos os elementos essenciais para a construção científica.” (T.N.).

Quando o krausopositivismo se consolidou como a pedagogia nacional, Unamuno admitiu a melhora do panorama científico do país, se comparado a como era quando todas as escolas seguiam o padrão religioso, mas, em virtude disso, um novo vírus, também letal, havia se propagado: o cientificismo ou racionalismo.

Unamuno era um antimoderno. Aceitava o progresso, o novo, mas não autorizava rupturas radicais com o passado. Na concepção dele, o krausismo estava muito mais perto que o krausopositivismo no que tange ao bom caminho para a verdadeira melhoria educacional do país. Se o krausismo integrava Deus e homem como canalizadores de sensações e emoções, o krausopositivismo, pelo seu lado, legava os elementos metafísicos modernos e emocionais a se submeterem ao fator empírico; assim, essa ciência não chegava realmente a assimilar que a razão possuísse limites. Por conseguinte, ainda que os krausopositivistas anunciassem a junção definitiva entre razão e fé, para Don Miguel o krausopositivismo foi só uma maneira renovada de intitular o positivismo (RINCÓN, 2017)⁸³.

Segundo o *bilbaíno*, o problema do positivismo/krausopositivismo como método educacional é seu método fixo, matemático, gramatical. Quando a educação das crianças e dos jovens é feita a partir de *a priori*'s, desdenha-se a singularidade do indivíduo – único e verdadeiro fator *a priori* que importa para Don Miguel. Dessa forma, ele propôs que se excluíssem as metodologias homogeneizantes, as ciências pedagógicas que oprimissem a liberdade do ser e os conteúdos técnicos que desdenhassem as características circunstanciais da pátria em detrimento das europeias (SANTOS, 2018).

Não obstante, vale a pena ressaltar que o fato de que Unamuno não cresse na pedagogia, não significa que não acreditasse na educação. O que ele não podia tolerar era o entusiasmo desmedido que os intelectuais de sua época sentiam pela pedagogia como via cientificista para resolver os problemas da competência espanhola de ensino: “no quieren entender que lo que importa es lo que se enseña y no el cómo. La pedagogía esa no es sino una colección de moldes para quesos, de todas formas y tamaños como no tienen cuajo, no hacen queso. ¡La superstición del método!” (UNAMUNO, 1996, p. 569)⁸⁴.

⁸³ E o tempo deu razão a Unamuno. O krausopositivismo foi uma designação surgida na época de Unamuno, mas os livros de autores espanhóis contemporâneos de história da ciência espanhola, como o de Abellán: *Historia crítica del pensamiento español* (1984) ou *Historia de la filosofía española contemporánea* (2006), de Suances Marcos, afirmam que o krausopositivismo não tivera diferenças significativas com o positivismo spenceriano, a linha filosófica positivista que se adotou na Espanha.

⁸⁴ “Não querem entender que o que importa é o que se ensina e não o como. A pedagogia essa não é senão uma coleção de fôrmas para queijos, de todas as formas e tamanhos, e como não têm batedor, não fazem queijo. A superstição do método!”. (T.N.).

Nesse viés, no começo do século XX, Unamuno se dedicou com especial afinco a criticar o racionalismo radical impregnado nas escolas e universidades espanholas. Nesse tempo, para comunicar sua negação ao cientificismo moderno, escreve alguns ensaios e artigos de opinião como “Cientificismo”, “La vertical de Le Dantec”, “El Pedestal”, “La ideocracia”, “Tecnicismo y filosofía”, “El pórtico del templo”, entre outros. No campo da ficção se destaca o romance *Amor y pedagogía*.

Logo no início do processo criativo da obra, Unamuno manda uma missiva ao seu amigo González de Candamo, no dia 16 de abril de 1901, dizendo-lhe o seguinte: “estoy ahora enfangado en una novela pedagógico-humorista. [...] Me va saliendo un libro doloroso y triste, por bajo lo grotesco. [...] es un cuento de amor, por primera vez en mi vida es el amor como pedagogo” (UNAMUNO, 1996, p. 12).⁸⁵

Para tristeza dos já muitos leitores do basco e do próprio autor, o romance se atrasaria devido às ocupações como reitor, professor, pai de família, esposo e outros afazeres acadêmicos, profissionais e pessoais. Contudo, longe de deixar de lado o projeto narrativo, continuaria escrevendo, e por fim, em 1902, conseguiria publicar *Amor y Pedagogía*.

Adiantando-se às críticas, Don Miguel, em terceira pessoa, no prólogo da primeira edição do livro, profetiza a recepção da obra da seguinte maneira:

A muchos parecerá esta novela un ataque, no a las ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía misma y preciso es confesar que si no ha sido esa tal la intención del autor, pues no resistimos a creerlo en hombre de ciencia y pedagogo, nada ha hecho por lo menos para demostrarlo. (UNAMUNO, 1994, p. 15).⁸⁶

Tão ironicamente adverte Unamuno ao leitor que o que ele encontrará no texto é um ataque à ciência quando empregada de maneira racionalista e à pedagogia como ciência racionalista que invalida o afeto e o amor na educação. Por isso o título da obra: *Amor e pedagogia*, isto é, amor por um lado e pedagogia por outro. Entendendo Unamuno que a pedagogia contemporânea a ele era uma pedagogia científica, e, por isso, isenta de amor e cheias de racionalismo, e, portanto, utilitarista.

⁸⁵ “Estou agora focado num romance pedagógico-humorista. [...] Está ficando um livro doloroso e triste, um pouco grotesco. [...] é um conto de amor, pela primeira vez em minha vida, do amor como pedagogo”. (T.N.).

⁸⁶ “Muitos pensarão que este romance é um ataque, não ao ridículo que produz a ciência mal entendida e a mania pedagógica fora de equilíbrio, mas um ataque à ciência e pedagogia em si, e é preciso confessar que, apesar de não haver sido essa a intenção do autor, pois não conseguimos resistir-nos a acreditar que ele é um homem de ciência e pedagogo, nada fez ele para demonstrar o contrário”. (T.N.).

O romance, no seu aspecto morfológico, faz uma crítica ao problema da educação nacional. Não obstante, em uma perspectiva mais ampla, o que está em jogo para o filósofo são as trágicas consequências para a humanidade quando todos os caminhos que esta toma levam à Razão.

Esse pessimismo para com o Progresso é o que faz de *Amor y pedagogía* uma *novela* antimoderna. Sendo assim, se na literatura do antimoderno se vê a filosofia e a ideologia do antimoderno (COMPAGNON, 2014a), debrucemo-nos à continuação com a análise do romance para entender de que maneira a idiossincrasia unamuniana se espelha na ficção, partindo da concepção já mencionada de que as personagens aqui em destaque cumprem a função de dar vazão à visão de mundo do enunciador.

Pode parecer contraditório dizer que as ideias unamunianas estão circunscritas obliquamente na obra, uma vez que *Amor y pedagogía* está formada pela predominância do diálogo em detrimento da narração, a qual, por estar situada numa esfera fictícia informe, entre a realidade da narrativa e a realidade extraliterária, transparece a sensação de que o narrador em realidade é o autor ou, ao menos, um eco de sua consciência. Não obstante, Tacca (1985) infere duas coisas importantes a respeito dessa percepção narratológica: primeiro, a voz do narrador não é a do autor, ainda que pareçam instâncias próximas; e segundo: ceder à personagem o peso diegético não retira da obra a sombra mais ou menos próxima de seu autor. Essa sensação de que ele está vizinho ao seu texto acontece quando o personagem – ou personagens – que norteia o romance é utilizado como fantoche, quando parece esvaziado de uma lógica autônoma, e, por isso, deixa-se guiar sonâmbulo por um demiurgo. Esse tipo de narrador, que Tacca (1985) denomina de *Deficiente*, possibilita que o personagem adquira contornos ideológicos antagônicos ou afins aos do autor empírico do texto.

Sendo assim, lemos e analisamos *Amor y pedagogía* na tentativa de encontrar nos heróis os ecos da consciência do enunciador, não com o intuito de ver o texto literário como o reflexo de uma ideologia, mas de ver como a filosofia de um enunciador – a qual está imbricada de uma ética – toca o texto literário, confundindo-se no plano da ficção a ideia e a forma.

Se conseguimos escapar da opressão do autor e sua circunstância sóciohistórica, aliando esses dois fatores à esfera do texto, deixando a nós, analistas, aberturas de sentido pelas quais nos imiscuímos, é porque a literatura sempre consegue, em última instância, cortar

as amarras que o outro tenta lhe impor devido a atualização de significações que o leitor presente ou futuro inculca (ECO, 2004).

Por outro lado, ainda que a presença de Unamuno seja evidente nos seus textos, não se pode negar que seu sistema literário-filosófico ambíguo, contraditório e paradoxal fissa o compêndio de significações resididos em suas obras, consentindo ao leitor e a nós, leitores e pesquisadores, ir além daquilo que sabemos do autor, da história e da fortuna crítica.

Dessa forma, entendemos o romance unamuniano como um heterodiscurso, isto é, “como um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2017, p. 27). Por isso, adotamos aqui os personagens como personagens que Tacca (1985) intitula de *Técnicos* (manipuláveis e ideológicos), ao mesmo tempo que concebemos seus discursos enquanto *ethos* do tempo em que estão enquadrados. Esse autor, por sua vez, vale-se da linguagem literária para expressar sua desconformidade para com a modernidade, unindo nessa crítica uma série de fatores de carácter filosófico, teológico, formal e político – entre outros –, que juntos fogem do mero reacionarismo ou tradicionalismo inamovível por motivos que veremos a seguir. Esse tipo de intelectual-literato entre a modernidade e a tradição, perdido entre um passado idealizado e um presente lastimoso, é o que Compagnon (2014a) concebe como intelectual-literato antimoderno. Sendo assim, vejamos como o enunciador unamuniano antimoderno registra sua ideologia antimoderna em *Amor y pedagogía*.

4.1 Avito Carrascal, o moderno

Amor y Pedagogía é uma obra narrada em quinze capítulos curtos que acentuam o forte dinamismo que o enredo possui, guiado por poucos personagens e todos eles com uma sina e personalidade fixa. Não se faz descrições paisagísticas e tampouco excessivas caracterizações físicas das ‘criaturas’ que interatuam na obra. Tudo isso evidencia a preocupação em dotar o texto de um vigoroso dramatismo, evidenciado nos diálogos.

A trama gira em torno a Don Avito Carrascal, um “joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología” (UNAMUNO, 1994, p. 31).⁸⁷ Avito é um homem obcecado pelo viés sociológico contemporâneo a Unamuno: o positivismo. Para ele, a humanidade só poderia atingir a perfeição quando o *logos* fosse a primeira e única lei que a regesse. Para demonstrar sua tese, decide ter um filho e criá-lo por meio do método cientificista. Segundo Avito, se não houver algum desvio na doutrina pedagógica sociológica e não aparecerem

⁸⁷ “Jovem entusiasta de todo progresso e apaixonado pela sociologia” (T.N.).

interferências externas à criação do indivíduo, não haverá como ele não se converter num gênio.

Para tal missão, vai em busca de alguma mulher com a qual ter um filho. Contudo, não pode ser qualquer mulher. A incubadora do primogênito deve ter as características fisiológicas idôneas para que o bebê nasça saudável, assim como um temperamento submisso que não se interponha nos seus planos científicos. Depois de uma intensa procura e algumas reflexões sobre a mulher perfeita, chega à conclusão de que a única candidata possuidora de tais atributos é Leoncia Carbajosa, definida da seguinte maneira: “sólida muchacha dólico-rubia, de color sano, amplias caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo, buen apetito y mejores fuerzas digestivas, instrucción variada, pensar libre de nieblas místicas, voz de contralto y regular dote” (UNAMUNO, 1994, p. 34).⁸⁸

O flerte se desenvolve sem complicações até que, numa das visitas de Avito à casa de Leoncia, conhece à melhor amiga desta: Marina del Valle. Desde sua primeira aparição, Marina representa um impasse para Avito, uma vez que ela o atrai de uma maneira que não consegue explicar, irracionalmente.

A paixão que sente se torna um problema para Avito. Na concepção dele, a mãe de seu futuro filho não haveria de ter mais tarefa na vida que a de parir sem danos o seu descendente e o cuidar sem interferir na sua educação. Da mesma forma, acredita que o amor que possa sentir por ela acabaria influenciando negativamente na aplicação da pedagogia que pretende ministrar no filho de ambos. Assim sendo, é ciente que tanto a atração física como a sentimental que têm por Marina pode fraudar seu plano, mas, sabendo-se impotente diante de tais sensações, decide conquistar Marina e, com o decorrer do tempo juntos como casal, moldá-la de acordo com seus interesses: “yo la trabajaré, como las aguas a la tierra, la surcaré, le daré forma, seré su artífice” (UNAMUNO, 1994, p. 38).⁸⁹

Nesse sentido, ainda que Marina del Valle seja vista por Avito como matéria, como elemento moldável a seus interesses, é importante assinalar que a personagem feminina carrega uma forte individualidade e força mental. Dessa forma, “curioso é notar que Don Avito se auto intitula Forma e considera Marina apenas Matéria, acreditando que ela possa ser moldada por ele. [...] Ela também é forma, mas forma que se refaz, que participa da dinâmica vital” (CORREIA, 2013, p. 150). Já Avito Carrascal remonta a uma ideia contrária:

⁸⁸ “Sólida moça dórica-loira, de cor saudável, cintura amplas, turgente e peito levantado, olhar tranquilo, bom apetite e melhores forças digestivas, instrução variada, pensar livre de névoas místicas, voz de contralto e dote regular”. (T.N.).

⁸⁹ “Eu a trabalharei, como as águas à terra, a surcarei, a darei forma, serei seu artífice”. (T.N.).

Carrascal é uma palavra com entrada no dicionário, que quer dizer “sitio” ou “monte poblado de carrascas”, ou seja, “encinas”, árvores. Assim sendo, Carrascal remonta a terra também, mas terra “avita”, sem vida. É, pois, ele que é a matéria, mas matéria sem forma vital, sem dinâmica, matéria rígida, fixa, morta. (CORREIA, 2013, p. 150).

Avito, o homem sem vida, ou seja, o homem cheio de razão, quando se convence de que poderá transformar Marina em tábula rasa, pede-a em casamento. Para felicidade de Avito e do irmão dela, Fructuoso, Marina aceita. Fructuoso é um jovem ganancioso que, dado o alto dote econômico do esposo da sua irmã, fica radiante pelo matrimônio: “Fortuna...tiene...gastador no es...lo demás la familia lo trae consigo...” (UNAMUNO, 1994, p. 41).⁹⁰ Esse pequeno trecho é relevante para o exame da figura de Don Avito.

Amor y pedagogía não apresenta muitas informações extrínsecas à própria consciência das personagens. Contudo, na escavação dos diálogos, podem ser identificadas idiosincrasias do enunciador/obra, como comenta Gullón (1964). Por exemplo, quando Fructuoso menciona que Avito é um jovem com “fortuna”, está fazendo alusão ao carácter burguês do seu futuro genro; e quando diz que “lo demás la familia lo trae consigo”, quer exemplificar que Avito pertence a uma família de alta cunha.

Ainda que, até onde sabemos, Unamuno não tenha comentado se Avito foi inspirado em algum personagem de seu entorno, nesse sentido gostaríamos de apresentar algumas das hipóteses mais recorrentes que encontramos referentes à identidade de Avito por parte da crítica, pois nos parecem válidas para a sustentação da nossa tese central.

Cifo González (2013) não menciona diretamente que Don Avito seja o intelectual classicista Menéndez Pelayo, mas que *Amor y pedagogía* reflete “también la crítica hacia eruditos como Marcelino Menéndez Pelayo⁹¹” (GONZÁLEZ, p. 18).⁹² Já a professora Zapata-Calle (2009), por exemplo, afirma que “en *Amor y pedagogía* veremos transformado al propio Herbert Spencer en personaje” (CALLE, p. 113)⁹³, mas também explicita que Avito pode não ser explicitamente Herbert Spencer e sim um personagem com um avatar filosófico semelhante ao do sociólogo inglês, como em algumas páginas posteriores declara: “el nombre de Spencer aparecer explícitamente nombrado en *Amor y pedagogía*, haciendo un guiño al

⁹⁰ “Fortuna...tem...gastador não o é...o resto a família o traz com ele”. (T.N.).

⁹¹ Menéndez Pelayo (1856–1912) foi um importante intelectual espanhol. Tradicionalista e metódico, ergueu-se como um bastião do pensamento espanhol oposto aos ideais antimodernos da *Geração do 98*. No artigo *Menéndez Pelayo*, Azorín se refere a Pelayo como um ser de grande inteligência, mas, também, que “su crítica ha sido erudita, enumerativa, y no interna, interpretativa, psicológica” (AZORÍN, 1971, p. 161).

⁹² “Também a crítica a eruditos como Marcelino Menéndez Pelayo”. (T.N.).

⁹³ “Em *Amor y pedagogía* veremos transformado ao próprio Herbert Spence em personagem”. (T.N.).

lector para que perciba la importancia de este pensador⁹⁴ en la obra pedagógica de Avito Carrascal” (CALLE, 2009, p. 119)⁹⁵. E por fim, a terceira hipótese é a de que Avito é o próprio jovem Unamuno na sua fase positivista (FIORASO, 2007).

A partir do exposto, é importante salientar que as três convergem para o fato de que Avito é uma paródia, um sujeito ridicularizado pelo autor para mostrar “la más fuerte crítica hacia sí mismo que un filósofo puede hacer, como a decir: no solo ya no pienso eso, sino me parece ridículo” (FIORASO, 2007, p. 369).⁹⁶ Isso posto, Avito simboliza a interrupção definitiva entre o Unamuno moderno e racionalista, dando lugar ao Unamuno antimoderno e trágico.

Feita a demarcação da personagem, continuemos com o enredo do romance para melhor ilustração do carácter paródico e moderno de Avito Carrascal.

Após o casamento, Avito e Marina começam a morar juntos, coincidindo com os primeiros conflitos de convivência. Avito acredita que, aumentando a inteligência de Marina, o filho terá mais probabilidades de nascer erudito. Assim, para o sucesso da potencialização cognitiva dela, cria métodos tão extravagantes como o de ler à sua esposa a biografia do físico Isaac Newton (1643-1727). Contudo, Marina não se interessa pela ciência, mas, para não se embater constantemente com seu esposo, prefere se entregar apaticamente à obsessão dele.

No meio da rotina caótica que Avito impõe, Marina engravida. Quando ele recebe a notícia, reincide com mais ênfase ainda nos cuidados para com ela e para com o espaço onde residem. Até mesmo a própria arquitetura da residência se modifica por meio de uma geometrização mirabolante, a fim de permitir que a criança se desenvolva num ambiente vantajoso para a educação sociológica:

Por todas partes barómetros, termómetros, pluviómetros, aerómetro, dinamómetro, mapas, diagramas, telescopio, microscopio, espectroscopio, que donde quiera que vuelva los ojos se empape en ciencia; la casa es un microcosmos racional. Y hay en ella su altar, su rastro de culto, hay un ladrillo en que está grabada la palabra Ciencia, y sobre él una ruedecita montada sobre su eje; toda la parte que a lo

⁹⁴ A menção direta a Spencer aparece quando ainda criança Apolodoro, fala-lhe este ao pai que seu sonho, quando adulto, é o de converter-se em militar. Ao que Avito responde: “La sociedad va saliendo del tipo militante para entrar en el industrial, como enseña Spencer; fijate bien en este nombre, hijo mío, Spencer, ¿lo oyes? Spencer, no importa que no sepas aún quién es, con tal que te quede el nombre, Spencer, repítelo, Spencer...” (UNAMUNO, 1994, p. 69).

⁹⁵ “O nome de Spencer aparece explicitamente nomeado em Amor y pedagogía, piscando o olho ao leitor para que o leitor perceba a importância deste pensador na obra pedagógica de Avito Carrascal”. (T.N.).

⁹⁶ “A mais forte crítica a si mesmo que um filósofo pode fazer, como se dissesse: não só já não penso isso, mas também me parece ridículo”. (T.N.).

simbólico, es decir, a lo religioso, como él dice, concede don Avito. (UNAMUNO, 1994, p. 48).⁹⁷

Marina, cada vez mais fatigada pela gestação, acede sem oposição à insanidade do esposo. Ela só reage levemente quando Avito decide que o nome do filho “tiene que ser griego por la lengua griega la de la ciencia; sonoro y significativo además” (UNAMUNO, 1994, p. 48).⁹⁸ Apesar da oposição, ela decide aceitar a decisão final de Avito, que, influenciado pelo seu mestre Don Fulgencio, nomeia-o de Apolodoro.

Entretanto, na intimidade, Marina, longe de seu esposo, decide que irá chamar o seu filho de Luis ou Luisito, que tem

sua raiz na língua grega, sendo nesta um vocábulo composto por *hluot* (glória) e *wig* (guerra), assinalando, assim, o sentido de combatente glorioso, guerreiro ilustre. Talvez inconscientemente Marina soubesse da luta que seu filho teria que travar contra a obsessão científica paterna para não sucumbir e esperava que ele se fizesse glorioso, que fosse capaz de lutar gloriosamente. Daí chamá-lo Luis. (CORREIA, 2013, p. 151).

A educação de ambos os pais é irremediavelmente antagônica. Por um lado, Avito inculca em Apolodoro a pedagogia sociológica em todo seu peso, até nos detalhes mais minúsculos; e Marina, quando o pai se encontra distante, oferece todo o amor maternal demonstrado nas palavras bondosas, os valores cristãos e a compreensão angustiosa diante dos lamentos do filho pela asfixiante educação paternal. Eis aqui o amor (irracional) e a pedagogia (racional).

O embate entre o amor e a pedagogia se revela de maneira fulcral quando Marina e sua amiga Leoncia decidem batizar Apolodoro. Essa prática enfurece o ateu Avito, não só pelo seu teor religioso, mas porque, se o batismo representa a limpeza da alma, qual o motivo de limpar a alma de um ser humano recém-nascido, ou seja, um ser humano puro? Não obstante, pouco depois das divagações a respeito do batizado, Avito chega à conclusão de que Apolodoro nasceu em pecado, com o pecado original do amor, e por isso não se interporá na decisão de Marina: “sí, no ha pecado, pero trae pecado, trae pecado original; el de haber

⁹⁷ “Por todas as partes barómetros, termômetros, pluviômetros, areômetro, dinamómetro, mapas, diagramas, telescópios, microscópios, espectroscópio, que onde quer que você direcione os olhos se empape em ciência; a casa é um microcosmos racional. E há nela seu altar, seu rastro de culto, há um tijolo em que está gravada a palavra Ciência, e sobre ele uma rodazinha montada sobre seu eixo; toda a parte em que o simbólico, quer dizer, o religioso, como ele diz, concede don Avito”. (T.N.).

⁹⁸ “Tem que ser grego pela língua grega, a da ciência; sonoro e significativo, também”. (T.N.).

nacido de amor, de enlace de instinto, de matrimonio inductivo; amor y pedagogía son incompatibles” (UNAMUNO, 1994, p. 52)⁹⁹.

Se para o antimoderno a concepção do pecado original existe e tem a valia de “reunificar e reorganizar o mundo humilhando o *húbris* sacrílego moderno” (COMPAGNON, 2014a, p. 95), diversamente para o moderno, o pecado original é uma ideia que destrói a capacidade de renovação constante do ser e do mundo – por isso da necessidade de erradicá-la tanto no seu aspecto religioso como histórico.

Avito assume que seu filho já nascera influenciado pela toxina do pecado original do amor (irracionalidade), pelo que seu plano pedagógico corre sério risco. Com medo disso, em busca de conselho, acode a Fulgencio, seu mentor. A conversa com Fulgencio só causa mais confusão e frustração em Avito, haja vista que o primeiro não concorda com as ideias racionalistas de seu discípulo¹⁰⁰.

Por outro lado, os impasses com Marina obrigam Avito a ser mais duro com sua esposa. Impõe, cada vez com mais autoridade, restrições tanto a ela como a Apolodoro. Marina, gradativamente mais triste com a situação do filho e, portanto, com a dela também, entra num estado depressivo constante que se evidencia num perpétuo sono – como se a vida, a realidade em si, carecera de sentido, e sonhar, que na obra tem relação direta com a morte (GULLÓN, 1964), a única das ações que valesse a pena:

¡Pobre madre!... “Ya te tengo dicho que no le cantes esos desatinos, que no le mientes al Coco, ¡Marina! ...” Esta es la letra, letra paterna, mientras la música, música materna, va cantándole por debajo: “vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida... vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida...” (UNAMUNO, 1994, p. 97).¹⁰¹

Já Apolodoro cresce sem nenhum tipo de interesse pela ciência. As constantes e intensas tentativas do pai de racionalizá-lo causam nele uma dupla aversão: pelo conteúdo sociológico (1) e pelo próprio progenitor (2). Avito sabe que Apolodoro não sente empolgação pelo tipo de educação instituída, mas, em lugar de aceitar que é o método de

⁹⁹ “Sim, não pecou, mas traz o pecado, traz o pecado original, o de haver nascido de amor, de enlace de instinto, de matrimônio indutivo; amor e pedagogia são incompatíveis”. (T.N.).

¹⁰⁰ Devido a que a figura de Don Fulgencio será explorada no seguinte subcapítulo, neste momento não nos deteremos nele.

¹⁰¹ “Pobre mãe!... ‘Já te disse pra não cantares essas besteiras, que não consegues mentir ao Coco, Marina!...’ Esta é a letra, letra paterna, enquanto a música, música materna, canta-lhe baixinho: ‘vida... sonho... morte... morte... sonho... vida... vida... sonho... morte... morte... sonho... vida...’”. (T.N.).

ensino o que causa antipatia, continua a acreditar que o amor herdado de Marina é o que impede a afeição da pedagogia racionalista por parte do seu herdeiro.

Apolodoro, com sua rejeição à metodologia e conteúdo ministrado pelo pai, representa a mesma hostilidade que o antimoderno sente pela teoria e conceituação aplicada agudamente por parte dos intelectuais clássicos. Dessa maneira se justifica a “desconfiança em relação à teoria e ao conceito –, [pois] não imaginaram poder partir do zero, agir com base na razão em cada um de nós” (COMPAGNON, 2014a, p. 56). Na concepção antimoderna, as teorias e os conceitos, enfim, as técnicas que o racionalismo utiliza para se propagar, caracterizam-se pela subjetividade radical do sujeito nascida na modernidade e, por isso, além de carente de efetividade real, subestima o sublime que vem daquilo que ultrapassa os sentidos.

Sendo assim, o constante fracasso de Avito na tentativa de fazer de seu filho um apaixonado ou ao menos respeitador do método pedagógico racionalista serve à pretensão de explicar que o progresso não pode acontecer por meio do imperativo da razão. Cada ser humano é único nas suas escolhas, preferências e habilidades. O positivista burguês, por sua vez, não se importa com o que cada um prefere ou desempenha com maior maestria, pois tudo deve servir ao propósito do Progresso material. Por esse motivo que se opõe drasticamente às predileções do filho, uma vez que estas, a pintura e a poesia, não tem validade científica.

Nesse sentido, as taquicardias de Avito não finalizam com as preferências artísticas de seu filho. Chega-lhe a notícia de que Apolodoro se apaixona por uma moça chamada Clarita. Ao descobri-lo, Avito conversa com Don Epifanio, o instrutor de pintura e também pai de Clarita, comunicando-lhe que Apolodoro não poderá continuar com as aulas, guardando para si que o verdadeiro motivo de sua visita e decisão para com seu filho é a de afastá-lo do amor:

- Y le comunico, don Epifanio, que [Apolodoro] no va a poder seguir viniendo al dibujo con usted.
- Está bien.
- No estaba del todo descontento de su enseñanza.
- Muchas gracias.
- No, no estaba del todo descontento de su enseñanza, para lo que aquí se usa, pero tengo plano respecto a mi hijo [...] (UNAMUNO, 1994, p. 105).¹⁰²

A respeito da relação incipiente entre Apolodoro e Clarita, assim como o contato com a literatura, Don Fulgencio insta a Avito deixar ao filho que:

¹⁰² “- E lhe comunico, don Epifanio, que [Apolodoro] não poderá continuar vindo às classes de desenho com você. – Está bem. – Não estava totalmente descontente com suas aulas. – Muito obrigado. Não, não estava de todo descontente com suas aulas, para o que aqui se usa, mas tenho planos para o meu filho [...]” (T.N.).

adquiera la experiencia del amor, y como el amor no da fruto de ciencia más que muerto, como el grano que de la Buena Nueva nos habla, déjele que se le muera. Necesita desengaños para que aprenda a conocer el mundo; le es precisa la muerte de la vida, tiene derecho a la muerte de la vida. (UNAMUNO, 1994, p. 106)¹⁰³.

Depois desse diálogo, o progenitor permite que a existência do filho siga o rumo irracional já tomado, mantendo a esperança de que, assim como profetizara seu mestre, as aventuras de Apolodoro não tenham sucesso. E assim ocorre.

Clarita se apaixonou por outro moço, muito mais forte e seguro de si que Apolodoro; e a primeira publicação literária de Apolodoro recebe uma recepção negativa por parte dos leitores, causando esses revesses um profundo pesar em Apolodoro. Este, não sabendo lidar com as decepções artísticas e amorosas – únicas motivações existenciais dele – suicida-se, o que devasta os pais. Assim o conta o narrador:

A su conjuro, siente Avito extrañas dislocaciones íntimas, que se le resquebraja el espíritu, que se le hunde el suelo firme de éste, se ve en el vacío, mira al cuerpo inerte que tiene ante sí, a su mujer luego, y exclama acongojado: “¡Hijo mío!” Al oírlo se levanta la Materia, y yéndose a la Forma le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardosa frente y le grita desde el corazón: “¡Hijo mío!”
– ¡Madre! – gimió desde sus Honduras insondables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer. El amor había vencido. (UNAMUNO, 1994, p. 126, grifo nosso).¹⁰⁴

Prestemos especial atenção ao “hijo mío” e “madre”. Quando Ramón, filho de Concha e Unamuno morre, o *bilbaíno* sofre uma crise em que, segundo Salcedo (1998, p. 104, grifo nosso) “un llanto incontenible le desborda los ojos y el corazón. Doña Concha, asustada, cuando venció el temor que aquella situación le imponía, le abraza, le acaricia, le pregunta: ‘¿Qué tienes, **hijo mío**?’”.¹⁰⁵ Esse acontecimento é conhecido como a crise de 1897. Ela é importante porque determina a volta de Unamuno ao cristianismo e, conseqüentemente, a ruptura com a racionalidade que havia regido toda sua compreensão filosófica e existencial

¹⁰³ “Adquira a experiência do amor, e como o amor só dá fruto cientificamente morto, como o grão que a Boa nova nos fala, deixe-lhe que morra. Precisa de desenganos para que aprenda a conhecer o mundo; precisa a morte da vida, tem direito à morte da vida”. (T.N.).

¹⁰⁴ Ao seu conjuro, sente Avito estranhos deslocamentos íntimos, que lhe espedaçam o espírito, que se afunda no solo firme deste, vê-se no vazio, olha ao corpo inerte que tem diante de si, logo à sua mulher, e exclama exasperado: “Filho meu! Ao ouvi-lo se levanta a Matéria, e indo em direção à Forma lhe segura a cabeça, lhe aperta entre as mãos convulsas, lhe beija na frente ardida e lhe grita desde o coração: “**Filho meu!**” – Mãe! – gemeu desde a Fundura insondável o pobre pedagogo, e caiu desfalecido nos braços da sua mulher. O amor havia vencido. (T.N.).

¹⁰⁵ “Um pranto irreprimível lhe desborda pelos olhos e coração. Dona Concha, assustada, quando venceu o temor que aquela situação lhe causava, lhe abraça, lhe acaricia, lhe pergunta: ‘O que tens, **filho meu**?’”. (T.N.).

pretérita. Em *Amor y pedagogía*, aparentemente, o que se nos narra é a morte do filho e, por conseguinte, a morte da racionalidade para Avito.

No parágrafo anterior falamos “aparentemente” porque Unamuno, parodiando-se e parodiando a obra, cria um epílogo em que narra o destino que os personagens do romance escolhem após a morte de Apolodoro¹⁰⁶. Avito menciona que o seu projeto com Apolodoro não funcionou porque acredita haver sofrido interferências por parte de outras pessoas:

– Bueno, faltándonos él yo necesitaba alguien en quien aplicar con toda pureza mi pedagogía.
– ¡Por Dios, Avito, por Dios, calla, calla...! – Exclama la pobre Marina sintiendo el peso enorme del sueño que parece volverle.
– Es que...
– ¡Por Dios, Avito, por Dios!, ¿más de eso todavía?
– Es que si aquello no fue de eso... es que no me dejaron aplicar con pureza mi sistema...Verás, verás ahora...
– ¡Qué mundo, Virgen Santísima, qué mundo! – y empieza a sentir la pobre pesadísimo sopor sobre los párpados del alma (UNAMUNO, 1994, p. 135-136).¹⁰⁷

Nesse momento, evidencia-se que a morte do filho pela lógica ou, como aparece no epílogo, “por escapar a la lógica” (UNAMUNO, 1994, p. 140)¹⁰⁸, não mudara realmente os ideais modernos de Avito. Não obstante, dez anos empíricos depois, num revés bastante interessante e vanguardista no quesito estilístico para o seu tempo, em *Niebla*, Unamuno apresenta o verdadeiro desfecho da existência¹⁰⁹ de Avito.

Augusto, personagem principal de *Niebla*, encontra-se casualmente com um homem, que resulta ser Avito, na saída de uma igreja. Este último, no meio de uma conversa sobre a angústia da alma, diz-lhe o seguinte:

La ciencia es realidad, es presente, querido Augusto, y yo no puedo vivir ya de nada presente. Desde que mi pobre Apolodoro, mi víctima [...], murió, es decir, se mató, no haya presente posible, no hay ciencia ni realidad que valgan para mí; no puedo vivir sino recordándole o esperándole. (UNAMUNO, 2001b, 135).¹¹⁰

¹⁰⁶ Se *Niebla*, na concepção de Oliveira (2016), é um romance carnavalesco pela ruptura de padrões estéticos e invenções estruturais do próprio gênero, então *Amor y pedagogía* também o é.

¹⁰⁷ “- Então, faltando-nos ele, eu precisava de alguém em quem aplicar com toda pureza minha pedagogia. – Pelo amor de Deus, Avito, pelo amor de Deus, cala, cala! – Exclama a pobre Marina, sentindo o peso enorme do sono que parece voltar-lhe. – É que... – Pelo amor de Deus, avito, pelo amor de Deus!, ainda não estás satisfeito? – É que aquilo não foi feito do jeito certo... não me permitiram aplicar com pureza meu sistema...verás, verás agora. Ao que lhe responde Marina: – Que mundo, Virgem Santíssima, que mundo! – e começa a sentir a pobre um pesadíssimo sono sob as pálpebras da alma”. (T.N.).

¹⁰⁸ “Pra escapar da lógica” (T.N.).

¹⁰⁹ Lembremos que para Unamuno, os personagens que ele cria estão vivos. Estes e não ele, Unamuno, são os que escolhem seu destino. Em *Niebla* esta particularidade da *nivola* é evidenciada de maneira nítida.

¹¹⁰ “A ciência é realidade, é presente, querido Augusto, e eu não posso viver já de nada do presente. Desde que meu pobre Apolodoro, minha vítima [...], morreu, quer dizer, matou-se, não haverá presente possível, não há ciência nem realidade que valham para mim; não posso viver senão recordando-lhe ou esperando-lhe”. (T.N.).

E assim finda-se a história de Avito, realçando-se, a partir do exposto, que o racionalismo só traz amargura; o cientificismo, angústia; a falta de amor, morte. Eis a visão pessimista do antimoderno, patente na experiência fictícia de Avito Carrascal.

4.2 Fulgencio Entrambosmares, o antimoderno

Ricardo Gullón (1964, p. 51) escreve que “antes de la novela llamarse *Amor y pedagogía* se llamaba *Todo un hombre*”.¹¹¹ Se levamos em conta que no prólogo à primeira edição o autor comenta que “de buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela” (UNAMUNO, 1994, p. 17)¹¹², então podemos responder que o “todo un hombre” é Don Fulgencio.

Don Fulgencio é “um filósofo, outro alter ego de Don Miguel, a chave do romance, a chave para entrar em uma filosofia da educação, em uma educação verdadeira, sem a corrupção de uma pedagogia simplesmente científica” (CORREIA, 2013, p. 151). A opinião da professora Cristiane Correia de que Fulgencio é o alter ego de Don Miguel a proclamam outros críticos como Bénédicte Vauthier (2001), que diz: “quien haya hecho balance de la recepción crítica de *Amor y pedagogía* no puede ignorar que los críticos han sido casi unánimes a la hora de equiparar a don Fulgencio, personaje de papel y tinta, con Unamuno, hombre de carne y hueso, haciendo de él el portavoz del autor” (VAUTHIER, 2001, p. 115)¹¹³; e vai além quando afirma que a filosofia de Fulgencio (Unamuno) se assemelha bastante da krausista, e por isso a obra é uma crítica do autor “contra la pedagogía y la ciencia que ha vivido, contraponiendo su vida, la realidad del amor y del sentimiento frente a la sequedad de una educación en la ciencia” (VAUTHIER, 2001, p. 120).¹¹⁴

Outros críticos, como Brown (2000) ou Frayle Delgado (2009), fundamentam ainda mais essa tese. Segundo este último: “el filósofo [Don Fulgencio] es el personaje que Unamuno ha creado seguramente para terciar en la disputa, buscando un término medio,

¹¹¹ “Antes do romance se chamar *Amor y Pedagogía* se chamava *Todo un hombre*” (T.N.).

¹¹² “De boa vontade nos deteríamos a analisar a don Fulgencio, que é por sinal a chave do romance”. (T.N.).

¹¹³ “Quem tenha feito um balanço da recepção crítica de *Amor y pedagogía* não pode ignorar que os críticos têm sido quase unânimes na hora de equiparar a don Fulgencio, personagem de papel e tinta, com Unamuno, homem de carne e osso, fazendo ele de porta-voz do autor”. (T.N.).

¹¹⁴ “Contra a pedagogia e a ciência que viveu, contrapondo sua vida, sua realidade do amor e do sentimento frente à educação infertilizada pela ciência”. (T.N.).

apuntando una posibilidad de síntesis (DELGADO, 2009, p. 275).¹¹⁵ Parece-nos que o pesquisador, ao mencionar que Fulgencio (Unamuno) é propagador de uma filosofia que se encontra na metade do caminho entre o amor e a razão (pedagógica), o que se aponta, baseando-nos na teoria de Compagnon (2014a), é que Fulgencio simboliza a apologia de Unamuno à antimodernidade, simboliza que Unamuno é um antimoderno.

Sendo assim, se Avito retrata as idealizações do homem moderno, então Fulgencio representa, como veremos em seguida, a ideia antimoderna que “sempre hesitou diante do dogma do progresso, [...] ao cartesianismo, ao Iluminismo [...] ou ao determinismo e ao positivismo [...]” (COMPAGNON, 2014a, p. 15-16).

Don Fulgencio é nomeado pela primeira vez no romance quando Avito, por meio de uma carta, pede-lhe conselho sobre a escolha do nome do filho. Em alguns parágrafos prévios ao do primeiro diálogo entre o filósofo e seu discípulo, o narrador define aquele da seguinte forma:

Es don Fulgencio Entrambosmares hombre entrado en años y de ilusiones salido, de mirar vago que parece perderse en lo infinito, a causa de su cortedad de vista sobre todo, de reposado ademán [...]. El traje lo lleva de retazos hábilmente cosidos, intercambiables, diciendo: ‘Esto es un traje orgánico; siempre conserva las caderas y rodilleras, signo de mi personalidad, mis caderas, mis rodilleras’. (UNAMUNO, 1994, p. 54).¹¹⁶

Há duas características importantes que podemos destacar dessa breve explanação supracitada. Primeiro, o sobrenome. Em algumas das produções ficcionais de Unamuno, o nome representa a essência da personagem. Sendo assim, Entrambosmares significa o Ser “entre as ondas da razão e as ondas da emoção” e assim “ele se movimenta e encontra seu fulgor” (CORREIA, 2013, p. 151).

Segundo, a roupa. Para Giddens, da antiguidade até a modernidade, a vestimenta é “muito mais que um simples meio de proteção do corpo – é manifestamente um meio de exibição simbólica, um modo de dar forma exterior às narrativas da auto-identidade” (GIDDENS, 2002, p. 62); e da mesma forma tece um comentário sobre a importância do vestir para a revelação e/ou ocultação dos traços biográficos: “a roupa é um meio de auto-

¹¹⁵ “O filósofo [Don Fulgencio] é o personagem que Unamuno criou seguramente para mediar na disputa, procurando um meio termo, apontando na possibilidade de sínteses”. (T.N.).

¹¹⁶ “É don Fulgencio Entrambosmares um homem de avançada idade e de ilusões perdidas, de olhar baixo que parece se perder no infinito, devido, principalmente, a suas limitações ópticas, de repousada postura e de palavra em que sublinha tanto o que os seus admiradores dizem, que escreve em itálico. [...] Leva a roupa cheia de pedaços costurados, intercambiáveis, dizendo: ‘Isto é um terno orgânico; sempre conserva as ancas e joelheiras, signo da minha personalidade, minhas ancas, minhas joelheiras’.” (T.N.).

exibição, mas também se relaciona diretamente à ocultação/revelação a respeito das biografias pessoais – liga as convenções a aspectos básicos da identidade” (GIDDENS, 2002, p. 63)¹¹⁷. Assim, a roupa de Don Fulgencio exterioriza que ele é um filósofo, mas um filósofo que, ao manter sempre dois pontos primordiais de flexibilidade (cotovelos e joelhos) em seu traje orgânico, faz-se flexível nas direções por onde caminha (simbolizado pelas joelheiras), como também flexibiliza suas ações (sinalizado pelas cotoveleiras) (CORREIA, 2013).

No escritório de Don Fulgencio aparecem outros sinais sobre o pensamento antimoderno do enunciador, concretamente em alguns cartazes preenchidos com aforismos: “La verdad es un lujo; cuesta cara”, “Si no hubiera hombres habría que inventarlos”, “Pensar la vida es vivir el pensamiento” e “El fin del hombre es la ciencia” (UNAMUNO, 1994, P. 55)¹¹⁸. Esse último é especialmente interessante porque serve de profecia para o que acontece com Apolodoro no final da intriga.

O Anti-iluminismo – um dos arquétipos do antimoderno – de Fulgencio é atestado quando o narrador se refere ao conteúdo que contempla a obra que ele, o ensaísta, está escrevendo, intitulada *Ars magna combinatoria*. Nesse ensaio filosófico, Don Fulgencio fala a respeito de “la muerte y la vida; y las del orden ideal: el derecho y el deber, ideas no metafísicas y abstractas, como las categorías aristotélicas o kantianas, sino henchidas de contenido potencial” (UNAMUNO, 1994, p. 55).¹¹⁹

Em *Del sentimiento trágico de la vida*, aparecem algumas amostras da negação de Unamuno perante a filosofia do escritor da *Crítica da razão pura* (1781), Kant. Numa reflexão sobre o que é mais importante, se a vida ou a razão, o espanhol comenta:

No faltará a todo esto quien diga que la vida debe someterse a la razón, a lo que contestaremos que nadie debe lo que no puede, y la vida no puede someterse a la razón. “Debe, luego puede”, replicará algún kantiano. Y le contrarreplicaremos: “No puede, luego no debe”. Y no lo puedo porque el fin de la vida es vivir y no lo es comprender. (UNAMUNO, 2005, p. 133).¹²⁰

¹¹⁷ Essa ideia da roupa – ou ausência dela – como reflexo da personalidade é acompanhada e ampliada por Berman: “a nudez vem a representar a recém-descoberta e efetiva verdade, e o ato de tirar as roupas se torna um ato de libertação espiritual, de chegada à realidade” (BERMAN, 1986, p. 141)

¹¹⁸ “A verdade é um luxo; é cara”, “Si não houvesse homens haveria de inventá-los”, “Pensar a vida é viver o pensamento” e “O fim do homem é a ciência” (T.N.).

¹¹⁹ “A morte e a vida; e as da ordem ideal: o direito e o dever, ideias não metafísicas e abstratas, como as categorias aristotélicas ou kantianas, senão preenchidas de conteúdo potencial”. (T.N.).

¹²⁰ “Não faltarão pessoas que sobre tudo isto digam que a vida deve se someter à razão, ao que contestaremos que ninguém deve o que não pode, e a vida não pode se someter à razão. “Deve, logo pode”, replicará algum kantiano. E lhe contrarreplicaremos: “Não pode, logo não deve”. E eu não posso porque o fim da vida é viver e não compreender”. (T.N.).

No segmento citado, o filósofo faz uma comparação entre os kantianos e os unamunianos. Os kantianos defendem que a vida pode estar regida pela razão e, como pode, deve submetê-la a seus desígnios. Na contramão, a filosofia trágica e antimoderna remete à impossibilidade da vida de ser compreendida por meio do filtro da razão. Por isso, já que a existência não tem como ser captada logicamente, o que resta é poder vivê-la sem tentar medi-la, e sem tentar medi-la, aceitá-la segundo sua forma antirracional.

No mesmo texto, encontramos outra referência a Kant, dessa vez colocando-o na mesma esteira filosófica que Hegel. Don Miguel escreve quais os motivos que colaboraram para que o hegelianismo e o kantismo não conseguissem convencer os espanhóis, e sim o krausismo:

¿Por qué prendió aquí, en España, el krausismo y no el hegelianismo o el kantismo, siendo estos sistemas mucho más profundos, racional y filosóficamente, que aquél? Porque al uno nos le trajeron con raíces. El pensamiento filosófico de un pueblo o de una época es como su flor, es aquello que está fuera y está encima; pero esa flor, o, si se quiere, su fruto, toma sus jugos de las raíces de la planta, y las raíces, que están dentro y están debajo de la tierra, son el sentimiento religioso. (UNAMUNO, 2005, p. 297).¹²¹

A religiosidade, como acabamos de ver, é o elemento que faltou ao kantismo e ao hegelianismo para ter germinado com eficiência na Espanha. Reiteramos que a Espanha de fim de século ainda se encontrava num patamar ambíguo, dividido entre a necessidade de avançar e a necessidade de não renegar do seu passado (MARÇAL, 2020). A Geração de 98 foi uma prova fervescente da idealização antimoderna da modernidade espanhola.

Chateaubriand, um dos antimodernos analisado em *Os antimodernos*, diz que “[...] é preciso uma religião, ou a sociedade perece” (CHAUTEBRIAND, 1802 apud COMPAGNON, 2014a, p. 165), e que os homens modernos, em contramão do arquétipo antimoderno, “abandonam o espiritual em proveito do temporal; sacrificam as ideias à ação” (COMPAGNON, 2014a, p. 325).

Em *Amor y pedagogía*, já vimos que Avito, o moderno, nega a Apolodoro quaisquer influxos religiosos, espirituais e artísticos; e Don Fulgencio? Avito, ao entrar no escritório do mestre, observa o cartaz com o título “el fin del hombre es la ciencia” e lhe pergunta: “—¿Y el fin de la ciencia?”, o que abre espaço para uma conversa que prossegue da seguinte maneira:

¹²¹ “Por que convenceu aqui, na Espanha, o krausismo e não o hegelianismo ou o kantismo, sendo estes sistemas muito mais profundos, racionais e filosóficos que aquele? Porque nos trouxeram ao primeiro com raízes. O pensamento filosófico de um povo ou de uma época é como sua flor, é aquilo que está fora e está em cima; mas essa flor, ou se se prefere, seu fruto, toma seu suco das raízes da planta, e as raízes, que estão dentro e estão abaixo da terra, são o sentimento religioso”. (T.N.).

–Catalogar el universo!
–¿Para qué?
–Para devolvérselo a Dios en orden, con un inventario razonado de lo existente...
–A Dios...A Dios... – murmura Carrascal.
–¡A Dios, sí, a Dios! – repite don Fulgencio con enigmática sonrisa. (UNAMUNO, 1994, p. 57-58).¹²²

Avito se surpreende com a afirmação do seu mentor e, apesar de lhe causar muitas dúvidas, sempre acaba o refutando com incredulidade.

O embate entre ambos é constante durante toda a obra. Don Avito não entende que um homem da colossal erudição de Fulgencio acredite numa ideia irracional como é a da existência de um Deus absoluto. Tampouco entende que o filósofo se deixe guiar pelos valores religiosos que o cristianismo impõe. Fulgencio, não obstante, explica que ele não acredita cegamente em Deus e que não se dirige pelos ideais de outrem. No que crê é que Deus e a religião ofertam ao ser humano/ator um grande leque de possibilidades/papéis, sem que necessariamente haja um mais correto que outro, ou que o certo só seja uma possibilidade/papel. O papel/possibilidade do homem/ator, então, é o de viver, descobrir e criar sua própria existência a partir de um eu que não se acomode com nenhuma resposta, mas perpetuar dentro de si um constante sair-de-si, um constante recital subjetivo e agônico.

Aproximadamente na metade da intriga, a antimodernidade fulgenciana mais uma vez é mostrada enfaticamente quando adota Apolodoro como discípulo. Avito, preocupado com a inaptidão do filho para assuntos científicos, pede ao aforista que conheça Apolodoro e o dê alguns conselhos válidos para seu correto desenvolvimento cognitivo. Não obstante, em contramão do que Avito pretende, Fulgencio sugere a Apolodoro que se negue em segredo às exigências racionalistas do pai; que, ao viver, crie, e, ao criar, viva – do contrário, morrerá de lógica. O conselho do antimoderno, antecipando, ao que parece, o desenlace de Apolodoro, carrega em si um caráter profético. Vejamos a maneira vituperacional em que expressa sua ideia e predição:

¡La ciencia! Acabará la ciencia toda por hacerse, merced al hombre, un catálogo razonado, un vasto diccionario en que este bien definido los nombres todos y ordenados en orden genérico o ideológico, órdenes que acabarán por coincidir. Cuando se hayan reducido por completo las cosas a ideas desaparecerán las cosas quedando las ideas tan solo, y reducidas estas últimas a nombres y el eterno e

¹²² “– E o fim da ciência?”, o que abre espaço para uma conversa que prossegue da seguinte maneira: “ – Catalogar o universo! – Para que? – Para devolvê-lo a Deus em ordem, com um inventário razoável do existente... – A Deus...A Deus... – Murmura Carrascal. – A Deus, sim, a Deus! – repete don Fulgencio com enigmático sorriso”. (T.N.).

infinito silencio pronunciándolos en la infinidad y por toda una eternidad. Tal será el fin y anegamiento de la realidad en la sobre-realidad. Y por hoy te baste con lo dicho: ¡vete! (UNAMUNO, 1994, p. 85).¹²³

O conselho de Fulgencio leva Apolodoro a ler alguns livros de poesia que Menanguti¹²⁴ concede ao filho de Avito. A literatura, por sua vez, abre a Apolodoro a porta ao amor e o amor à necessidade de imortalizar-se, seja por meio da literatura, seja por meio de um filho. Quando esses propósitos naufragam, Apolodoro perde a vontade de viver, uma vez que o único caminho restante possível em vida é o que Avito decreta, ou seja, o da ciência.

Seguindo por essa linha narrativa, poder-se-ia pensar que, em realidade, “quem mata” Apolodoro não é Avito e sim Fulgencio. Ora, se o aforista não tivesse inculcado o desejo de provar o sabor da liberdade ao jovem, este não teria se matado. Contudo, quando os primeiros pensamentos de suicídio acodem à mente de Apolodoro, dirige-se à casa do filósofo, para queixar-se da seguinte forma:

–Me pasa que entre usted y mi padre me han hecho un desgraciado, muy desgraciado: ¡yo me quiero morir!
– Pero, hijo mío, pero Apolodoro... cálmate, hombre, cálmate... Alguna niñería. ¡Vamos, hombre, no seas así...!
– Que no sea así... que no sea así... ¿Y cómo soy sino como ustedes me han hecho? (UNAMUNO, 1994, p. 111).¹²⁵

Apolodoro reclama de que Avito e Fulgencio o fizeram um ser desgraçado: o primeiro por haver tentado lhe introduzir à força a educação sociológica, e o segundo por colocar em sua cabeça que deveria seguir os sonhos de poeta, esposo e pai, isto é, por haver introduzido nele a semente do livre alvedrio.

Fulgencio se apena do moço e lhe comenta que entende a angústia que sente, dado que o pesar ontológico que está vivenciando se deve à sede de imortalidade não saciada. Dito de outra forma, entende que o que Apolodoro anela é deixar um legado, mas como fracassa estrepitosamente nessas empreitas, o vazio existencial se torna insustentável. Ainda assim, insiste a seu discípulo que não desanime, que se valha da energia da agonia para direcioná-la a

¹²³ “A ciência! Acabará a ciência por se fazer, em benefício do homem, um catálogo razoável, um vasto dicionário em que esteja bem definido todos os nomes e ordenados em ordem genérico o ideológico, ordens que acabarão por coincidir. Quando haja se reduzido por completo as coisas a ideias, desaparecerão as coisas, ficando somente as ideias, e reduzidas estas últimas a nomes e o eterno e infinito silêncio pronunciando-as na infinidad e por toda uma eternidade. Tal será o fim e a negação da realidade na sobre-realidade. E por hoje, conforma-te com o dito: vá!”. (T.N.).

¹²⁴ Trataremos com mais detalhe a relação entre Apolodoro, Menanguti e a literatura no próximo subtópico.

¹²⁵ “- O que acontece comigo é que você e meu pai fizeram de mim um desgraçado, muito desgraçado: eu quero morrer!. - Mas, meu filho, Apolodoro... te acalma, homem, te acalma... Que infantilidade. Vamos, homem, não sejas assim...! – Não sejam assim... não sejas assim... e como queres que eu seja se não do jeito que vocês me fizeram?” (T.N.).

favor do objetivo da imortalidade. Não obstante, decaído o pupilo pelas circunstâncias, não vê outra maneira de viver para sempre nos outros senão por meio do impacto do suicídio.

E assim acontece. No epílogo da obra, demonstra-se que a intenção de Apolodoro dá seus frutos. O narrador descreve que a morte de Apolodoro causa uma intensa aflição em Fulgencio, mas que este utilizará essa experiência ao seu favor: “mas su dolor, dolor efectivo, real y doloroso, va cuajando en ideas y proyecta estudiar el suicidio a la luz de la muerte da la vida y el derecho a la muerte de la vida y el deber de la muerte” (UNAMUNO, 1994, p. 134).¹²⁶

4.2.1 A filosofia da arte antimoderna fulgenciana

Antes de introduzirmos o seguinte subcapítulo, gostaríamos de elencar uma breve reflexão sobre o posicionamento antimoderno de Fulgencio ao respeito da filosofia da arte. O antimoderno critica a arte moderna porque acredita que ela está “excessivamente preocupada com a forma e a linguagem singular em detrimento das ideias comuns” (COMPAGNON, 2014a, p. 364). Assim como o moderno, o antimoderno defende a instauração de uma arte amparada na liberdade, mas sem desdenhar radicalmente a referência à realidade; realidade que o moderno ignora ou esvazia. Dessa forma, é possível afirmar que ele é um intelectual pragmático ou ao menos tenta sê-lo, pelo que acha inválida toda e qualquer arte que se retroalimmente ciclicamente do eu subjetivo.

Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* (2009), assevera que o trabalho do artista é o de aproveitar o presente, o instante, a realidade, e dela “retirar aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2009, p. 20). Ele não deve tratar de sujeitar-se a uma mimese radical focada somente na referência, mas se valer da referência para extrair dela o belo.

A beleza que o escritor menciona não é a dos cisnes, do ouro e do sol que os modernistas aludem (UREÑA, 1978), mas a beleza dual que reflete a condição fatal da humanidade. Nesse sentido, a arte procura retratar a duplicidade existencial do ser humano, tencionando resgatar da face grotesca do mundo elementos positivos para a melhoria da circunstância presente. Contudo, o lado monstruoso das coisas não deve ser coberto pela luminosidade residente na negatividade, mas ambas as esferas, a grotesca e a bela, confluem numa dança que faça aflorar a captação do sublime.

¹²⁶ “Mas sua dor, dor efetiva, real, dolorosa, vai filtrando-se em ideias e projeta estudar o suicídio à luz da morte da vida e o direito à morte da vida e o dever da morte”. (T.N.).

O sublime na concepção antimoderna pode ser entendido como o que é eterno, e o eterno como a presença do absoluto no fugidio. O absoluto no fugidio, por sua vez, assinala para o núcleo da coisa, a qual só pode ser acessada – e não possuída – pelo sujeito que interage com ela atravessando a materialidade que condiciona sua recepção superficial, alcançando, com isso, a essência dela, o que é-em-si.

Para Compagnon (2014b), essa ideia transcendental e paradoxal da arte de Baudelaire encontra seguidores principalmente na literatura finissecular, a qual é desencantada com a objetividade, a razão e o presente, voltando-se, por isso, a um passado apropriado aos interesses modernos. Provoca-se com isso uma tensão entre a tradição idealizada e a desilusão do agora, que evoca, por sua vez, uma nova tradição pautada nesse entrelugar em que a negação é afirmada, uma vez que toda negação precisa o elo com aquilo que nega. Dessa forma, a dialética entre negação e aceitação gera como síntese a resignação, que, em termos filosóficos, deriva numa tradição ontológica irônica e melancólica. Essa tradição angustiosa é descoberta na literatura dos autores antimodernos, os quais falam da “verdadeira história da modernidade”, a saber, “a dos restos da evolução, dos vencidos, daquilo que (ainda) não frutificou, das origens suspensas, dos fracassados do progresso” (COMPAGNON, 2014b, p. 51).

Por esse motivo que o escritor antimoderno precisa ser um pintor moderno, ser um sujeito que aguça sua visão no intuito descortinar o mundo para além de suas capas externas, adentrando-se no cenário da vida como uma criança, pois esta “vê tudo como se fosse uma novidade, está sempre ébria. [...] O homem genial tem os nervos sólidos; a criança tem-nos frágeis”. (BAUDELAIRE, 2009, p. 16).

Partindo disso, podemos afirmar que o pintor da vida moderna é um artista antimoderno. Este entende a literatura como um projeto estético “fantasmático, ético, existencial” (COMPAGNON, 2014a, p. 421), em oposição ao escritor modernista, que, segundo o antimoderno:

Busca do raro a qualquer preço, culto da sutilidade por si só, fora de qualquer proporção com seus resultados, culto do pensamento hermético, do trabalho estilístico por si só, da obra sibilina, devoção à palavra por si só, suprema importância conferida ao problema da linguagem literária. (COMPAGNON, 2014a, p. 376).

Essa valorização exclusiva do belo pelo belo, da arte pela arte, do hermetismo e da devoção da palavra desdobrada em si mesma está presente em muitas críticas que Unamuno fez ao modernismo e ao ícone desse movimento, o poeta Rubén Darío.

Tiene un valor positivo muy grande, pero carece de toda cultura que no sea exclusivamente literaria [...] Sin sentido filosófico y hasta metafísico, ético, científico y religioso del mundo se podrá ser un *homme de lettres*, pero no un gran escritor, un escritor de veras genial, un clásico, en fin. (UNAMUNO, 1996, p. 261).¹²⁷

Unamuno considera que o nicaraguense não é um escritor completo e tampouco um futuro clássico porque lhe falta metafísica, ética, ciência e religião, dado que sua preocupação é com a linguagem autorreferencial, com o código da obra selado em sua interioridade, e não com a utilização do produto artístico que modele as consciências a partir dos canais filosóficos possíveis da literatura.

Pode-se dizer que Unamuno não critica a inovação da linguagem na literatura, como demonstra em obras como *Cómo se hace una novela* (1925), mas sim rejeita a falta de uma ética que justifique essas inovações estéticas. A ética, contudo, não precisa necessariamente investigar os melhores princípios que deem conta de representar o mundo social e o da cultura, mas antes e principalmente tem de mirar à interioridade do eu, que é onde está a eternidade, o universal e o infinito, para, ato seguido, preocupar-se com a exterioridade.

Os modernistas, por sua vez, buscam as modas, ilustrar o prisma existencial do homem cosmopolitano/moderno. Esse sujeito e sua literatura são vazios porque não se atentam para a *tradição eterna*, isto é, a tradição que se renova e chega no presente com bons frutos, em detrimento do tradicionalismo, que é a tradição morta, enraizada num passado morto por não se atentar aos movimentos da história (UNAMUNO, 2008). Assim, o que há de procurar o pintor da vida moderna é “eternismo y no modernismo [...], que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase” (UNAMUNO, 1950, p. 118).¹²⁸

Essa preferência artística por parte do intelectual espanhol é evidenciada em *Amor y pedagogía* pelo seu *alter ego* quando Apolodoro lhe conta seus fracassos no campo literário. Após os lamentos do jovem, o mestre lhe assevera que a causa da recepção estrepitosa da obra se deve a sua carência de utilidade. Em lugar disso, dedicou-se fatalmente a procurar a beleza clássica:

Lo clásico es repugnante; el saber hacer es repugnante. Shakespeare fundido con Racine sería un absurdo. ¡El arte es algo inferior, bajo, despreciable, despreciable,

¹²⁷ “Tem um valor positivo muito grande, mas carece de toda cultura que não seja exclusivamente a literária. [...] Sem sentido filosófico e até metafísico, ético, científico e religioso do mundo, se poderá ser um *homme de lettres*, mas não um grande escritor, um escrito realmente genial, um clássico, enfim”. (T.N.).

¹²⁸ “Eternismo e não modernismo [...], que será antiquado e grotesco daqui a dez anos, quando passe a moda”. (T.N.).

Apolodoro, despreciable! Y el buen gusto es más despreciable aún. ¿El arte por el arte? ¡Porquerías! ¿El arte docente? ¡Porquerías también! Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo menos artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles. Métete, métete a artista. Bien merecido lo tienes. (UNAMUNO, 1994, p. 107).¹²⁹

Ainda, numa outra conversa entre Don Fulgencio e Apolodoro, pouco antes do suicídio deste, o filósofo insiste na ideia da boa arte como a que é de alguma forma útil. Entretanto, a utilidade da obra de arte à qual ele se refere perpassa pela noção de imortalização da carne, da substância, e não à que remete ao simples fator da lembrança:

¿De dónde ha nacido el arte? De la sed de inmortalidad. De ella han salido las **pirámides** y la esfinge que a su pie duerme. Dicen que ha salido del juego. ¡El juego! El juego es un esfuerzo por salirse de la lógica, porque la lógica lleva a la muerte. Me llaman materialista. Sí, materialista, porque quiero vivir una inmortalidad material, de bulto, de sustancia... Vivir yo, yo, yo, yo...” (UNAMUNO, 1994, p. 114, grifo nosso).¹³⁰

Há nesse trecho uma relação com a ideia de sublime do antimoderno. Para esse tipo de pensador, a beleza que uma obra de arte pode alcançar tem a ver, como já dissemos, com o sentimento de transcendência que esta transmite. A sensação de infinitude no âmbito metafísico se correlaciona com o aspecto material, evidenciando-se isso na literatura com símbolos que dão a sensação de grandiloquência, como as pirâmides.

A imortalidade, no caso de *Amor y pedagogía*, como se pode ler no último trecho mostrado, é comparada às pirâmides, uma vez que estas, pela sua dimensão absoluta, parecem infinitas em potência e suscitam o medo (COMPAGNON, 2014a). Além disso, a pirâmide aponta para outro fator importante para a ideia antimoderna da arte: a religiosidade. Isso é importante para o antimoderno porque ele voga por uma obra que destaque “a harmonia profunda entre as realizações da religião [...] e as aspirações da natureza humana” (COMPAGNON, 2014a, p. 130). Por isso, a ética da obra de arte antimoderna aspira imortalizar-se por meio da implantação de temáticas existenciais e universais, valendo-se, para isso, de símbolos que façam o leitor e o próprio autor refletir sobre sua finitude.

¹²⁹ “Aquilo que é clássico, é repugnante; o saber fazer é repugnante. Shakespeare fundido com Racine seria um absurdo. A arte é algo inferior, baixa, depreciável, depreciável, Apolodoro, depreciável! E o bom gosto é mais depreciável ainda. A arte pela arte? Nojeira! A arte docente? Nojeira também! É melhor mexer a cabeça de quatro próximos, ainda que seja das maneiras menos artísticas possível, que ser aplaudido por quatro milhões de imbecis. Isso, te faz artista. É o que mereces”. (T.N.).

¹³⁰ “Onde nasceu a arte? Da sede de imortalidade. Dela saíram as pirâmides e a esfinge que sobre seus pés dorme. Dizem que saiu do jogo. O jogo! O jogo é um esforço porque foge da lógica, porque a lógica leva à morte. Me chamam de materialista. Sim, materialista, porque quero viver uma imortalidade material, com forma, com substância... Viver eu, eu, eu, eu...”. (T.N.).

Dessa forma, o que Fulgencio quer inculcar em seu discípulo ao transmitir-lhe a concepção de uma arte imortalizadora não é o apagamento de sua natureza subjetiva, de seus anseios espelhados em sua produção poética, mas que sua produção poética não se esqueça de evidenciar o anseio do outro, especificamente o anseio maior da humanidade, a saber, o da imortalidade.

Em definitiva, a obra de arte precisa estar num entrelugar localizado no meio dos polos da ética – no caso de Unamuno, numa ética metafísica (CORREIA, 2013) – e da liberdade, uma vez que a arte murcha quando sofre qualquer tipo de determinismo. “el arte no está obligado a respetar el determinismo. Es más, creo que el fin principal del arte es emanciparse, siquiera sea ilusoriamente, de semejante determinismo, sacudirnos del hado” (UNAMUNO, 1994, p. 131-132).¹³¹ Tal apologia encontra equivalência nos antimodernos, que defendem a “liberdade de espírito, da arte e da literatura” (COMPAGNON, 2014a, p. 349), dado que “os antimodernos são a liberdade dos modernos, ou os modernos mais a liberdade” (COMPAGNON, 2014a, p. 462), sem obviar, contudo, referenciar o mundo e o ser jogado nele.

4.3 O crepúsculo de Apolodoro

Em *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica de Miguel de Unamuno* (2004), Dezscó Csejtei elabora uma tanatologia¹³² da ficção e filosofia unamuniana. O húngaro defende que a modernidade eliminou a ideia da morte, como se fosse uma “instancia ininteligible e imposible de interpretar” (CSEJTEI, 2004, p. 31).¹³³ Na antiguidade, pelo contrário, assumia-se a morte como uma pós vida, como um fenômeno transcendental anexado à existência.

Contudo, nos tempos modernos, concretamente a partir do Iluminismo, perdeu-se a utilidade de investigar a morte devido a seu carácter abstrato, por efeito à impossibilidade de chegar a sua compreensão mediante a razão. Kant, em *A crítica da razão prática* (2016), assim desdenha a importância filosófica da morte:

¹³¹ “A arte não está obrigada a respetar o determinismo. É mais, acredito que a finalidade principal da arte é se emancipar, nem que seja ilusoriamente, desse determinismo, sacudirmo-nos do fado” (T.N.).

¹³² A tanatologia filosófica, segundo Csejtei (2004, p. 13) “es un campo reciente de las ciencias que investiga, por supuesto, las relaciones filosóficas del fenómeno de la muerte”.

¹³³ “Instância inteligível e impossível de interpretar” (T.N.).

O primeiro espetáculo de uma inumerável quantidade de mundos como que aniquila minha importância enquanto criatura animal, que tem de devolver novamente ao planeta (um simples ponto no universo) a matéria da qual ela se formara, depois que fora por um curto espaço de tempo (não se sabe como) dotada de força vital. O segundo espetáculo, ao contrário, eleva infinitamente meu valor enquanto inteligência, mediante minha personalidade, na qual a lei moral revela-me uma vida independente da animalidade e mesmo de todo o mundo sensorial, pelo menos o quanto se deixa deprender da determinação conforme a fins de minha existência por essa lei, que não está circunscrita a condições e limites dessa vida que penetra o infinito. (KANT, 2016, p. 256).

A citação manifesta que Kant encobre a morte, praticamente como um acontecimento vergonhoso e indigno para um ser racional, que não importa à personalidade humana como integridade e totalidade. Por sua parte, Unamuno, assim como outros antimodernos da dimensão de Schopenhauer, Cioran etc, e mais tardes os existencialistas, enfrenta-se a toda a tradição da tanatologia europeia moderna quando situa a morte como *a priori* da existência humana. Se na antiguidade os filósofos, pensadores e a própria cultura religiosa das sociedades estabeleciam a morte como circunstância posteriori, com a abertura da modernidade surge uma cisão entre os que, da mesma maneira que Kant, ignoraram a morte, e os que acreditam que esta devia de ser um faro guiador da experiência vital do homem.

Para os antimodernos, descobre-se a essência das coisas “quando elas vão morrer” (COMPAGNON, 2014a, p. 450), por isso da necessidade de sentir como se a morte estivesse rodeando o ser durante todo momento, já que amplifica as potencialidades ontológicas do homem com devir.

Ao se afastar da estela racionalista no final do século XIX, Unamuno inicia uma fase trágica que muito sustenta daquilo que mais tarde se definirá como existencialismo¹³⁴. Assim, quanto mais ele envelhece, mais agoniza diante da certeza da morte, como enfatiza em “Vendrá de noche”, um dos seus últimos poemas:

Vendrá de noche, en una noche clara,
noche de luna que al dolor ampara,
noche desnuda,
vendrá ..., **venir es porvenir ..., pasado
que pasa y queda y que se queda aliado
y nunca muda ...**

Vendrá de noche, cuando el tiempo aguarda,
cuando la tarde en las tinieblas tarda
y espera al día. (UNAMUNO, 1966a, p. 867, grifo nosso).¹³⁵

¹³⁴ Recomendamos o artigo intitulado “Unamuno, filósofo existencial” (1966) escrito por Juan Vayá Menéndez, e publicado na revista de filosofia *Convivium*, para melhor compreensão de como a filosofia trágica unamuniana, influenciada por Kierkegaard, tem várias semelhanças com o existencialismo.

¹³⁵ Virá de noite, em uma noite clara,/ noite de lua que a dor ampara,/ noite nua,/ virá..., vir é porvir..., passado/ que passa e fica e que se fica aliada/ e nunca muda.../ Virá de noite, quando o tempo aguarda, / quando a tarde nas trevas demora/ e espera ao dia. (T.N.).

Unamuno, com a delimitação das dimensões do tempo, destaca a imobilidade e estabilidade da antecipação da morte. Sendo assim, se para o autor a vida é ficção, então a morte na ficção também é a morte do próprio eu “real” que, ao matar seus personagens, está também se matando como autor, como leitor e como personagem: “se fusionan las figuras ficticias y los lectores exteriores y el contacto entre ellos se debe precisamente a su esencia común, sus fallecimientos, sus muertes” (CSEJTEI, 2004, p. 50)¹³⁶. Portanto, se as *nivolas* unamunianas são “verdaderos criaderos de la muerte; [então] los antagonistas de sus novelas nunca se quedan ‘sin morir’” (CSEJTEI, 2004, p. 58)¹³⁷. Eis outro paradoxo dos que tanto agradam ao pensador de Bilbao.

O enunciador Unamuno vive-se nos romances. Ao criar-se dentro deles, também assimila que ele deve morrer em algum momento da narrativa. Esse momento corresponde ao fim diegético da obra, dado que o importante não é a intriga ou a peripécia, mas a existência de seus personagens de “carne e osso”, os quais, como falaremos no próximo capítulo, tem uma ética. Assim, quando morre o eu/personagem que carrega maior peso ético da obra, morre a história, isto é, morre/finda o romance; ou, ainda, quando a proposta ética se esgota, o eu/personagem também o faz.

Em *Niebla*, a existência de Augusto e do romance finaliza quando o Unamuno-personagem decide que chega o momento de sua criação deixar de existir¹³⁸; em *San Manuel Bueno, Mártir*, ao descobrir que suas dúvidas agônicas são inviáveis de solução, San Manuel morre, já que o impasse existencial fulcral é interposto, e com ele a “utilidade” do romance; e assim também com *Abel Sánchez* e a morte de Joaquín Monegro, quando assimila que Abel Sánchez morre pela corrupção de sua própria inveja. E a morte de Apolodoro em *Amor y pedagogía?*

Se Avito espelha a ação da modernidade e Fulgencio a reação antimoderna contra ela, então Apolodoro configura a consequência da modernidade, concretamente a consequência do racionalismo. Sendo assim, quais as repercussões dos axiomas da razão? Para o autor, “la consecuencia del racionalismo sería el suicidio” (UNAMUNO, 2005, p. 132)¹³⁹, e logo cita

¹³⁶ “Fusionam-se as figuras fictícias e os leitores exteriores e o contato entre eles se deve precisamente a sua essência comum, seus falecimentos, suas mortes”. (T.N.).

¹³⁷ “Verdadeiros criadouros da morte; os antagonistas dos seus romances nunca ficam ‘sem se morrer’”. (T.N.).

¹³⁸ Da seguinte maneira “Miguel de Unamuno” anuncia a Augusto que ele, sua criação, irá morrer: “-¡Bueno, basta!, ¡basta! –exclamé dando un puñetazo en la camilla– ¡cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto!”. (UNAMUNO, 2001, p. 91).

¹³⁹ “A consequência do racionalismo seria o suicídio”. (T.N.).

Kierkegaard: “el suicidio es la consecuencia de la existencia del pensamiento puro... [...] El pensador es [...] un curioso animal, que es muy inteligente a ciertos ratos del día, pero que, por lo demás, nada tiene de común con el hombre” (KIERKEGAARD, 1849 apud UNAMUNO, 2005, p. 132).¹⁴⁰ À vista disso, é possível que cogitemos ser o racionalismo o verdadeiro assassino de Apolodoro.

Numa das conversas entre Avito e Fulgencio, o sociólogo positivista conta ao mestre que Apolodoro não está respondendo bem ao projeto educacional racionalista. O filósofo aconselha, então, que deixe livre a criança, que a deixe voar. Ao que o pai responde: “no se cogen granos volando. Solo la lógica da de comer” (UNAMUNO, 1994, p. 66)¹⁴¹. O progenitor deixa em evidência, nessa breve resolução, que a liberdade não dá frutos empíricos, isto é, a liberdade não é útil para o Progresso. Avito não se preocupa com o progresso humano, íntimo, espiritual ou artístico do filho, mas com o progresso de caráter material e social, sempre e quando esta avance mediante a ciência positivista.

O otimismo material é uma das máximas dos modernos, assim como o pessimismo material é uma das máximas dos antimodernos. Como bem menciona Georges Sorel na obra *Les illusions du progrès* (1908), “os imensos sucessos obtidos pela civilização materialista fizeram acreditar que a felicidade produzir-se-ia sozinha, para todo o mundo, em um futuro bem próximo” (SOREL, 1908 apud COMPAGNON, 2014a, p. 66). Pelo que já destacamos sobre o romance, é evidente que o Progresso não traz sintoma algum de felicidade para nenhum personagem de *Amor y pedagogía*, sendo Apolodoro, dentre todos, o mais infectado pela fatalidade do idealismo do pai.

Todavia, as *nivolas* unamunianas carecem de detalhes e caracterizações físicas abundantes, a não ser que esses elementos possuam uma intencionalidade elencada aos interesses éticos, pedagógicos e/ou filosóficos do autor. A partir disso, é interessante notar que a deterioração de Apolodoro se dá por duas vias: uma mais explorada até agora, ou seja, a mental, e a outra, a da decadência física.

Quando ainda bebê e posteriormente criança, o narrador não fornece quaisquer definições sobre a anatomia de Apolodoro. Ela só acontece quando, do capítulo VII para o VIII, o tempo diegético dá um pulo indeterminado de anos. Nessa distância do tempo ficcional, Apolodoro cresce e se torna um jovem com uma compleição corporal externa que reflete sua mentalidade esquizofrênica. Da seguinte maneira o narrador, através dos olhos de

¹⁴⁰ “O suicídio é a consequência da existência do pensamento... [...]. O pensador é [...] um curioso animal, que é muito inteligente em certos momentos do dia, mas que, pelo resto, nada tem de comum com o homem”. (T.N.).

¹⁴¹ “Não se colhem grãos voando. Só a lógica dá de comer”. (T.N.).

Fulgencio, caracteriza o mais jovem dos seus pupilos: “este muchacho pálido y larguirucho, de brazos pendientes como si, aflojados los tornillos, colgaran de los hombros, de labio superior recogido que le deja entreabierto la boca” (UNAMUNO, 1994, p. 82).¹⁴²

Fulgencio vê na aparência grotesca de Apolodoro o começo do fim do aprendiz. Por essa razão, insiste uma e outra vez ao jovem que busque experiências alternativas às racionalistas fornecidas por Avito. Com base nesse conselho, Apolodoro se permite sair do círculo familiar para conhecer outras pessoas que possam lhe outorgar escapatórias à lógica.

A primeira pessoa que entra na vida do ‘novo’ Apolodoro é “al melenudo Menaguti, sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza, o como su tarjeta de visita dice: Señora de la Belleza, ‘Hildebebrando F. Menaguti Poeta’, poeta sacrílego, entiéndase bien” (UNAMUNO, 1994, p. 86).¹⁴³ É importante salientar, a partir disso, que modernistas são os literatos que, na concepção da Geração de 98 e de alguns críticos (SALINAS, 2001), menosprezam o lado pedagógico da obra e elevam o estético¹⁴⁴. Por isso, os ensinamentos de Menaguti a Apolodoro são retratados no romance como abstratos, plenos de uma idealização hiperbólica e supérflua do amor, tipificado pela frase ‘viva o momento’.

O *carpe diem* ampara e valoriza o ‘aqui e agora’ como medida última de todas as coisas, isto é, esse conceito representa a apologia à renovação periódica do eu que surge com a modernidade (COMPAGNON, 2014b). Menaguti, sendo então o protótipo de poeta modernista/parnasiano criticado por Unamuno/Fulgencio, une-se à lista de “culpados” pelo suicídio de Apolodoro.

A partir da coragem reforçada pelos dogmas de Menaguti, assim como pela influência da literatura ultrarromântica dos livros que o modernista lhe empresta, Apolodoro se encoraja a escrever um romance guiado pelos preceitos adquiridos. Apesar do incessante esforço do jovem, a obra é publicada e “ha sido recibida con absoluta indiferencia” (UNAMUNO, 1994, p. 106).¹⁴⁵ Com a mesma negatividade opina Clarita, a jovem pela qual Apolodoro se

¹⁴² “Este rapaz pálido e magrelo, de braços soltos como se, frouxos os pregos, penduraram dos ombros, de lábio superior recolhido que lhe deixa a boca meio aberta”. (T.N.).

¹⁴³ “Senhora da Beleza, ‘Hildebebrando F. Menaguti Poeta’, poeta sacrílego, entenda-se bem”. (T.N.).

¹⁴⁴ No ensaio “Literatura e literatos”, Unamuno faz uma dura crítica aos modernistas por seres estes “gentes de oficio, despreocupadas de todo lo más hondamente humano y lo más universal y solo atentas a cosas del oficio. Y el oficio de literato, me parece una cosa muy poco digna de aprecio [...] Estos señoritos han dado a la palabra estilo una significación completamente arbitraria y en el fondo inhumana. Para ellos es estilo una cierta quisicosa puramente formal y técnica que se trabaja a fuerza de escoplo, legra, papel de lija y barniz” (UNAMUNO, 1950, p. 132-133)

¹⁴⁵ “Foi recepcionada com absoluta indiferença”. (T.N.).

apaixona, a respeito do texto deste: “le ha aburrido soberanamente la tal novelita” (UNAMUNO, 1994, p. 106).¹⁴⁶

Fulgencio, por sua parte, que também lê o romance, diz a Apolodoro que o fracasso se deve à preocupação do autor com categorias secundárias da arte, como o estilo e a forma, ao que o moço refuta:

- En la forma consiste el arte.
- ¿En la forma?, ¿en la forma dices? Saber hacer... saber hacer... ¡mezquindad! La cosa es como dicen por ahí, pensar alto y sentir hondo, y perdona que...
- Es que eso no impide...
- Sí, no sigas, lo impide, sí, lo impide. Ya sé lo que ibas a decir, si un pensamiento o un sentimiento hondo pierden su elevación o su hondura por estar bien dichos. ¿No es eso? (UNAMUNO, 1994, p. 107).¹⁴⁷

O que preocupa a Fulgencio e, portanto, ao antimoderno, é o Progresso literário que, influenciados pela ideia do Progresso material, inculcam à arte os modernos (COMPAGNON, 2014a). Esse Progresso das formas e do estilo é uma preocupação para o antimodernista, dado que para ele o que se pretende alcançar não é a cúspide fugaz do presente, e sim, como menciona Unamuno no ensaio “Arte y cosmopolitismo”: “la infinitud y la eternidad hemos de ir a buscarlas en el seno de nuestro recinto y de nuestra hora, de nuestro país y de nuestra época. **Eternismo y no modernismo es lo que quiero**; no modernismo, que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase” (UNAMUNO, 1950, p. 118, grifo nosso)¹⁴⁸.

Da mesma maneira que com a literatura, Apolodoro também fracassa no amor. Conhece a Clarita no meio das aulas de pintura com o pai dela, Epifanio. A paixão dele por ela acontece logo no primeiro contato visual, quando a moça abre a porta de sua casa “con una sonrisa desintencionada, con juguetones ojos, ¡qué ojos!, ¡qué ojos tan persuasivos, tan sugestivos, tan educativos, tan pedagógicos!; ¡viviente invitación a la vida, constante lección de sencillez y de amor!” (UNAMUNO, 1994, p. 92)¹⁴⁹.

¹⁴⁶ “Causou-lhe um soberano tédio o romancelinho”. (T.N.).

¹⁴⁷ “- Na forma consiste a arte. – Na forma? Na forma, dizes? Saber fazer...saber fazer... maldade! A coisa certa é do jeito que falam por aí, pensar alto e sentir profundamente, e desculpa que.. – É que isso não impede.. – Sim, não continues, sim o impede, sim. Já sei o que ias dizer, se um pensamento ou o um sentimento profundo perdem sua elevação ou sua profundidade por estarem bem ditos. Não é isso?”. (T.N.).

¹⁴⁸ “A infinidade e a eternidade temos de ir busca-las no seio do nosso recinto e da nossa hora, do nosso país e da nossa época. **Eternismo e não modernismo é o que quero**; não modernismo, que será antiquado e grotesco daqui a dez anos, quando a moda passe”. (T.N.).

¹⁴⁹ “Com um sorriso sem intenções, com olhos brincalhões. Que olhos! Que olhos tão persuasivos, tão sugestivos, tão educativos, tão pedagógicos!; vivente convite à vida, constante lição de simplicidade e de amor!” (T.N.).

O amor que sente por Clarita produz um efeito que a consciência do jovem define como *sobreciencia*. A moça, no que lhe diz respeito, permite que Apolodoro a escreva cartas românticas, mas em momento algum mostra reciprocidade. Similarmente à filha, Don Epifanio, que já conhece a Avito e a educação que inculcara desde bebê a Apolodoro, tampouco aprova uma futura união entre sua descendente e o moço esquizofrênico.

A ilusão de Apolodoro pela conquista de Clarita se acaba quando surge no coração dela sentimentos por Federico, um jovem bonito, viril e decidido – tudo o que Apolodoro não é. Clarita, para eximir-se da culpa de deixar mais debilitado ainda ao filho de Avito por não o amar, elabora um sagaz plano consistente em fazer os dois pretendentes duelarem fisicamente, sabedora de que o fraco Apolodoro não terá nenhuma possibilidade de vencer. Entretanto, o duelo nunca acontece porque “en la primera entrevista que tiene a solas [Clarita] con Federico, lo primero que éste hace es cogerla en brazos y besarla furiosamente la boca, y ella, en desmayo, bajo el machaqueo del corazón, piensa: “¡Este es un hombre!, ¡pobre Apolodoro!” (UNAMUNO, 1994, p. 108)¹⁵⁰.

A partir dessas frustrações, Apolodoro encontra no suicídio a última oportunidade para deixar algum rastro no mundo, isto é, immortalizar-se. Não obstante, antes disso, preocupado com a rejeição cada vez mais abrupta do seu herdeiro pela ciência, Avito decide saber o que realmente está passando pela cabeça do seu filho:

–Observo en ti desde hace algún tiempo algo extraño y que cada vez respondes menos a mis preguntas.
–No haberlas concebido.
–No las concebí yo, sino la ciencia.
–¿La ciencia?
–La ciencia, sí, a la que te debes y nos debemos todos.
–¿Y para qué quiero la ciencia si no me hace feliz?
–No te engendré ni te crié para que fueses feliz.
–¡Ah!
–No te he hecho para ti mismo.
–Entonces, ¿para quién?
–¡Para la humanidad! (UNAMUNO, 1994, p. 116-117).¹⁵¹

Ao designar a humanidade como começo, meio e fim do homem, excluindo a individualidade e a felicidade da equação idealizada da vida, Avito está pregando o preceito

¹⁵⁰ “No primeiro diálogo que tem a sós [Clarita] com Federico, o primeiro que este faz é segurá-la nos braços e beijá-la furiosamente na boca, e ela, em desmaio, sob os golpes do coração, pensa: ‘Este é um homem! Pobre Apolodoro!’” (T.N.).

¹⁵¹ “–Observo em ti, já faz algum tempo, algo estranho, e que cada vez respondes menos às minhas perguntas. – Não as haver concebido. – Não as concebi eu, mas a ciência. – A ciência? – A ciência, sim, à qual te debes e nos devemos todos. – E para que eu quero a ciência se não me faz feliz? – Não te engendrei nem te criei para que fosses feliz. – Ah! – Não te fiz para ti mesmo. – Então, para quem? – Para a humanidade!”. (T.N.).

Iluminista que diz que, para que o Progresso ocorra, o homem deve ter em mente a humanidade como fim e não o amor egoísta por si mesmo como preferência (TODOROV, 2008). Isso posto, o Progresso, no arquétipo Iluminista, só acontecerá quando a humanidade avance numa mesma direção, como um só ser. Antagônico a isso, “o antimoderno, moralmente pessimista, reage contra o individualista otimista à maneira do século XVIII” (COMPAGNON, 2014a, p. 75). Dessa forma, os fracassos tiram de Apolodoro qualquer possibilidade de se reerguer.

Ao fazermos um exercício de recapitulação, vislumbramos que a educação racionalista de Avito fornece ao filho um desconforto existencial paulatinamente corrosivo. Ainda assim, mesmo diante de alternativas propiciadas por Fulgencio, com vistas a encontrar sentido numa vida marcada pela angústia, Apolodoro já se encontra suficientemente débil física e mentalmente para reagir aos traumas inculcados pela pedagogia positivista, tanto que as consequentes aflições na literatura e no amor o levam à morte.

Os personagens unamunianos são, em definitivo, “unos inadaptados, débiles y solitarios, cuya capacidad romántica para el sufrimiento no basta para que sobrevivan sino que, al contrario, les encamina a muertes prematuras, causadas en cada caso por una hipertrofia del ser” (EARLE, 2013, p. 22)¹⁵², e por isso, tão pesados de Pecado original da razão, não aguentam os embates proporcionados pelas situações dramáticas em que se envolvem.

Unamuno apresenta, assim, sua visão pessimista do racionalismo proveniente do cientificismo que, por sua vez, canaliza em si o espírito proveniente das Luzes. Para Horkheimer (1990), se o pensamento tem uma função crítica, fornecedora de esclarecimento e, portanto, de dar vida ao sujeito, a racionalização extrema faz dele, do homem, “um instrumento da pesquisa científica, ou antes, um fantasma do espírito destinado a desaparecer” (HORKHEIMER, 1990, p. 107).

Entretanto, as críticas do antimoderno não surgem sem certa pulsão de otimismo no meio do pessimismo (COMPAGNON, 2014a). A negatividade positiva unamuniana é visível em *Del sentimiento trágico de la vida* (2005), quando o autor comenta sobre o lado positivo do pessimismo:

Poner una doctrina el mote de pesimista no es condenar su validez, ni los llamados optimistas son más eficaces en la acción. Creo, por el contrario, que muchos de los

¹⁵² “Uns inadaptados, débeis e solitários, cuja capacidade romântica para o sofrimento não basta para que sobrevivam senão que, pelo contrário, encaminha-lhes a mortes prematuras, causadas em cada caso por uma hipertrofia do ser”. (T.N.).

grandes héroes, acaso los mayores, han sido desesperados, y que por desesperación acabaron sus hazañas. Y que aparte esto y aceptando, ambiguas y todo como son, esas denominaciones de optimismo y pesimismo, cabe un cierto pesimismo transcendente engendrador de un optimismo temporal y terrenal. (UNAMUNO, 2005, p. 146)¹⁵³.

Partindo da ideia do autor de que o pessimismo transcendental é capaz de derivar num otimismo imanente, podemos entender que a morte de Apolodoro representa o pessimismo diante do Progresso, do racionalismo e do cientificismo – máximas Iluministas (COMPAGNON, 2014a) –, mas também reflète que cada um de nós pode usar esse desespero vital ou, como o espanhol o intitula, esse sentimento trágico da vida, para fundar um novo paradigma humano que entenda que não só de pedagogia vive o homem, mas também, e principalmente, de amor.

¹⁵³ “Colocar a uma doutrina o apelido de pessimista não é condenar sua validade, nem os chamados de otimistas são mais eficazes na ação. Creio, pelo contrário, que muitos dos grandes heróis, acaso os maiores, foram desesperados, e que pelo desespero que conseguiram finalizar suas façanhas. E que, aparte disso, e aceitando tal e como são as ambiguidades, essas denominações de otimismo e pessimismo, são cabíveis de um certo pessimismo transcendente engendrador de um otimismo temporal e terrenal”. (T.N.).

5 A PEQUENA ÉTICA NIVOLESCA: NIEBLA SOB O ENFOQUE DA HERMENÊUTICA DE RICOEUR

Un hombre gris avanza por la calle de
niebla.

(Luis Cernuda, “Remordimiento en traje de
noche”)

Publicado em 1914, *Niebla* é o romance mais conhecido e debatido de Miguel de Unamuno. Tal obra chega ao público no momento de maior maturidade intelectual do autor; maturidade premiada pela reconquista do reitorado da Universidade de Salamanca e, também, evidenciada pela definição de um plano estético que iniciara em 1902 com *Amor y pedagogía* e culminara, anos depois, com *Niebla*.

Esse projeto romanesco seria automeado pelo autor de *nivola*. Entretanto, a ousada nomeação desse hipotético novo gênero provavelmente não se revele exclusivamente nas transfigurações estéticas que a obra unamuniana traz consigo. Sendo assim, o que pretende com tal nomeação? Campos (2012), por exemplo, considera que o termo não passa de uma provocação teórica – ou antiteórica –, que abre a porta a reflexões filosóficas e literárias, áreas que, na concepção de Unamuno (2005), são a mesma coisa. Nas palavras de Campos:

Talvez a renomeação do gênero, ou seja, a criação da *nivola*, não passe de uma grande provocação que tenha também o propósito de dar voz a questões que estão latentes no romance. Como por exemplo até que ponto é possível discutir a fundo questões existenciais metafísicas ou filosóficas dentro de um romance? Ou talvez, não seria justamente no palco da ficção que se pudesse ir mais além, nas questões mais reais? Não seriam a metáfora ou a poética recursos mais incisivos do que a própria razão? (CAMPOS, 2012, p. 121-122).

Mais categórico com relação ao termo é Castellá (2020), que não só afirma que a *nivola* é um novo gênero surgido com *Niebla*, mas uma tendência estética formadora do paradigma do romance espanhol pós-moderno: “su estructura supone una escuela para la literatura postmoderna, plegada de ritmo, flexible sintaxis, lenguaje coloquial y capítulos medidos” (CASTELLÁ, 2020, p. 146).¹⁵⁴ Dessa forma, Castellá (2020), mesmo dando mais relevância à renomeação do gênero que Campos (2012), inscreve-se na opinião mais ou menos generalizada de que a *nivola* brinca com a Razão, tirando-a do trono em que o

¹⁵⁴ “Sua estrutura supõe uma escola para a literatura pós-moderna, impregnada de ritmo, flexível, sintaxe, linguagem coloquial e capítulos medidos”. (T.N.).

Iluminismo e seus descendentes a assentaram, buscando mostrar que a vida tem um quê de incompreensível, indistinta, ainda, a explicações limitadoras de suas múltiplas possibilidades.

A proposta *nivolesca* antirracional evidencia uma orientação epistemológica que perpassa pela dimensão metafísica e estética do texto, permitindo ao enunciador liberar-se das amarras do *logos*. Contudo, não só ao este lhe é dada a independência criativa absoluta, mas também ao leitor. Don Miguel (2001b; 2009) considera que o leitor é tão criador quanto o criador primogênito da obra; mais que isso, o leitor tem a obrigação de desarraigar do texto qualquer paternidade semântica.

Essa proposta hermenêutica assemelha-se à de Ricoeur. Em *Tempo e narrativa* (1994), o francês pondera que a obra só chega à sua máxima potencialidade quando exhibe um mundo do qual o leitor se apropria. A apropriação da obra por meio do ato da leitura, por sua vez, possibilita que a intriga, isto é, a narrativa, atualize sua configuração paradigmática de sentidos. É nesse estágio que o processo de leitura se funde no exercício hermenêutico antirracional/dissonante, permitindo que a subjetividade e o *páthos* de um outro – neste caso, o leitor – entrem no círculo mimético, onde a lógica fechada da linguagem pela linguagem é desfeita.

A partir do exposto, é possível inferir que a hermenêutica ricoeuriana se traduz, também, numa ética. Como ele comenta:

Uma vez liberada do primado da subjetividade, qual pode ser a tarefa primeira da hermenêutica? Ela é, para mim, buscar no próprio texto, de um lado, a dinâmica interna que preside a estruturação da obra e, de outro, o poder da obra de se projetar fora dela mesma e de engendrar um mundo que será verdadeiramente a “coisa” do texto. Dinâmica interna e projeção externa constituem o que eu chamo de o trabalho do texto. É a tarefa da hermenêutica reconstruir esse duplo trabalho do texto. (RICOEUR, 1986, p. 32).

No trecho supracitado se vê o quão importante é para o filósofo que o texto saia de si. Essa ênfase não se dá somente pela rejeição à crítica literária estruturalista de sua época, como comenta Barros (2021), mas aos outros estágios de sua teoria da tríplice mimese, cujo fim, em síntese, é o de transformar o texto em conduto de desalienação do sujeito. Para isso, é preciso que o hermeneuta se preocupe “em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores” (RICOEUR, 1994, p. 86).

Tanto a obra (Mímeses II), autor/cultura (Mímeses I) e leitor (Mímeses III) são elementos indispensáveis para que o entendimento e ação do texto desempenhem o papel de compreender melhor o mundo. Miguel de Unamuno vislumbrou as possibilidades éticas da

narrativa de maneira semelhante à Ricoeur, inculcando nas suas *nivolas* uma série de personagens e intrigas que dessem conta de exemplificar os impasses de seu tempo, a saber, o domínio da técnica, a finitude da vida, o embate irreconciliável entre fé e razão, entre outros. A fim de expor tais temáticas, valeu-se de uma estética que abarcasse sua metafísica, em contraposição aos modernistas, que, para ele, esqueciam-se da metafísica para dar uma atenção medular à estética (UNAMUNO, 1950).

Assim sendo, neste tópico apresentamos algumas das críticas feitas pelo intelectual à epistemologia e à literatura dessa era, valendo-nos, para isso, além do romance *Niebla* como corpus de análise, da hermenêutica de Ricoeur como subsídio de compreensão das diferentes instâncias do texto ficcional.

5.1 A hermenêutica ricoeuriana, uma hermenêutica antimoderna?

Retomando um ponto previamente explicitado aqui: para Ricoeur (1994), o desígnio do hermeneuta é encontrar as distintas instâncias circundantes ao texto, a fim de vislumbrar as coisas para além de como elas se apresentam. Alcançar a interioridade do mundo, suas potencialidades, descortiná-lo sem possui-lo, então, são máximas indispensáveis àquele que se enfrenta ativamente com o texto.

O texto, a narrativa, o romance, enfim, a literatura como um todo – principalmente a literatura em prosa – guardam a chave primordial de compreensão da experiência humana no mundo. Isso porque o caos da nossa existência e nossa percepção discordante¹⁵⁵ do tempo em que ela está inserida, organiza-se, em interposição, com o tempo concordante da narrativa. Dito de outra forma, o tempo humano, o da alma, o interno, converte-se em tempo humano quando disposto narrativamente. É o narrar, a narrativa que possibilita que percebamos a temporalidade, e, percebendo-a, somos conscientes da nossa existência.

Entretanto, Ricoeur (1994) exemplifica que a narrativa à qual ele se refere é a ficcional e não a histórica. Aquela tem um poder catártico, reflexivo e ético que esta também carrega, mas em grau menor, uma vez que a narrativa histórica está ancorada no que aconteceu e não no que poderia ter acontecido, como é no caso da narrativa ficcional. Em síntese: para a ficção, não é o verdadeiro que está em jogo, mas o verossímil.

¹⁵⁵ Sempre que falemos de discordância, estaremos nos referindo aos elementos narrativos que, na concepção de Ricoeur (1994), são inteligíveis, isto é, irracionais; enquanto que a concordância faz menção aos elementos integradores, racionais, que vogam pela: a) completitude; b) totalidade; c) extensão apropriada.

De qualquer forma, essa narrativa ficcional se ampara nos fatos acontecidos, no mundo empírico, alcançando, assim, a atividade mimética, isto é, o processo ativo de imitar ou de representar. A Mímesis é o conceito aristotélico que Ricoeur (1994) vai empregar em sua teoria hermenêutica da narrativa para explicar que toda intriga atinge seu pleno significado quando se torna condição da existência temporal do sujeito no mundo.

Nesse sentido, o tempo é uma experiência íntima que nós, seres humanos, em primeira instância, apreendemos através de uma codificação subjetiva. Não obstante, ato seguido, a objetivamos por meio da narrativa. Essa logicidade formada de caos ou esse caos unido por uma lógica é o que Ricoeur (1994) denomina de concordância discordante, intenção e distensão ou consonância dissonante.

Por outro lado, racionalidade e antirracionalidade e consonância e dissonância conseguem conviver no plano narrativo devido à configuração do enredo ou, como diz Ricoeur (1994), na tessitura da intriga. Nesse ponto, a lógica não se subleva à desordem, ao *páthos*, pois o efeito catártico da obra suscita sentimentos, como terror e piedade, conquistados por meio das contingências e reversos de sorte que os agentes (personagens) da intriga sofrem. Essa intriga acomoda sobre si uma série de elementos, como os personagens, os episódios, objetivos, resultados etc, que, juntos, formam a síntese do heterogêneo, que é o *lócus* de ocupação da ordem e do caos, da realidade e da ficção. Tal síntese permite ao texto narrativo sair de si, do plano cerrado da linguagem, a fim de unir-se ao mundo.

Tal abordagem hermenêutica contraria a proposta estruturalista e formalista, sobre as quais Ricoeur se opõe – ao menos em parte:

Podemos imaginar o antropólogo como um cientista embrenhado em uma mata densa e que, ocupando-se de observar a nervura das folhas, deixa escapar a visão da floresta. Com efeito, tais cientistas conseguem, mediante a observação das nervações e pela aplicação de leis gerais já estabelecidas, identificar os grupos taxonômicos das plantas ali presentes; perdem, todavia, outros estratos de um fecundo diálogo que a leitura mais abrangente daquele rico ecossistema poderia encetar. (BARROS, 2021, p. 54).

Para o filósofo francês, as escolas estruturalistas e formalistas desdenham deliberadamente o caráter ético da literatura, que, no que lhe concerne, não incide na esfera imanente do mundo através do conduto racional do discurso humano, mas por meio de uma inteligência poética, isto é, de um fazer que obra a partir da invenção: “a poesia é com efeito um ‘fazer’, e um ‘fazer’ sobre um ‘fazer’ [...] Somente não é um fazer efetivo, ético, mas precisamente inventado, poético” (RICOEUR, 1994, p. 68).

Todavia, para o francês, a ética – intitulada por ele de pequena ética (*petit éthique*) – também colhe da herança filosófica de Aristóteles, que concebe como virtuosidade ética aquela que prega a boa convivência social formada por indivíduos que enxergam a si mesmos e aos outros como parte de uma cadeia de amizade em que o que eu almejo para mim mesmo também o desejo para o próximo: “os que amam um amigo amam o que é bom para eles mesmos; porque o homem bom, ao tornar-se amigo, passa a ser um bem para o seu amigo” (ARISTÓTELES, 1984, p. 184). Assim, a ética aristotélica transita entre a teleologia e a deontologia, ou seja, ampara-se na felicidade como fim para chegar à sabedoria prática.

A pequena ética, por sua vez, desagua na narrativa literária porque a intriga assegura o encontro entre o mundo a refigurar (mundo possível, ficcional) e o mundo refigurado (o da ação, o empírico), instigando, assim, o leitor da obra a pensar, a sair de sua zona de conforto epistêmico, de sua mesmidade (*idem*), em direção à livre manutenção de si (*ipse*) (RICOEUR, 2014), numa dialética constante entre ambas as instâncias. Dito de outra forma: minha identidade base (*idem*) se transmuta enquanto me abro a outras experiências que formam outras identidades de mim mesmo (*ipse*), modificando, por sua vez, o pilar daquilo que sou (identidade-*idem*). Por isso, se me mantenho naquilo que sou (*idem*) ou naquilo que vou sendo (*ipse*), estagno minha identidade, cortando a possibilidade de crescer ontologicamente e, com isso, de me adaptar às novas configurações do mundo; deixo, em definitivo, de ser um sujeito ético. Se, por sua vez, transformo-me com base nas minhas experiências empíricas no mundo e minhas experiências literárias no mundo ficcional narrativamente articulado, então posso – e devo, de acordo com Ricoeur em *O si mesmo como um outro* (2014), – melhorar minha vida e a do outro para além da piedade, buscando a *solicitude*, pela qual “sobrevém uma espécie de igualação, da qual o outro sofredor é a origem, graças ao que a simpatia é preservada de se confundir com a simples piedade, onde o si goza secretamente saber-se poupado” (RICOEUR, 2014, p. 224).

Nesse bojo entra a literatura, que precisa ser criada e interpretada na busca por uma pequena ética. Esta se apoia no mundo prático, dotando o texto de uma tessitura narrativa viva, plena de peripécias, personagens, catarses episódicas e outros recursos próprios da estética literária. Esses fatores internos à obra de literatura mediam entre o mundo humano e o mundo do leitor, que nessa experiência artística sente sua identidade sendo modificada.

Isso nos possibilita dizer que a hermenêutica ricoeuriana se apoia na literariedade da obra (Mímese II). Ao mesmo tempo, abre-nos a possibilidade de reafirmar o que explicitamos acerca da efetivação parcial da crítica feita pelo autor (RICOEUR, 1986) aos formalistas e

estruturalistas, dado que ele se escuda na análise dos fatores que integram heterogeneamente a intriga, permitindo, assim, a literariedade da obra e a integração do fator da linguagem simbólica enquanto elemento semântico do qual o hermenêuta se nutre. O que defende, em suma, é a instauração de uma análise que leve em conta o mundo cultural e discursivo da obra, que remete, concomitantemente, a um mundo e o mundo do enunciador (Mímese I); e, depois, à instância do texto, da intriga, da diegese (Mímese II); chegando até a abertura da narrativa rumo ao leitor/enunciatário (Mímese III), onde o círculo mimético se veda.

Esse círculo hermenêutico conduz-se em contramão ao discurso racionalista, o qual voga pela instauração de um mundo formado por entes narcisistas, criados a partir de uma finitude ontológica que não lhes permite sair-de-si. Tal rigidez autossubjetiva é refutada assim pelo autor:

Contrariamente à tradição do *cogito* e à pretensão do sujeito de se conhecer a si mesmo pela intuição imediata, deve-se dizer que nós não nos compreendemos senão pelo grande desvio dos signos da humanidade depositados sobre as obras de cultura. Nesse sentido, é a função suprema da obra poética, suspendendo nossa visão ordinária das coisas e nos ensinando a ver o mundo de outra forma, de colocar também em suspenso nossa maneira usual de nos conhecer a nós mesmos e de nos transfigurar por meio da imagem do mundo aberta pelo verbo poético. (RICOEUR, 1978, p. 463).

Ademais do cogito cartesiano, que voga por um hiperbolismo semântico clausurado no indivíduo, Ricoeur também se contrapõe ao anticogito de Nietzsche por formular uma visão de vida em que:

Não há fatos mas tão somente interpretações, e o real pressuposto dá lugar a uma metáfora. Não há fatos, isto é, não há um real que remeta para uma dimensão de verdade. Quando o sujeito não é mais que uma “figura de estilo”, a verdade abraça as máscaras da ilusão. (MONGIN, 1994, p. 154).

Por isso, entre o cogito cartesiano e o cogito nietzscheano, Ricoeur explora a ideia de um cogito ferido, “que se põe, mas não se possui; um Cogito que só compreende sua verdade originária na e pela confissão da inadequação, da ilusão, da mentira da consciência atual” (RICOEUR, 1978, p. 147). Essa proposta anticartesiana, antirracionalista e que, ao mesmo tempo, apresenta um vitalismo ético, em muito se assemelha à chave hermenêutica de Compagnon em *Os antimodernos*.

Em *Os antimodernos*, o aluno de Paul Ricoeur, Antoine Compagnon, desenvolve a teoria do antimoderno a qual, em poucas palavras remete a uma série de intelectuais que, sendo modernos, negaram sua modernidade latente e incondicional. “Modernos a contragosto,

modernos atormentados ou modernos intempestivos” (COMPAGNON, 2014a, p. 11), os antimodernos foram pontos fora da curva do *ethos* epistêmico, filosófico e intelectual de seu tempo, refletindo-se tal orientação de negação em seus textos. Por isso, *Os antimodernos*, ademais de um estudo filosófico-histórico, é, também e principalmente, uma proposta hermenêutica.

Baseando-nos na negação de Ricoeur à linguagem racional, isto é, à linguagem a serviço da técnica, poderíamos situar o autor dentro do grupo de intelectuais antimodernos. Ora, o terceiro paradigma do antimoderno é a tendência Anti-Iluminista, isto é, uma negação ao racionalismo Iluminista. Não obstante, vale a pena ressaltar que tal tendência, além de uma rejeição aos filósofos e à filosofia iluminista em si, é, todavia, o repúdio às epistemes modernas que reproduzem certas características essenciais às Luzes, a saber: o Utopismo, a Razão secular e o Idealismo (COMPAGNON, 2014a). Esse espírito das Luzes teve de herdeiros a maioria das narrativas da modernidade, que, na opinião do autor, foi “avassaladora e conquistadora”, encontrando nos antimodernos um dos poucos focos de resistência a elas. Por isso diz:

A aventura intelectual dos séculos XIX e XX sempre hesitou diante do dogma do progresso, resistiu ao nacionalismo, ao cartesianismo, ao Iluminismo, ao otimismo histórico – ou ao determinismo e ao positivismo, ao materialismo e ao mecanicismo, ao intelectualismo e ao associativismo (COMPAGNON, 2014a, p. 16).

Dessa forma, Ricoeur, assim como o intelectual antimoderno, opõe-se ao *cogito* cartesiano porque exalta o *logos* à máxima potência, desdenhando o inteligível em todas as suas faces. É por isso que a narrativa se torna tão importante na sua hermenêutica e na produção literária dos antimodernos, pois ambos apoiam a junção da práxis com a epistemologia da *poiesis*; ingredientes que, outrora considerado incompatíveis, são, na concepção desse tipo de pensadores, necessários para a criação de uma narrativa eticamente eficiente, isto é, uma literatura que “exige a generosidade, o amor do mundo, a vontade de abraçá-lo” (COMPAGNON, 2014a, p. 419); enquanto o hermeneuta antimoderno procura o “conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer [...]” (RICOEUR, 1994, p. 86).

Ricoeur acrescenta, ainda, que, dentre as formas da literatura, é no romance onde melhor se pode vislumbrar o poder de transformação da narrativa. Isso porque tal gênero permite uma maior abrangência e liberdade dos elementos internos (linguagem) e externos (cultura) que o constituem:

O romance constitui simplesmente um entre outros gêneros da narrativa de ficção? (...) Ora, temos razões para duvidar que o romance se deixe enquadrar numa taxionomia homogênea dos gêneros narrativos. Acaso o romance não é um gênero antigênero, que justamente por isso torna impossível reunir o modo diegético e o modo dramático sob o termo englobante de narrativa de ficção? (RICOEUR, 2010, p. 269).

Com isso, Ricoeur quer mostrar a instabilidade do gênero, o qual vê diluída sua estabilidade estrutural – se é que alguma vez a teve – quando é obrigado a se renovar por meio da absorção de outros gêneros. Quanto mais a modernidade se radicaliza, dilacerando a experiência humana num tempo interno que o próprio sujeito não consegue medir e muito menos apropriar, mais a linguagem romanesca tenta alcançar essa nova maneira de viver no mundo – interno e externo.

A partir desse impasse, pergunta-se Ricoeur (2010) se o romance, uma vez que está praticamente impossibilitado de narrar, pode e vai continuar existindo ou se, pelo contrário, está fadado à clausura. A resposta do autor é certamente ambígua, pois, ao mesmo tempo em que acredita que a literatura contemporânea¹⁵⁶ cria mecanismos que dificultam por vezes em excesso a comunicabilidade da obra, por outro lado opina que é impossível desassociar o romance da intriga, núcleo que recolhe e organiza os cacos perdidos da narrativa, possibilitando que o romance não perca toda ordem, toda expectativa paradigmática (RICOEUR, 2010).

Nesse sentido, o hermeneuta francês acredita que o gênero romanesco se encontra numa crise sem precedentes, mas, pelo fato de ainda estar formada por uma intriga que a compacta, permite que a narrativa não morra, mas chegue a formas mais complexas, sutis, dissimuladas e arditosas, ilustrando, assim, que o modelo aristotélico não foi banido, mas acompanhou as complexidades e transformações dos tempos modernos.

Nesse sentido, a recusa ambígua de Ricoeur à hermenêutica estrutural e literatura contemporânea – entendida por Ricoeur como modernista, isto é, focada na forma – o torna uma espécie de hermeneuta antimoderno, cambaleante no típico “dualismo perpétuo” (COMPAGNON, 2014a, p. 296) desse tipo de intelectual, que, por mais que tencione

¹⁵⁶ Contemporânea no tempo em que Ricoeur está inserido, isto é, na segunda metade do século XX. De qualquer forma, a noção de literatura contemporânea dessa época não se diferencia em excesso da que hoje temos, em 2022, ao menos no que tange à proposta estética de tempo interior da narrativa que inicia no modernismo, radicaliza-se nas vanguardas e se sedimenta no neorrealismo ocidental, isto é, no nosso tempo. Nossa opinião se coaduna com a de Silva (2020), o qual opina que obras modernistas tais como *Livro do desassossego* (1982), de Fernando Pessoa, por mais inscrito no Modernismo português e, portanto, ocidental, por sua estrutura cindida e proposta estética quimérica, capta com perfeição o *ethos* da literatura contemporânea.

substituir “uma sensibilidade estética por uma sensibilidade moral” (COMPAGNON, 2014a, p. 315), não consegue se manter passivo diante das novas sensibilidades formais, fazendo-o “vítima de si mesmo” (COMPAGNON, 2014a, p. 375).

5.2 *Niebla*, a ode antimoderna da *nivola*

5.2.1 As formas de vida nada extraordinárias (Mimese I)

O termo *nivola* foi utilizado ineditamente no ano de 1914, na obra *Niebla*. Nela, narra-se a história de um burguês, Augusto Pérez, que não encontra prazer na vida até que se depara com uma bela mulher, pela qual se apaixona à primeira vista. Depois de muitos rechaços ao homem, Eugenia aceita namorar, noivar e, finalmente, se casar com ele. Contudo, um dia antes do casamento, Augusto recebe uma carta de Eugenia, anunciando-lhe que o matrimônio nunca acontecerá, já que por quem realmente está apaixonada é pelo seu ex-namorado, Mauricio. Triste, Augusto decide suicidar-se, mas, antes, visita o próprio Unamuno-personagem na cidade de Salamanca, com quem estabelece um diálogo. Nesse diálogo, Don Miguel faz o papel de Deus e Augusto o de criatura. Deus/Unamuno anuncia à criatura/Augusto que este, em realidade, não existe, que não passa de uma personagem ficcional criado pela própria imaginação dele, o Autor. A partir disso, Augusto se rebela contra seu destino, mas, antes de deixar-se morrer, lembra-lhe ao seu Criador que Ele também morrerá, uma vez que este tem outro Criador:

[...] Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, ¡sin quedar uno! (UNAMUNO, 2001b, p. 175).¹⁵⁷

Contudo, antes desse episódio, Augusto conversa com seu melhor e único amigo, Victor Goti, que, na concepção de Campos (2012) e também na nossa, é o *alter ego* de Unamuno. Este personagem é colocado na narrativa por duas razões: para expor a ideologia unamuniana e propiciar, entre ambos os personagens – antagônicos em maneiras de vislumbrar o mundo –, diálogos cuja estrutura dialética ancora-se numa proposta semelhante à da maiêutica socrática.

¹⁵⁷ “Pois bem, meu senhor criador don Miguel, também você morrerá, também você, e voltará ao nada do qual saiu! Deus deixará de sonhá-lo! Você morrerá, sim, morrerá, ainda que não queira; morrerá você e morrerão todos aqueles que leiam minha história, todos, todos, todos, sem sobrar um!”. (T.N.).

No romance, não há praticamente elementos exteriores aos agentes e seus monólogos internos e diálogos, mas só aparentemente não se incluem marcas da cultura europeia e espanhola no texto. Há, sim, uma Mimese I, isto é, uma referência ao ambiente imanente:

Esta obra literaria se rige de todas las condiciones para ser definido como mundo posible, puesto que el mundo real textual asimila patrones reconocibles del mundo real. Los objetos nativos y los sustitutivos privilegian ese rasgo mimético, en cuanto personajes (Augusto, Eugenia y Unamuno) y lugares (referencias topográficas de España) (ÁGUILA, 2021, p. 31).¹⁵⁸

Com esse mimetismo concorda Gullón (1964), quando diz que as

Charlas de casino, murmuraciones, diálogos caseros, deambulaciones y devaneos, rarezas de algún personaje (como don Fermín), ociosidad del señorito, lecciones de piano y tantos otros elementos [que] aluden a formas de vida nada extraordinarias, adecuadas para reflejar la vida de una ciudad que bien pudiera ser Salamanca misma (GULLÓN, 1964, p. 95).¹⁵⁹

Como visto nos trechos, as referências às formas de vida nada extraordinárias estão depositadas na obra para ilustrar o estilo de vida das pessoas que formam parte de uma urbe qualquer, sendo esta, provavelmente, Salamanca¹⁶⁰ ou alguma cidade próxima¹⁶¹. A análise de Gullón (1964) está correta, mas gostaríamos de adicionar a ela um ponto importante. Sim, é verdade que as formas de vida evidenciadas em *Niebla* são “nada extraordinárias”, mas nessa ordinariedade há todo um sentimento trágico pulsando nos personagens. Ou seja, o meio e até as situações experienciadas no meio se caracterizam pela sua falta de transcendência. Entretanto, é justamente nessa carência de transcendentalidade que germinam os grandes dilemas existenciais. O sujeito moderno, representado por Augusto, protagonista da intriga, movimenta-se peripateticamente em diálogo com sua consciência, buscando justamente o sentido da vida em que está imerso desde que sua mãe morrera:

¹⁵⁸ “Esta obra literaria adota todas as condições para ser definida como um mundo possível, dado que o mundo real textual assimila padrões reconhecíveis do mundo real. Os objetos nativos e os substitutivos privilegiam esse traço mimético, enquanto personagens (Augusto, Eugenia e Unamuno) e lugares (referências topográficas da Espanha”. (T.N.).

¹⁵⁹ “Conversas de cassino, murmurações, diálogos caseiros, deambulações e devaneios, raridades de algum personagem (como don Fermín), ociosidade do senhorzinho, lições de piano e tantos outros elementos [que] aludem a formas de vida nada extraordinárias, adequadas para refletir a vida de uma cidade que bem pudera ser a própria Salamanca”. (T.N.).

¹⁶⁰ Unamuno escreveu *Niebla* quando reitor da Universidade de Salamanca e, portanto, residente na cidade. O intelectual abandonaria somente em 1924, ano em que é forçado a ser exilar na ilha de Fuerteventura, distante da Península Ibérica.

¹⁶¹ A única referência geográfica que recebemos é Salamanca. Sobre onde está Augusto na narrativa não o sabemos, mas acreditamos que ou em alguma vila do interior de Salamanca, ou cidade próxima, como Valladolid, pois diz-se no texto que Augusto dirige-se a Salamanca – e não simplesmente ao escritório de Unamuno – para conhecer Unamuno.

Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo, quedose un momento parado en esa actitud estatuaria y augusta. No era que se tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. [...] Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando ‘y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?’. Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. ‘Esperaré a que pase un perro – se dijo –, y tomaré la dirección inicial que él tome’. (UNAMUNO, 2001b, p. 27).¹⁶²

Esse trecho, pertencente à primeira página do segmento da intriga de *Niebla*, apresenta três momentos decisivos para o primeiro desvelamento geral do personagem. Primeiro, Augusto está na porta de casa, isto é, fora de sua residência, o que simboliza que inicia sua vida, sua verdadeira vida, sem a intercessão de outrem, neste caso, a mãe, que, até então, havia guiado rigorosamente os passos dele.

Segundo, Augusto mostra um certo medo por estar dando esse passo rumo à existência autêntica, devendo tomar suas próprias decisões e por elas se responsabilizar. Situa-se frente à sua casa, estende a mão, olha para o céu e fica parado, como uma estátua. Além de estátua, Augusto também está numa pose augusta, que, de acordo com o *Diccionario de La Real Academia Española* (2001), tem uma significação ambígua. Por um lado, *augusto* pode significar “que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia”¹⁶³ e, por outro, “payaso de circo que, con carácter bromista y ropa extravagante, forma pareja con el clown”¹⁶⁴. Ou seja, uma pessoa augusta pode ser admirada, respeitada e/ou admirada, mas também uma pessoa extravagante, brincalhona até o ponto de parecer um palhaço de circo. Atribuindo tais sentidos ao personagem em destaque, podemos dizer que, ao menos até o fim da narrativa, ele se assemelha mais a um *clown* que não quer ser tal coisa, que a um indivíduo respeitado.

Terceiro, Augusto observa o mundo afora não para tomar posseção do mundo exterior, mas para observar que chovia. Dito de outra forma, o sujeito ainda não está jogado no planeta – o *Dasein* heideggeriano –, ainda é um ente não consciente de sua condição ôntica – o *Das Man* heideggeriano –, encontra-se em uma atitude passiva, observando o exterior, mas sem querer apropriar-se dele ou, melhor, sem querer fazer parte dele. Visualiza o céu a

¹⁶² “Ao aparecer Augusto na porta de sua casa, estendeu o braço direito, com a palma abaixo e aberta, e, dirigindo os olhos ao céu, ficou um momento parado nessa atitude estatuária e augusta. Não era que tomava posseção do mundo exterior, senão que observava se chovia. [...] Abriu o guarda-chuvas por fim e ficou um momento suspenso e pensando ‘e agora, para onde vou?, para a direita ou para a esquerda?’. Porque Augusto não era um caminhante, senão um passeante da vida. ‘Esperarei que um cachorro passe – disse-se –, e tomarei a direção inicial que ele tome –’”. (T.N.).

¹⁶³ “Que infunde ou merece grande respeito e veneração por sua majestosidade e excelência”. (T.N.).

¹⁶⁴ “Palhaço de circo que, de caráter zombador e roupa extravagante, forma dupla com o clown”. (T.N.).

fim de poder diagnosticar se irá chover ou não, permitindo que tal evento atmosférico modifique suas decisões. Se as nuvens indicassem que poderia chover, então Augusto seria “forçado” a entrar de novo em sua residência; e se, pelo contrário, não encontrasse qualquer pista de que poderia ser, a qualquer momento, vítima da chuva, caminharia pelas ruas da cidade. Como nada indica a aparição próxima desse fenômeno, fica em dúvida, questiona para onde há de ir, se à direita ou à esquerda. Não se decide, não sabe como reagir diante da liberdade, pelo que se apoia na expectativa de que apareça um cachorro e, dependendo da direção que o animal tomar, encaminhar-se-á por um caminho ou outro.

Essa pequena referência à cidade e à estagnamento do sujeito no meio dela parece indicar que o cenário é somente uma desculpa para a inserção de problemas vitais que acompanham o ser imperiosamente abandonado na modernidade, onde o cenário o influi, claro, mas, ao menos na visão do texto unamuniano, perde grande importância, uma vez que os verdadeiros dilemas e impasses existenciais se localizam na consciência, isto é, no plano interior.

Por isso, mais que a interação desse sujeito moderno com o meio, *Niebla* evidencia a interação do sujeito com outros sujeitos e do sujeito consigo mesmo. Se de vez em quando se mencionam elementos exteriores, estes perdem praticamente toda sua importância à medida que os diálogos tomam conta das páginas da obra, inserindo o leitor numa atmosfera de drama onírico, em que não se vislumbra no palco senão os personagens, em cujo corpo é vertido a variedade de focos. Intuímos que há elementos decorativos por detrás deles: a porta de uma casa, a sala de um cassino, uma calçada, e mesmo assim os perdemos de vista quando as reflexões filosóficas são postas em cena. Por isso, mais que um drama *per se*, *Niebla* é uma *nivola*, isto é, um drama íntimo e angustiante.

Outro exemplo mimético encontramos nas conversas de Augusto com seu único amigo, Víctor Goti. Ambos se encontram algumas vezes na narrativa, quase sempre no cassino¹⁶⁵. Não temos descrições deste lugar. Nenhuma caracterização, detalhe, medida ou referência material nos é informada. Sabemos que Augusto está se dirigindo a esse espaço, está voltando dele ou se encontrando nele, e só. Quando marcha ao cassino, sabe que lá se encontrará com Goti, que, além de seu melhor amigo, está interposto na narrativa como seu mestre, uma espécie de Fulgencio, de *Amor y pedagogía*, só que mais conectado aos anseios

¹⁶⁵ Assim como Oliveira (2016, p. 56), “optamos por utilizar o termo ‘cassino’, em português, para designar o *casino* em espanhol. No entanto, o significado em português não corresponde exatamente ao sentido do termo *casino* (em espanhol). Em português, a ênfase é dada à casa de jogos de azar, já, em espanhol, aproxima-se mais de um local em que as pessoas, sobretudo os homens, iam para socializar, e o jogo fazia parte desse ócio”.

de Augusto. Ou seja, enquanto Fulgencio tem a postura de um conselheiro antagônico aos ideais de Avito e Apolodoro, Goti, pela amizade supostamente profunda¹⁶⁶ professada por Augusto – e vice-versa –, aconselha a Augusto, tentando equilibrar seu ponto de vista sobre quaisquer assuntos com o de seu interlocutor, isto é, não impõe sua filosofia de vida, como Fulgencio.

As conversas dos dois acontecem em capítulos dispersos pela obra, em momentos cruciais da vida de Augusto, quando acredita estar diante de dilemas que serão essenciais para seu futuro. O primeiro encontro é influenciado pela cada vez mais vigorosa paixão sentida por Eugenia, que, de acordo com Campos (2012), servirá de símbolo da subversão do mito da mulher enquanto subserviente aos interesses masculinos, mas também como causa motora da elaboração de sua identidade. Ou seja, em termos ricoeurianos (2014), o amor por Eugenia e o desejo por conquistá-la o retira do *idem*, da identidade cristalizada pela influência da mãe, para inseri-lo no *ipse*, a caminho de uma nova identidade-*idem*, essa sim elaborada subjetivamente.

Ao se sentir inseguro com essa nova fase da existência, a autônoma, Augusto se reúne com seu amigo e conselheiro Goti no cassino, que em ocasiões parece um divã, em que o paciente expõe seu profundo e hipotético amor por Eugenia. Dissemos hipotético porque Augusto não está verdadeiramente apaixonado por essa mulher, mas sim pela missão de que ela se apaixone por ele. Se não fosse Eugenia a escolhida, poderia ser, provavelmente, qualquer outra pessoa. Assim, o sentimento amoroso de Augusto é, além de falso, metafísico. Isso é corroborado no seguinte diálogo:

[...] Tú estabas enamorado, sin saberlo por supuesto, de la mujer, del abstracto, no de esta ni de aquella; al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó y la mujer se hizo una mujer y te enamoraste de ella [...]. Has pasado, pues, de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo genérico, de la mujer a una mujer y de una mujer a las mujeres.
—¡Vaya una metafísica!
—Y ¿qué es el amor sino metafísica?
—¡Hombre!
—Sobre todo en ti. Porque todo tu enamoramiento no es sino cerebral, o como suele decirse, de cabeza.

¹⁶⁶ “Supostamente profunda” porque há em Goti também um narcisismo que se demonstra nas constantes tentativas de demonstrar sua sapiência a Augusto. Parece querer, assim como Unamuno na condição de autor e não na de personagem, nortear o destino de Augusto a todo momento. Tal tese se vê apoiada nos estudos já feitos, como o de Campos (2012), que manifestam o parentesco identitário e filosófico entre Goti e Unamuno. Nesse sentido, a veracidade da amizade da dupla Goti-Augusto fica em interrogação durante toda a narrativa. De qualquer forma, mesmo que não haja uma genuína irmandade, dificilmente se poderá negar que professam empatia um pelo outro.

—Eso lo creerás tú... —exclamó Augusto un poco picado y de mal humor, pues aquello de que su enamoramiento no era sino de cabeza le había llegado doliéndole, al fondo del alma. (UNAMUNO, 2001b, p. 68).¹⁶⁷

Nesse trecho, observamos uma metamorfose na passividade ontológica própria de Augusto com relação ao início da obra. Naquele momento, ele se entregava apaticamente ao outro, inibindo qualquer possibilidade de decisão que não fosse dada por outrem, mesmo que esse outrem – como no caso do cachorro ou da chuva – não soubesse que, com suas decisões, estivesse influenciando as de Augusto; não obstante, aqui conseguimos vislumbrar uma resistência do protagonista ao discurso de Goti. Mais que isso, vemos Augusto se doendo com a mera possibilidade de que o que ele sente seja metafísico e não concreto, isto é, de que sua consciência não esteja ligada à realidade. Sendo assim, Eugenia é só uma desculpa, uma causa, uma forma de chegar, pela primeira vez, à genuína liberdade.

Outro fator decisivo dos diálogos entre Augusto e Goti é que ocorrem, na maioria das ocasiões, simultaneamente a partidas de xadrez. Na opinião de Vanessa Oliveira (2016), em *Niebla*, o xadrez simboliza a própria vida, que é um jogo em que, para ganhar, é preciso mover as peças com inteligência e, para Campos (2012, p. 18), “nas conversas no clube, entre partidas de xadrez, é com Victor que Augusto fará o balanço de suas ações e é com ele que trará a primeira das discussões existencialistas”. Assim, o xadrez, elemento constituinte da cultura ocidental, carrega conotações metafísicas.¹⁶⁸

Para Augusto, ganhar a partida de xadrez da vida é conquistar Eugenia, sabendo, contudo, que não só dele depende o sucesso, mas dos outros jogadores e do próprio azar. Este último elemento é essencial para Goti e para Augusto. Ambos acreditam que no xadrez há um elemento irracional que, assim como a vida, escapa às pretensões lógicas do sujeito, comandado desde o berço pela Razão. Não obstante, o fator irracional da existência não deve

¹⁶⁷ “[...] Tu estavas apaixonado, sem sabê-lo, claro, da mulher, do abstrato, não desta nem daquela; ao ver Eugenia, esse abstrato se concretizou e a mulher se fez uma mulher e te apaixonaste por ela [...]. Passaste, pois, do abstrato ao concreto e do concreto ao genérico, da mulher a uma mulher de uma mulher às mulheres. – Mas que metafísica! – E, o que é o amor senão metafísica? – Mas gente! – Principalmente em ti. Porque teu apaixonamento não é senão cerebral, ou como se acostuma dizer, de cabeça. – Isso é o que tu pensas... – exclamou Augusto um pouco zangado e de mau humor, pois isso de que o apaixonamento não era senão coisa de sua cabeça chegou doendo-lhe, ao fundo da alma”. (T.N).

¹⁶⁸ Essa forma de entender o xadrez nos faz recordar o poema “Os jogadores de xadrez”, de Ricardo Reis, em que o xadrez simboliza também a vida dos que a ele se entregam: “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia/ Tinha não sei qual guerra,/ Quando a invasão ardia na Cidade/ E as mulheres gritavam,/ Dois jogadores de xadrez jogavam/ O seu jogo contínuo./ À sombra de ampla árvore fitavam/ O tabuleiro antigo,/ E, ao lado de cada um, esperando os seus/ Momentos mais folgados,/ Quando havia movido a pedra,/ e agora Esperava o adversário,/ Um púcaro com vinho refrescava/ Sobriamente a sua sede./ Ardiam casas, saqueadas eram/ As arcas e as paredes,/ Violadas, as mulheres eram postas/ Contra os muros caídos,/ Trespasadas de lanças, as crianças/ Eram sangue nas ruas.../ Mas onde estavam, perto da cidade,/ E longe do seu ruído,/ Os jogadores de xadrez jogavam/ O jogo do xadrez. [...]” (REIS, 1983, p. 201-203).

ser entendido como uma fatalidade, e sim como um oásis lúdico do qual há de se escapar para não morrer de overdose de Razão:

—Así debe ser. Y en ello consiste lo educativo de este juego “¿Y por qué no ha de distraerse uno en el juego? —se decía Augusto—. ¿Es o no es un juego la vida? ¿Y por qué no ha de servir volver atrás las jugadas? ¡Esto es la lógica! Acaso esté ya la carta en manos de Eugenia. ¡*Alea jacta est!* A lo hecho, pecho. ¿Y mañana? ¡Mañana es de Dios! ¿Y ayer, de quién es? ¿De quién es ayer? ¡Oh, ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la niebla cotidiana!”.

—¡Jaque! —volvió a interrumpirle Víctor.

—Es verdad, es verdad... veamos... Pero ¿cómo he dejado que las cosas lleguen a este punto?

—Distrayéndote, hombre, como de costumbre. Si no fueses tan distraído serías uno de nuestros primeros jugadores.

—Pero, dime, Víctor, ¿la vida es juego o es distracción?

—Es que el juego no es sino distracción. (UNAMUNO, 2001b, p. 36-37).¹⁶⁹

Nesse sentido, o que valorizam ambos os personagens do xadrez é o elemento fortuito, a liberação da mente para aquilo que escapa aos sentidos e não a competição ou lógica matemática inerente ao jogo. Sobre isso fala também Unamuno em seu ensaio “Sobre el ajedrez” (1912). Nesse texto, o autor patenteia seu anti-iluminismo antimoderno quando fala da ambiguidade do xadrez:

El ajedrez tiene, sin duda, alguna de las ventajas, pero tiene casi todos los inconvenientes de las matemáticas. Y yo no encomendaría un asunto delicado a un puro matemático. Las matemáticas, dadas sin compensación ni contraveneno, son funestísimas para el espíritu. Son como arsénico, que en debida proporción fortifica y en pasando de ella mata. Los matemáticos puros se acostumbran a discutir con el encerado papel y no con la cabeza. Obsesionales una falta de la exactitud. (UNAMUNO, 1950, p. 115).¹⁷⁰

Assim, mais que um jogo matemático, consideram Unamuno, Augusto e Goti que o xadrez é um jogo de azar, pois “el azar es el misterio y la fuerza del hombre es saber dominar

¹⁶⁹ “— Assim deve. E nisso consiste o educativo deste jogo. ‘E por que não ei de me distrair no jogo? — dizia-se Augusto —. É ou não é um jogo a vida? E por que não há de valer voltar atrás nas jogadas? Isto é a lógica! Acaso já esteja a carta nas mãos de Eugenia. *Alea jacta est!* Não adianta chorar pelo leite derramado. E amanhã? O amanhã é de Deus! E o ontem, de quem é? De quem é o ontem? Oh, ontem, tesouro dos fortes! Santo ontem, substância da névoa cotidiana!’ — Xeque! — voltou Víctor a interrompê-lo. — É verdade, é verdade... vejamos... Porém, como deixei que as coisas chegassem a este ponto? — Distraíndo-te, homem, como de costume. Se não fosses tão distraído serias um de nossos primeiros jogadores. — Mas, me diz, Víctor, a vida é um jogo ou uma distração? — É que o jogo não é senão distração”. (T.N)

¹⁷⁰ “O xadrez tem, sem dúvida, algumas vantagens, mas tem quase todos os inconvenientes das matemáticas. E eu encomendaria um assunto delicado a um matemático puro. As matemáticas, ofertadas sem compensação nem contraveneno, são funestíssimas para o espírito. São como arsênico, que na devida proporção fortifica e passando dela, mata. Os matemáticos puros acostumam discutir com o papel de cera e não com a cabeça. Obceca-lhes uma falta de exatidão”. (T.N)

el azar, es servirse del misterio” (UNAMUNO, 1950, p. 115)¹⁷¹, que, ademais promove “la conversación íntima y libre, el cambio de ideas” nos cassinos, “verdaderos hogares de ideas. Hogares y, a la vez, templos” (UNAMUNO, 1950, p. 113).¹⁷²

Atentemos para o que diz o intelectual: os cassinos são lares e, ao mesmo tempo, templos. Lares porque o sujeito se encontra com pessoas com quem se sente confortável habitando esse espaço e templos porque dentro se praticam jogos e diálogos transcendentais para o devir do ser no mundo. Augusto é bom exemplo disso. Ele frequenta, um dia atrás do outro, o torvelinho da vida, com seus dramas, mistérios e tragédias, mas onde realmente se detém para refletir sobre suas escolhas e definir as seguintes é no cassino. A partir disso, retomamos a reflexão iniciada posteriormente à citação de Gullón (1964) sobre o mimetismo cultural da obra: na trivialidade das situações e dos espaços em que vivem e dialogam os personagens é onde encontramos seus dilemas mais profundos, suas agonias mais relevantes e suas complexidades mais significativas. Assim, a referência ao cassino não é uma mera ornamentação para situar aleatoriamente os agentes da intriga, mas, antes, um ambiente que perde sua fixidez imanente para tornar-se um lugar sagrado em que Augusto e Goti evocam os grandes temas metafísicos da humanidade. Esses grandes temas, entretanto, vão na contramão da metafísica moderna, ou seja, a metafísica científicista, que esquece que “a metafísica também é do homem e da humanidade. E, sem dúvida, ela é até mesmo o próprio” (PÉGUY, 1906 apud COMPAGNON, 2014a, p. 255).

Outra referência ao mundo exterior, ao da cultura, ao da Mímese I, é observada no capítulo XXXI da obra, quando Augusto decide visitar o próprio Unamuno em Salamanca, onde ocupa o cargo de reitor na universidade dessa cidade¹⁷³. O motivo da visita tem, de acordo com o enunciador, a seguinte motivação: “no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Empeñó, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme” (UNAMUNO, 2001b, p. 169).¹⁷⁴

Nada sabemos da viagem ou desde onde Augusto partiu, só sabemos que ele almeja visitar o reitor e logo no parágrafo seguinte, já é narrada sua presença no escritório de Unamuno: “cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería. Entró en él como un fantasma, miró a un retrato mío al óleo que allí preside

¹⁷¹ “O azar é o mistério e a força do homem é saber dominar o azar, é se servir do mistério”. (T.N.).

¹⁷² “A conversação íntima e livre, a troca de ideias” nos cassinos “verdadeiros lares de ideias. Lares e, ao mesmo tempo, templos”. (T.N.).

¹⁷³ Unamuno foi reitor da Universidade de Salamanca em três ocasiões. *Niebla* foi escrita (1907) na metade de sua segunda experiência, que aconteceu de 1901 a 1914.

¹⁷⁴ “Não quis deixar este mundo sem ter me conhecido e conversado um pouco comigo. Empreendeu, então, uma viagem para aqui, Salamanca, onde vivo há mais de vinte anos, para me visitar”. (T.N.).

a los libros de mi librería y a una seña mía se sentó frente a mí” (UNAMUNO, 2001b, p. 169).

Um dos pontos interessantes desse trecho é a forma fantasmagórica que, de acordo com o Unamuno-personagem, Augusto possui. Tal falta de materialidade acompanha seu estado anímico. Ao ser enganado e abandonado pela sua causa existencial maior, abandona-se à desídia, apostando pelo suicídio como única maneira de aliviar sua dor¹⁷⁵. Sua inocuidade representa, ainda, a percepção ôntica de si mesmo, que, no começo da narrativa, era ignorada. Entretanto, devido às experiências vivenciadas no decorrer do tempo, sua tessitura ontológico-existencial adota uma substancialidade que o encaminha ao ser. Mas, quando embate dialeticamente com Unamuno-personagem, momento em que conhece seu pertencimento ao plano ficcional, precisamente por não estar acostumado ao fracasso, por não haver aceitado o sentimento trágico da vida como elemento vital para a evolução de sua identidade-*idem*, apaga-se até se tornar um fantasma destinado a desaparecer.

Não obstante, seu desaparecimento não acontece – ao menos nesse momento – porque, no diálogo com Unamuno-personagem, ao saber que não passa de um personagem criado pelo seu deus, gera-se nele um profundo mal-estar, ativando, com isso, uma nova missão. Ou seja, ter ciência de que não é livre, de que seus passos são escolhidos por outrem despertam-no para a vida, propiciando, em definitivo, que lute para ser dono de seu próprio destino:

[...] Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otra Eugenia y otro Mauricio me desgarran el corazón. Quiero vivir, vivir, vivir...
—No puede ser ya... no puede ser...
—Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo...
—Pero si tú no eres sino lo que yo quiera...
—¡Quiero ser yo, ser yo!, ¡quiero vivir! —y le lloraba la voz.
—No puede ser... no puede ser... (UNAMUNO, 2001b, p. 174).¹⁷⁶

Essa batalha verbal entre o assassino e a vítima acontece, como já dissemos, no escritório-livraria de Unamuno-personagem. Tal referência parece querer advertir que o cenário em que esse embate acontece tem as coordenadas de um mundo de ficção. Os livros, assim como o quadro ao óleo do próprio Don Miguel-personagem patenteiam a percepção de

¹⁷⁵ As peripécias de Augusto e as reflexões advindas delas denotam um paralelismo evidente com as de Apolodoro, de *Amor y pedagogía*.

¹⁷⁶ “[...] Quero viver, ainda que volte a ser zombado, ainda que outra Eugenia e outro Maurício me desgarram o coração. Quero viver, viver, viver... – Já não pode ser... não pode ser... – Quero viver, viver... e ser eu, eu, eu... – Mas tu não és senão o que eu queira... – Quero ser eu, ser eu!, quero viver! – e chorava-lhe a voz. – Não pode ser... não pode ser...”. (T.N.).

que a esfera ontológica do drama é a mesma para ambos os personagens, por mais que o reitor acredite estar num patamar supostamente superior, isto é, no da realidade.

Nesse sentido, a Mímese I (plano cultural) se confunde com a Mímese II (plano simbólico), tornando a história em intriga e a intriga em história. Chegamos, assim, à constatação de que *Niebla* ilustra um mundo ficcional que, ainda que permeado de onirismo, sonhos, imprecisões e instabilidades ontológicas, faz menção à realidade cultural, pois precisa dela para dar efeitos de verossimilhança. Esse fator é vital para a hermenêutica ricoeuriana, dado que, integrado à narrativa de ficção, o verossímil torna o *pathos* próprio à literatura em uma ética que se experiencia no ato da leitura.

Essa ética, no que lhe diz respeito, a quem pretende atingir? De acordo com Campos (2012), Unamuno se vale do discurso mítico construído ao redor do homem burguês, para apresentar uma crítica a sua cultura, como sendo desgastada e em decadência. Não obstante, para além do homem burguês de inícios do século XX, há também no romance, a nosso ver, um canal direto ao sujeito universal. Ora, Augusto é um homem comum, impregnado de inquietações existenciais, falhas morais, contradições e vontade de ser feliz. Tudo quanto obra, todo caminho que percorre tem como desejado fim o encontro com a paz – ou, como diz Ricoeur (1986), com o viver bem. Assim, o personagem funciona afirmativamente como mensagem ao burguês europeu e/ou espanhol das primeiras décadas do século XX, mas em consonância com o indivíduo universal, pois, para Don Miguel, “lo absolutamente individual es lo absolutamente universal” (UNAMUNO, 2005b, p. 202)¹⁷⁷.

5.2.2 A raridade da obra (Mimese II)

Abordada a Mimese I, faz-se importante para o hermenêuta seguir adiante com sua interpretação textual, procurando aí uma literariedade, ou seja, uma estética que desafogue a literatura da condição de mera reprodutora da realidade. Dessa forma, sair da Mimese I para a Mimese II significa transportar-se do nível paradigmático ao nível sintagmático, onde “a imaginação produtiva desempenha papel determinante, pois é aí que a cultura adquire a forma empírica de um *récit*” (BARROS, 2021, p. 35-36).

Tal categoria é denominada por Ricoeur (1994) de mediadora em dois sentidos. O primeiro, de nível mimético, intercede entre a cultura à qual faz menção a obra; e, o segundo, entre “acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo”

¹⁷⁷ “O absolutamente individual é o absolutamente universal”. (T.N.).

(RICOEUR, 1994, p. 103). No segundo tipo de mediação, junta-se uma série de fatores heterogêneos, como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc, que, ao reunirem-se no *locus* da narrativa, formam o que o autor intitula de síntese do heterogêneo. Essa síntese, arquitetada de materiais distintos entre si, impele que a narrativa tenha sua própria temporalidade e, portanto, sua própria realidade, permitindo, assim, uma melhor compreensão de nosso cosmos por meio de um cosmos paralelo – o da ficção.

No caso específico de *Niebla*, as categorias que formam a síntese do heterogêneo se confundem, principalmente, pela maneira como o autor estrutura o romance. Nas versões mais recentes, a obra apresenta quatro (4) prólogos e um (1) epílogo. Dos quatro prólogos, o primeiro é escrito por um crítico literário – na versão aqui em uso (UNAMUNO, 2001b), Ignacio Amestoy –; o segundo por Víctor Goti, personagem da *novela*; o terceiro por Unamuno na condição de ente de ficção; e o quarto pelo Unamuno empírico (ou enunciador). Assim, o que encontra o leitor, em resumo, são quatro prólogos formados por dois escritores empíricos e dois ficcionais.

Quadro 2 – Instâncias paratextuais e textuais de *Niebla* e os “autores” de cada uma.

Paratexto	“Autor”
Prólogo I	Ignacio Amestoy
Prólogo II	Víctor Goti
Post-prólogo	Unamuno-personagem
Prólogo a la tercera edición, o sea, historia de <i>Niebla</i> (1935)	Unamuno-pessoa
<i>Niebla</i>	Unamuno-autor e Unamuno-personagem
Oración fúnebre por modo de epílogo	Orfeo

Fonte: Autoria nossa.

Contudo, para o intelectual espanhol, não há distanciamento entre a ficção e a realidade. O personagem é tão real quanto a pessoa, dado que o mundo empírico não deixa de ser um sonho formulado por uma imaginação atrelada à realidade, e o mundo ficcional uma realidade dentro de um sonho atrelado à realidade. Sendo assim, Víctor Goti, Augusto Pérez e outros agentes da intriga convivem, dentro e fora da *novela*, para o autor, no mesmo plano.

Isso posto, segundo Unamuno (2001b) e Ricoeur (1994), há uma temporalidade humana que é desconexa e incompleta, sendo preciso, por isso, a narratividade como amálgama que dê sentido à existência temporal da humanidade ou, em outras palavras, que o tempo se torne “tempo humano na medida em que é articulado de um narrativo, e que a narrativa [atinja] seu pleno significado quando se [torne] uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85).

A partir do exposto, é possível inferir que há uma confusão intencional de Unamuno ao mesclar as distintas temporalidades, a saber, a cosmológica e a narrativa. Não obstante, tal pandemônio produz imbricações para além do mero caos. Esse imbricamento caótico deságua na proposta epistemológica antirracional exposta pelo próprio personagem Victor Goti no segundo prólogo de *Niebla*, como uma espécie de apoiador da metafísica unamuniana, seu Criador:

Si ha habido quien se ha burlado de Dios, ¿por qué no hemos de burlarnos de la Razón, de la Ciencia y hasta de la Verdad? Y si nos han arrebatado nuestra más cara y más íntima esperanza vital, ¿por qué no hemos de confundirlo todo para matar el tiempo y la eternidad y para vengarnos? (UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 15).¹⁷⁸

O trecho supracitado é especialmente interessante, pois faz uma crítica à Razão, ao Cientificismo e à Metafísica moderna tanto no plano do discurso quanto do enunciador. No discurso, há uma zombaria às categorias racionalistas previamente expostas, mas não só. O enunciador que, desde o ponto de vista racional, é um personagem de ficção, ao ser colocado na trama como pessoa de carne e osso, isto é, como um sujeito situado numa temporalidade cosmológica, representa a virada lógica do autor; representa, enfim, a liberdade estética antimoderna e antimodernista – ou raridade da obra, como denomina Compagnon (2014a) – da *nivola*.

A raridade da obra se produz porque ela se estrutura mediante uma carnavalização estética¹⁷⁹. Vemos uma fragmentação em que cada segmento tem um narrador-autor reconhecido diferente. Essa dissonância é proposital porque com ela se abandona a estética racionalista/realista de escolas literárias pretéritas, em que a ordem narrativa tinha de ser mantida a qualquer custo.

¹⁷⁸ “Se houve quem zombou Deus, por que não havemos de zombar da Razão, da Ciência e até da Verdade? E se nos roubaram nossa mais querida e mais íntima esperança vital, por que não havemos de confundi-lo todo para matar o tempo e a eternidade e para vingar-nos?”. (T.N.).

¹⁷⁹ Para maior aprofundamento da teoria da carnavalização em *Niebla*, recomendamos a dissertação de mestrado de Vanessa Oliveira, já citada aqui, intitulada *Niebla: do humor à carnavalização literária* (2016).

Esse efeito de discordância faz parte da concepção de literatura do antimoderno, o qual vê que a narrativa, uma vez associada à realidade histórica, precisa ilustrar a complexidade da própria realidade que não é linear, homogênea ou empírica, mas “feita de desenvolvimentos e dialéticas, ou de reviravoltas e rupturas, é inadequada diante da mobilidade heterogênea e imprevisível da duração real” (COMPAGNON, 2014a, p. 251).

Tal descontinuidade do tempo narrativo também a concebe Ricoeur (1994), que leva para sua teoria hermenêutica a concepção agostiniana de tempo da alma, utilizada com o intuito de afirmar que o tempo é interno, independente do movimento físico e do movimento exterior. Ou seja, é na própria distensão do espírito de cada um que as impressões subjetivas sobre tempos longos e tempos curtos acontecem.

Os personagens de *Niebla* vivenciam esse amorfismo temporal quando, por exemplo, no terceiro prólogo, menciona-se que, sob o mundo ficcional e o mundo real, está o mundo do sonho, racionalmente inclassificável, onde os agentes da literatura *nivolesca* convivem na consciência de seu autor/deus:

Bajo esos dos mundos, sosteniéndolos, está otro mundo, un mundo sustancial y eterno, en que me sueño a mí mismo y a los que han sido —muchos lo son todavía— carne de mi espíritu y espíritu de mi carne, mundo de la conciencia sin espacio ni tiempo en la que vive, como ola en la mar, la conciencia de mi cuerpo. (UNAMUNO, 2001b, p. 23).¹⁸⁰

Os ecos dessa fragmentação temporal atingem os personagens criados pelo próprio autor empírico do trecho previamente explicitado. Assim informa Augusto a Orfeo, seu cachorro:

Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo. Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Las entrañas de la historia son una contrahistoria, es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente. (UNAMUNO, 2001b, p. 55).¹⁸¹

¹⁸⁰ “Embaixo desses dois mundos, sustentando-lhes, está outro mundo, substancial e eterno, em que me sonho a mim mesmo e aos que foram – muitos o são ainda – carne de meu espírito e espírito da minha carne, mundo da consciência sem espaço nem tempo onde vive, como onda no mar, a consciência do meu corpo”. (T.N.).

¹⁸¹ “Embaixo desta correnteza de nossa existência, dentro dela, há outra correnteza em sentido contrário; aqui vamos do ontem ao amanhã, por aí se vai do amanhã ao ontem. Se tece e se destece a um tempo. E de vez em quando nos chegam hálitos, vapores e até rumores misteriosos desse outro mundo, desse interior do nosso mundo. As entranhas da história são uma contra-história, é um processo inverso que ela segue. O rio subterráneo vai do mar à fonte”. (T.N.).

Ambas as instâncias da realidade, a empírica, onde habita Unamuno-pessoa, e a ficcional, onde habita Augusto, entrelaçam-se numa névoa, pois as consciências estão conectadas. Translada-se de um ponto ao outro, com uma constância frequente no decorrer do texto, o discurso do autor empírico com os personagens, aos quais intitula de filhos espirituais (UNAMUNO, 2009). Inclusive, a ruptura de planos ontológicos permite que refutemos aquilo que Unamuno-personagem comentou no capítulo XXXI, isto é, de que ele é um deus e Augusto sua criatura. Tal tese é validada hermeneuticamente quando citamos Ricoeur (1994): “a diferença ontológica radical que separa a criatura do criador, diferença que a alma descobre precisamente no seu movimento de retorno e por seu próprio esforço para conhecer seu princípio” (RICOEUR, 1994, p. 50). Nesse sentido, ou todos os personagens, incluído o próprio Unamuno-pessoa e Unamuno-personagem, são criaturas de um deus – no caso Deus e não Unamuno – ou, pelo contrário, não pertencem a ninguém – em todo caso, a si mesmos.

Essa pequena análise da ideia do tempo em *Niebla* cumpre a função de mostrarmos que, por mais que a obra esteja dividida em segmentos distintos, criando, ao menos a princípio, a sensação de discordância, de ruptura da própria ideia de romance, a intriga permite que nela se unam todos os polos dispersos – eis a dissonância concordante (RICOEUR, 1994).

Todavia, essa compactação permite separar a obra modernista da antimodernista, uma vez que a modernista – entendida pelo antimodernista como parnasiana e/ou simbolista, que dificulta ao extremo a compreensão dos elementos simbólicos do texto literário – detém sua configuração literária na dissonância, seja do tempo, da intriga ou da linguagem, ou de tudo, enquanto que a antimodernista não perde de vista o conteúdo, situando-o axiologicamente num nível superior ao da forma. Por isso, Unamuno, ainda sendo um inovador da literatura modernista ocidental, como comentam Campos (2012), García (2014) ou Oliveira (2016), entre outros, não pode ou não deve ser considerado algo mais que isso. Intitulá-lo de pós-modernista, precursor das vanguardas ou vanguardista, tal qual afirma Correia (2013), parece-nos que obvia uma das características mais essenciais do pensador espanhol, a saber, sua adesão a contragosto ao presente e sua apologia idealizada ao passado, em contraponto ao discurso da vanguarda, que, diferentemente do discurso da modernidade, “tem consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação a seu tempo” (COMPAGNON, 2014b, p. 40). Essa consciência tem implicações estéticas, que, como já analisamos no capítulo 2.3, voga por desumanizar a arte de seus valores éticos, humanos e ontológicos, criando uma dissonância na intriga que se fecha na incomunicabilidade de símbolos sem

alicerces culturais e receptivos, impedida de alcançar a consonância, e, portanto, a síntese do heterogêneo, onde convergem a forma e o conteúdo a favor de uma ética, de uma comunicabilidade, tão cara para a hermenêutica ricoeuriana, a literatura antimodernista e o romance unamuniano.

Sobre esse foco radical na forma o próprio Víctor Goti comenta no primeiro prólogo da obra, onde este apresenta a Unamuno-pessoa, isto é, o autor empírico. Nesse segmento, diz sobre seu hipotético deus que os “escritores pornográficos, o simplesmente eróticos, le parecen los menos inteligentes, los más tontos” (UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 15).¹⁸² Para Unamuno-pessoa, de acordo com Goti, esse tipo de escritores fica somente na superfície do papel, cuja espessura é coberta somente por preocupações formais, inibidas de ver para além da realidade, onde os temas metafísicos, sociais, intra-históricos¹⁸³, enfim, profundos, são negados.

Não obstante, Goti infere que essa preocupação com o conteúdo filosófico das obras de seu autor não desdenha outra preocupação: a da forma. A forma, para Unamuno, segundo Goti, tem intenções humorísticas/carnavalescas, as quais, além de divertir o leitor, impulsiona a potencialidade do gênero romanesco, que, ao se confundir com outros – neste caso, o ensaio filosófico e o drama, principalmente –, permite fazê-lo evoluir ou, melhor, fazê-lo regredir a Cervantes, o qual soube, melhor que ninguém, captar o sentimento trágico da vida; esse meio termo entre pessimismo e esperança, entre razão e irracionalidade ou, no que tange à estética, o bufonesco¹⁸⁴ e o trágico:

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. (UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 13).¹⁸⁵

Dentro da consonância própria da intriga, esses efeitos dissonantes permitem formular uma teoria abstrata do romance unamuniano, denominada por Unamuno de *nivola*. Dissemos

¹⁸² “Os escritores pornográficos, ou simplesmente eróticos, parecem-lhe os menos inteligentes, os mais estúpidos”. (T.N.).

¹⁸³ Termo unamuniano já descrito brevemente neste trabalho. Para mais informações, recomendamos a leitura da obra *En torno al casticismo* (1895), de Unamuno, em que explora esse conceito; o romance *Paz en la guerra* (1897), onde vemos o conceito aplicado à literatura; ou o artigo “O palpitante silêncio de Castilla: intra-história na lírica da Geração de 98” (2021), publicado nos Anais do IV Congresso Internacional de Letras da UFMA (Campus Bacabal), de nossa autoria, em que abordamos como a ideia de intra-história está presente na produção poética dos escritores da denominada Geração de 98, principalmente Unamuno, Antonio Machado e Valle-Inclán.

¹⁸⁴ Acunhamos aqui o termo criado pela professora Cristiane Correia (2013) em sua tese de doutorado, já citada neste trabalho.

¹⁸⁵ “Dom Miguel tem a preocupação do bufo trágico e me disse mais de uma vez que não quisera morrer sem haver escrito uma bufonada trágica ou uma tragédia bufa, porém não que o bufo e o grotesco e o trágico estejam mezclados ou justapostos, senão fundidos e confundidos em um”. (T.N.).

abstrata porque a proposta do autor de fundar um novo gênero foge “ao domínio de qualquer tentativa de unilateralidade conceitual” (CAMPOS, 2012, p. 89). Toda dica sobre o que é especificamente a *nivola* a encontramos em alguns trechos espalhados pelos prólogos de suas obras e principalmente em seus romances, os quais ilustram a ideia *nivolesca* na prática, isto é, em termos ricoeurianos (1994), na tessitura (estrutura) da intriga.

O termo aparece por primeira vez em *Niebla*, estendendo-se, a partir daí, a outras obras do autor, assim como aos ensaios de crítica e teoria literária de pesquisadores de todo o mundo, que, até hoje, valem-se dessa nomeação para assinalar as particularidades do romance unamuniano. Quem nomeia o termo é Victor Goti, que, num diálogo com Augusto, menciona:

—Y ¿qué es eso, qué es nivola?
—Pues le he oído contar a Manuel Machado [...] que una vez le llevó a don Eduardo Benoit, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto! ...» «No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es...sonite. Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, navilo... nebulo, no, no, nivola, eso es, ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género. Invento el género, a inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me places ¡Y mucho diálogo! (UNAMUNO, 2001b, p. 103).¹⁸⁶

Víctor Goti figura no romance com pretensões semelhantes às de Don Fulgencio em *Amor y pedagogía*: exteriorizar as ideias do autor. Assim, a partir do trecho supracitado, podemos sintetizar que, ao inventar um novo gênero, pode aplicar-lhe as leis que mais lhe convenham, fora das convenções de outros literatos, outros movimentos literários e até da moral social vigente.

Essa concepção nascida de Goti (no plano da intriga e não do prólogo) relaciona-se com as outras instâncias da obra, reafirmando que *Niebla* voga pela experimentação formal, mas sem perder sua consonância, ou seja, não se perde no jogo da forma, uma vez que as instâncias paratextuais do livro estão a todo momento dialogando com a intriga, que organiza as instâncias “soltas” do texto, impedindo-o de cair no abismo da dissonância.

A pseudoconceitualização do termo proposto por Goti na diegese é evocada no prólogo narrado pelo enunciador no terceiro prólogo, quando diz que a criação do termo não passa de uma brincadeira direcionada aos críticos: “esta ocorrência de llamarla *nivola* –

¹⁸⁶ “– E que é isso, que é nivola? – Pois ouvi contar de Manuel Machado, o poeta, irmão de Antonio, que uma vez levou ao Sr. Eduardo Benoit para que lesse um soneto que estava em alexandrinos ou não sei em que outra forma ortodoxa. O Sr. Eduardo leu e lhe disse: ‘Mas isso não é soneto...’ ‘Não, senhor – respondeu-lhe Machado – não é soneto, é... *sonite*.’. Pois será assim com minha novela, não vai ser novela, senão... Como disse? Navilo... nebulo, não, não, nivola, isso, nivola! Assim ninguém terá o direito de dizer que contraria as leis de seu gênero... Invento o gênero, e inventar um gênero não é mais do que dar-lhe um nome novo, e lhe dou as leis que me comprazem. E muito diálogo!.” (T.N.).

ocorrência que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto – fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea” (UNAMUNO, 2001b, p. 21).¹⁸⁷ Assim, mais que uma tentativa de criar um gênero literário inédito, o que pretende é apoiar uma ideia de romance livre, sem perder, contudo, a sinergia com os grandes dilemas humanos, principalmente os íntimos.

Essa liberdade criativa lhe permite, por exemplo, escrever um epílogo em que o protagonista é Orfeo, o cachorro de Augusto, após a morte deste. Nesse epílogo, ouvimos a “voz” da consciência do animal, que pensa e dialoga consigo mesmo acerca de seu falecido dono. Campos (2012) afirma que esta parte da obra serve para ilustrar duas formas de existência, humana e animal, que se equivalem, se complementam ou trocam de posição. Além disso, adicionamos: Orfeo existe em *Niebla* porque pode existir. Não como mero acompanhante de Augusto, tampouco como seu simples ouvinte silencioso, mas, principalmente, como um ser pensante, capaz de, na *nivola*, ter a mesma importância ontológica que um sujeito empírico ou um sujeito ficcional.

Orfeo, assim como os outros seres da obra, indaga sobre sua existência, fazendo-se partícipe, com isso, do grupo de personagens *nivolescos*, os quais padecem o amargo e, porém, necessário sentimento trágico da vida. No caso específico de Orfeo, parece ser este ainda mais consciente da condição fatal na qual está imerso o homem. Enquanto Unamuno-personagem e Augusto se negam a aceitar a morte como integradora da vida, Orfeo entende qual é o momento específico de morrer. Csejtei (2004) diz que os personagens *nivolescos* morrem quando sua missão existencial-*nivolesca* finda, isto é, quando concluem seu propósito ético, ainda que agonizem de variadas formas antes de deixar-se ir rumo ao além. O único que não o faz em *Niebla* é Orfeo, que, ao ver seu dono prostrado inerte no chão, compreende nitidamente que seu destino há de ser o mesmo¹⁸⁸:

Siento que mi espíritu se purifica al contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla de que brotó y a que revertió. – Orfeo siente venir la niebla tenebrosa... Y va hacia su amo

¹⁸⁷ “Esta ocorrência de chamar-lhe *nivola* – ocorrência que em rigor não é minha, como se conta no texto – foi outro ingênuo ardil para intrigar os críticos. Romance e tão só romance, como qualquer outro que o é”. (T.N.).

¹⁸⁸ Uma análise sobre esse personagem também poderia ser feita na esteira da associação com o Orfeu mítico. Por não nos desviar excessivamente do eixo basilar da dissertação, optamos por prescindir dessa comparação. Não obstante, parece-nos evidente que a história do Orfeu mítico está diretamente vinculada ao sentimento trágico da vida, pois perde Eurídice de modo terrível, quando recém-casados. A cena de tristeza, em que perde definitivamente sua amada, momento em que passa a tocar a lira, como que perdido, até ser morto pelas ninfas, mostra semelhanças evidentes com o Orfeo de *Niebla*. Não obstante, à diferença do Orfeu homérico, o Orfeo unamuniano encontra de novo uma aparente felicidade quando descobre que seu futuro continuará ligado ao do seu mestre no plano pós-terrenal.

saltando y agitando el rabo –. ¡Amo mío! ¡Amo mío! ¡Pobre hombre!
(UNAMUNO/ORFEO, 2001b, p. 189).¹⁸⁹

A partir do exposto, é possível afirmar duas coisas importantes para o desenvolvimento da pequena ética *nivolesca* do autor. A primeira: não só há de se ter em conta o indivíduo como merecedor de status ontológico, mas toda e qualquer forma de vida, inclusive a de um animal: o único ser que em *Niebla* reconhece o motivo pelo qual nascera. Segundo: o que Orfeo sente por Augusto não é piedade, mas solicitude. A piedade, de acordo com Ricoeur (2014), é um sentimento eticamente negativo, uma vez que o eu goza secretamente de saber-se poupado de não estar padecendo o que o outro padece. Já a solicitude lida diretamente com o outro, numa dialética em que as potências dos polos em interação se compensam numa autêntica reciprocidade, compartilhando as agonias próprias, a fim de alcançar um equilíbrio entre o doador (que se encontra na expectativa de receber) e o recebedor, também denominado de sofredor, que não possui a obrigação de restituir algo (RICOEUR, 2014).

Vemos essa solicitude por parte de Orfeo no epílogo, assim como na intriga, através de Augusto, que, no capítulo X, encontra o cachorro abandonado. Entristece-se com sua situação e por isso decide leva-lo à sua casa e alimentá-lo. Após acomodar o animal em sua residência, decide batizá-lo com o nome de Orfeo, por motivos que desconhece¹⁹⁰. A partir daí, inicia uma amizade, em que o cachorro se torna “el confidente de sus soliloquios, el que recibió los secretos de su amor por Eugenia” (UNAMUNO, 2001b, p. 48).¹⁹¹

Todavia, a solicitude se corrobora num dos últimos capítulos da narrativa, o XXVIII. Augusto é obrigado por Eugenia a abandonar o cachorro. Essa é a primeira ocasião em que o protagonista realmente pensa se vale a pena modificar radicalmente sua vida em prol de um amor que intui não ser correspondido. Essa imposição de sua noiva o faz entrar num profundo estado de angústia que chega ao clímax quando ergue Orfeo, aperta-o entre os braços e chora desconsoladamente, provocando, com isso, a mesma resposta do animal: “y le apretó contra su seno, y el perro, que parecia en efecto llorar, le lamía la barba” (UNAMUNO, 2001b, p. 159)¹⁹².

¹⁸⁹ “Sinto que meu espírito se purifica ao contato desta morte, desta purificação que meu amo, e que aspira à névoa na que ele ao fim se desfez, à névoa da que germinou e à que reverteu. – Orfeo sente vir a névoa tenebrosa... E vai até seu amo pulando e mexendo o rabo –. Amo meu! Amo meu! Pobre homem!” (T.N.).

¹⁹⁰ Não será, contudo, a consciência do enunciador penetrando na consciência de seu personagem na hora de escolher o nome de seu mais novo amigo, dada a evidente arbitrariedade de sua reflexão repentina, como uma revelação divina (unamuniana)? Deixamos esta pergunta em aberto.

¹⁹¹ “O confidente de seus solilóquios, aquele que recebeu os segredos de seu amor por Eugenia”. (T.N.).

¹⁹² “E o apertou contra seu seio, e o cachorro, que parecia, em efeito, chorar, lamia-lhe a barba”. (T.N.).

Essa conexão pode ser entendida como um sentimento de solicitude porque, como infere Ricoeur em *O si mesmo como outro* (2014), os verdadeiros afetos se demonstram “nos momentos [do] murmúrio dividido das vozes ou no aperto débil de mãos que se cumprimentam” (RICOEUR, 2014, p. 224), isto é, quando o sofrimento inibe aquilo que o francês vai denominar de “viver bem”, momento existencial obtido quando se tem uma vida boa com e para os outros, atingindo, como ponto final e decisivo, a realização pessoal.

Em *Niebla*, Augusto e Orfeo não atingem esse apogeu ético do viver bem, mas dificilmente se pode negar que não o tentaram. É mais, podemos dizer que as *nivolas* não anseiam mostrar a realização pessoal, nem sequer o lado bom da vida, mas ilustrar por meio da confluência entre o discurso literário e o filosófico a dialética trágica que, inevitavelmente, o ser precisa perceber e enfrentar para que a angústia não absorva a vitalidade exigida para mudar a si próprio e mudar o mundo, distante, ainda, da lógica e de outras forças que impeçam o ser de atravessar a realidade empírica, a qual, como já mencionamos, leva à morte espiritual e até física do sujeito moderno.

Por fim, além de existir um diálogo entre as partes do livro, cristalizando, portanto, uma síntese do heterogêneo, que permite a instauração de uma ética romanesca, há, também, uma conversa entre as obras do autor (intratextualidade), principalmente *Amor y pedagogía* e *Niebla*. Ambos os romances se conectam em muitos pontos, dentre eles, a própria dissonância da tessitura da intriga, a qual comporta prólogos e epílogos que modificam a estrutura clássica do gênero em prosa. Todavia, os mundos narrativos se confundem, aparecendo Avito, o pai positivista de *Amor y pedagogía*, em *Niebla*.

Ambos se encontram após uma forte discussão entre Augusto e Eugenia. No capítulo XIII, ela se zanga com seu namorado por haver tentado adquirir a “posse” dela por meio da compra de uma casa, como se com esse presente não pudesse se desfazer jamais da união supostamente amorosa em que se encontram. Decaído com a recepção funesta de sua namorada, Augusto sai à rua para esclarecer seus pensamentos. No meio do passeio, depara-se com uma igreja onde decide entrar. Logo a seguir, senta-se num banco e lembra melancolicamente de sua falecida mãe, que tanto conforto lhe dava por ser a que escolhia seu roteiro existencial. No meio dessas divagações, encontra-se com Avito. Eles se saúdam e saem da igreja para conversar com mais liberdade:

—¡Don Avito! —exclamó Augusto.

—¡El mismo, Augustito, el mismo!

—Pero ¿usted por aquí?

—Sí, yo por aquí; enseña mucho la vida, y más la muerte; enseñan más, mucho

más que la ciencia.

—Pero ¿y el candidato a genio?

Don Avito Carrascal le contó la lamentable historia de su hijo. Y concluyó diciendo: «Ya ves, Augustito, cómo he venido a esto...». [...]

—¿De modo es que ahora cree usted?

—¡Qué sé yo...!

—Pero ¿no cree usted?

—No sé si creo o no creo; sé que rezo. Y no sé bien lo que rezo. Somos unos cuantos que al anochecer nos reunimos ahí a rezar el rosario. No sé quiénes son, ni ellos me conocen, pero nos sentimos solidarios, en íntima comunión unos con otros. Y ahora pienso que a la humanidad, maldita la falta que le hacen los genios (UNAMUNO, 2001b, p. 81-82).¹⁹³

Esse diálogo evidencia que Avito e Augusto se conheciam de outrora, ou seja, que Augusto já fazia parte da vida de Avito em *Amor y pedagogía*. Também, não sabemos há quantos dias, semanas, meses ou anos ambos os personagens não se encontravam, mas podemos conjecturar que não muito, dado que Avito é ciente da recente morte de Soledad, a mãe de Augusto. Dessa forma, um e outro estão num contato mais ou menos próximo e mais ou menos constante, mostrando que os universos narrativos se situam em tempos e espaços estreitos.

Da existência do universo de *Amor y pedagogía* também a sabem Goti e Unamuno-personagem. O primeiro menciona Don Fulgencio Entrambosmares como seu mestre, ainda que nem sempre entenda ou apoie sua filosofia dialético-combinatória, a qual combina religião e erotismo. A religião viria a ser a praxe filosófica, que, para ser efetiva, necessita conviver com a realidade, e o erotismo a própria oratória, o estilo e a retórica, itens que diagnosticam uma profunda “paixão pelas palavras” (COMPAGNON, 2014a, p. 156): eis a vituperação distintiva do antimoderno.

Ainda, Goti se refere a Fulgencio como um pensador diferente de Unamuno: aquele, mais amigável ao “ingenio combinatorio”, este, ao “ímpetu confucionista e indeficionista” (UNAMUNO, 2001b, p. 16).¹⁹⁴ Lembremos que Fulgencio é um *alter ego* de Unamuno, pelo que poderíamos nos perguntar, então, como é possível que Goti se refira a Fulgencio como um filósofo de síntese e Unamuno de antítese? Não há um engano? Não são face da mesma moeda? Primeiro, o enunciador dessas afirmações é Goti, uma invenção unamuniana e não

¹⁹³ – Dom Avito! – Exclamou Augusto. – Ele mesmo, Augustinho, ele mesmo! – Mas, você por aqui? – Sim, eu por aqui; a vida ensina muito, e mais ainda a morte; ensinam mais, muito mais que a ciência. – Porém, e o candidato a gênio? Dom Avito Carrascal lhe contou a lamentável história de seu filho. E concluiu dizendo: ‘Pois é, Augustinho, como é que cheguei nesta situação...’ [...] – Então agora você acredita? – Que sei eu! – Mas, você não acredita? – Não sei se acredito ou não acredito; sei que rezo. E não sei bem o que rezo. Somos uns quantos, que ao anoitecer nos reunimos aí para rezar o rosário. Não sei quem são, nem eles me conhecem, mas nos sentimos solidários, em íntima comunhão uns com os outros. E agora penso que à humanidade, maldita a falta que tem de uns gênios. (T.N.).

¹⁹⁴ “Engenho combinatorio, este, ao ímpetu confucionista e indeficionista” (T.N.).

Unamuno em si; segundo, que Fulgencio tenha um tipo de metafísica e Unamuno outra não implica dizer que ambas não consigam conviver num mesmo sistema filosófico, pois, como já exemplificamos em diferentes momentos do nosso trabalho, a contradição faz parte do pensamento antimoderno de Unamuno; e, terceiro, subscrevemos a tese de Gullón (1964): nos seus personagens, Don Miguel é mais livre quando fala de si mesmo através dessas “vozes”. Parece-nos que essa terceira hipótese é corroborada no seu *Post-prólogo*, quando responde, da seguinte forma, ao prólogo narrado por Goti: “y Goti há cometido en su prólogo la indiscrección de publicar juicios míos que nunca tuve la intención de que se hiciesen públicos. O por lo menos nunca quise que se publicaran con la crudeza que en privado los exponía” (UNAMUNO, 2001b, p. 18).¹⁹⁵ Assim, Goti, seu personagem, seu filho espiritual, expõe confissões que ele, Unamuno, não tem coragem de expressar.

Por fim, a última interrelação que encontramos entre os romances é mencionado no quarto e último prólogo. Essa parte do livro foi escrita em 1935, um ano antes de sua morte, com praticamente todos seus escritos já publicados. Nesse segmento, infere que *Amor y pedagogía* e *Niebla* estão conectadas pelo mesmo sonho, isto é, pelos mesmos anseios metafísicos:

Soñé después mi Amor y pedagogía —aparecido en 1902—, otra tragedia torturadora. A mí me torturó, por lo menos. Escribiéndola creí librarme de su tortura y trasladársela al lector. En esta Niebla volvió a aparecer aquel tragicómico y nebuloso nivolesco don Avito Carrascal que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando. (UNAMUNO, 2001b, p. 21).¹⁹⁶

Aqui, ele se refere a ambas as *nivolas* como tragédias torturadoras. Por quê? Opinamos que, devido a seu alto caráter autobiográfico, as *nivolas* lhe causam um encontro aflitivo com muitos dos fantasmas que o atormentam desde que se desvinculou da senda racional para adentrar-se na antirracional e, portanto, angustiante. A morte, a imortalidade, o anelo pela transcendência materialista, a fé, entre outros, são tópicos recorrentes em suas obras, sempre investidas de um luto trágico. Por outro lado, essa tortura não deve ser entendida simplesmente enquanto uma dor dilacerante, mas também como parte de sua própria ontologia e teologia aporética, as quais vislumbram a dor espiritual como necessária

¹⁹⁵ “E Goti cometeu em seu prólogo a indiscrição de publicar juízos meus que nunca tive a intenção de que se fizessem públicos. Ou pelo menos nunca quis que se publicassem com a crueza que em privado os expunha”. (T.N.).

¹⁹⁶ “Sonhei depois meu *Amor y pedagogía* – aparecido em 1902 –, outra tragédia torturadora. Ao menos a mim me torturou. Escrevi-a acreditando me livrar de sua tortura e trasladá-la ao leitor. Nesta *Niebla* voltou a aparecer aquele tragicômico e nebuloso nivolesco dom Avito Carrascal que dizia a Augusto que só se aprende a viver vivendo. Como a sonhar sonhando”. (T.N.).

para o crescimento da alma: “lo malo del dolor se cura con más dolor, con más alto dolor. No hay que darse opio, sino poner vinagre y sal en la herida del alma, porque cuando te duermas y no sientas ya el dolor, es que no eres” (UNAMUNO, 2005, p. 287).¹⁹⁷

Essa dor não se fecha numa egologia, dado que pretende chegar ao outro. Seja o outro com o que se convive, diretamente, no quotidiano, ou aquele com o que se imagina interagir quando se escreve um texto – factual ou ficcional – denominado por Eco (2004) de leitor-modelo. Assim, ao vislumbrarmos o percurso da pequena ética *nivolesca*, conseguimos identificar um caminho hermenêutico que inicia na cultura, na exterioridade do texto para efeitos de verossimilhança, passa pela intriga, o plano simbólico, em que a narrativa alcança a literariedade, e, agora, chegamos ao último grau da tríplice mimese: o outro, o leitor, onde o círculo mimético se fecha por meio da prática – ação, segundo Ricoeur (1986), – da leitura.

5.2.3 A digestão amarga (Mimese III)

Sobre o seu leitor, Unamuno é claro: ele o quer atencioso, o quer ativo e o quer autônomo. Sobre isso fala no segundo e quarto prólogo, assim como na imanência da intriga, por meio de um Victor Goti na condição de personagem do *mythos*¹⁹⁸.

No segundo prólogo, Goti afirma que este romance, pela sua rara configuração estética, pode e deve incomodar o leitor, mais acostumado com comédias superficiais. Unamuno, por seu lado, diz Goti;

se empeña en que si se ha de hacer reír a las gentes debe ser no para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieren engullido, pues se ve más claro el sentimiento de la vida y del universo con el estómago y del universo con el estómago vacío de golosinas y excesivos manjares. (UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 14).¹⁹⁹

Quando Goti fala que Unamuno está ofertando uma literatura isenta de “golosinas y excesivos manjares”, remete à literatura modernista, cujos “escritores pornográficos, o simplemente eróticos” são, para ele, “los menos inteligentes, los más tontos, en fin”

¹⁹⁷ “O ruim da dor se cura com mais dor, com a mais alta dor. Não há que tomar ópio, mas colocar-se vinagre e sal na ferida da alma, porque quando durmas e não sintas já a dor, é que já não és. (T.N.).

¹⁹⁸ O *Mythos* pode ser entendido como sinônimo de Tessitura da intriga, o conceito de Ricoeur que, em palavras de Silva (2020, p. 15), remete à “operação que realiza a reunião dos fatos em costura numa obra de ficção (seja ela tragédia, comédia ou epopeia [...]).”

¹⁹⁹ Insiste em que, se for necessário fazer rir às pessoas, deve ser não para que com as contrações do diafragma se ajude a fazer a digestão, mas para que vomitem o que hajam engolido, pois se vê mais nitidamente o sentimento da vida e do universo com o estômago e do universo com o estômago vazio de guloseimas e excessivos manjares. (T.N.).

(UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 15).²⁰⁰ Nesse sentido, parece clara a polêmica proposta pelo intelectual espanhol: a literatura modernista, cheia de cores, palavras doces e sem substância, precisa ser vomitada pelo leitor, a fim de deixar espaço espiritual para a digestão da amargura da *nivola*.

Uma vez vazio e disposto a experienciar o romance unamuniano, Don Miguel pede ao leitor que não leia suas obras como uma ficção, mas como uma realidade – composta tanto de ficção (sonho), quanto de realidade. Uma vez residido nessa realidade nebulosa, isto é, na *nivola*, o leitor deve ser partícipe da criação da obra por meio da interpretação que faz dela, no intuito de que sua interioridade se conecte à interioridade do texto, e, a partir disso, eternizar-se e eternizar a obra. Dito de outra forma, o leitor *nivolesco* que lê a *nivola* se torna seu criador. Ao tornar-se criador, entende-a da maneira que o toque, a partir de sua subjetividade e seus propósitos. Essa ruptura com o sentido primário do texto, ou seja, com o sentido fornecido pelo enunciador, faculta que o leitor sofra a transformação que a obra enquanto espaço ético dá. Mas não só: também viabiliza que a própria obra e o próprio autor primitivo atravessem a circunstância limítrofe do tempo e do espaço, fazendo, com isso, que se imortalizem.

Assim, se a *nivola* consegue transportar sua mensagem a tempos vindouros é porque ela se abre a um leitor desconfortado e, portanto, transmutado por meio da experiência com a intriga. No horizonte da simbiose entre a literatura e o leitor, isto é, na “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994, p. 119), que a *nivola* molda a percepção do ser acerca do mundo moderno, ancorado numa vertigem lógica que há de ser superada para poder a humanidade, como diz Unamuno (2009, p. 195), “salvarse de su soledad radical”²⁰¹, ou seja, voltar ao íntimo das coisas, da existência vivida.

Outro momento em que Goti se dirige ao leitor é no início do prólogo:

Parecerá acaso extraño a alguno de nuestros lectores que sea yo, un perfecto desconocido en la república de las letras españolas, quien prologue un libro de don Miguel, que es ya ventajosamente conocido en ella, cuando la costumbre es que sean los escritores más conocidos los que hagan en los prólogos la presentación de aquellos otros que lo sean menos. Pero es que nos hemos puesto de acuerdo don Miguel y yo para alterar esta perniciosa costumbre, invirtiendo los términos, y que sea el desconocido el que al conocido presente. (UNAMUNO/GOTI, 2001b, p. 11).²⁰²

²⁰⁰ “Escritores pornográficos, ou simplesmente eróticos”, são, para ele, “os menos inteligentes, ou mais estúpidos, enfim”. (T.N.).

²⁰¹ “Salvar-se de sua solidão radical”. (T.N.).

²⁰² Parecerá acaso estranho a alguns de nossos jovens leitores que seja eu, um perfeito desconhecido na república das letras espanholas, quem prologue um livro de Don Miguel, que é já vantajosamente conhecido nela, quando o costume é que sejam os escritores mais conhecidos os que façam nos prólogos a apresentação daqueles outros

Parece-nos sintomático que esse comentário seja feito logo no início do primeiro prólogo “literário” da obra – após o do crítico espanhol Ignacio Amestoy. Nesse momento, apresenta-se toda uma ideologia estética baseada na estranheza como paradigma que *Niebla* irá desenvolver do começo ao fim. Dirige-se ao leitor como se estivesse querendo lhe dizer que essa dissonância é proposital e constante em toda a obra; e, caso o leitor queira captar os seus sentidos, deve se adentrar na proposta *nivolesca*. Para isso, o receptor deve sair de seu mundo, de sua realidade, da episteme tradicional dos outros romances e vivenciar essa nova experiência com as novas regras formais e metafísicas impostas por Don Miguel.

Essa constatação do caráter dissonante da obra, praticamente como um alerta aos leitores, repete-se em outros segmentos da obra, a exemplo do último prólogo, narrado pelo autor, que afirma que *Niebla* “es una obra nueva para mí, como lo será, de seguro, para aquellos de mis lectores que la hayan leído y la vuelvan a leer de nuevo” (UNAMUNO, 2001b, p. 19).²⁰³ Aqui, pretende estabelecer uma empatia com seu público. Parece confessar que o experimentalismo desse romance é, também, inédito para ele, mesmo depois de havê-lo lido e revisado várias vezes.

Na página seguinte declara sobre o leitor que este, inclusive, o fez modificar parte da trama da obra, principalmente o final. De acordo com este prólogo, comenta que pensou fechar a obra com outro epílogo, escrito por Augusto, em que este narrasse uma pequena autobiografia. Nela, o personagem refutaria o final dado pelo autor e escolheria seu próprio final, fazendo, assim, que o leitor decidisse qual seria o desfecho da obra, se o de Unamuno ou o de Augusto. Não obstante, desistiu dessa empreita por culpa do leitor: “pero el lector no resiste esto, no tolera que le saque de su sueño y se le sumerja en el sueño del sueño, en la terrible conciencia de la conciencia, que es el congajoso problema. No quiere que le arranquen la ilusión de la realidad” (UNAMUNO, 2001b, p. 20).²⁰⁴ Em outras palavras: esse jogo estético pensado por ele seria excessivamente chocante para um tipo de interlocutor literário mais acostumado com intrigas realistas e mais preocupado com a verossimilhança que com sua ruptura, como diz pouco depois, ainda neste prólogo: “[...] presos de apabullante ramplonería que andan preocupados de lo que llaman verosimilitud! O de los que creen vivir

que o sejam menos. Porém, concordamos Don Miguel e eu em que alteraríamos este pernicioso costume, invertendo os termos, e que seja o desconhecido quem ao conhecido presente. (T.N.).

²⁰³ “É uma obra nova para mim, como assim será, com certeza, para aqueles meus leitores que a tenham lido e a voltem a ler de novo”. (T.N.).

²⁰⁴ “Porém o leitor não resiste a isto, não tolera que o tirem de seu sonho e o submerjam no sonho do sonho, na terrível consciência da consciência, que é um doloroso problema. Não quer que o arranquem da ilusão da realidade”. (T.N.).

despiertos, ignorando que sólo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando” (UNAMUNO, 2001b, p. 23).²⁰⁵ Contudo, como veremos daqui a pouco, a dualidade do fim da narrativa vai se manter na versão definitiva de *Niebla*, só que sem o frustrado epílogo de Augusto.

Como dissemos preteritamente, Unamuno está preocupado com a verossimilhança. Em suas obras há referências ao mundo da cultura, evitando, com isso, que a obra se feche na esfera simbólica, porém, mais importante ainda para ele, é evitar que a realidade tome conta da semântica e forma do romance. A *nivola* precisa do mundo porque precisa de uma ética, assim como necessita sair das convenções lógicas da cultura, no intuito de liberar-se esteticamente e assim não cair na prisão do *logos*. E o leitor? Assim como Ricoeur (1994), que menciona que “é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida” (p. 117-118), o enunciador, no último prólogo, opina:

De su casta, de su índole son nuestros mejores lectores, nuestros colaboradores y coautores – mejor co-creadores – los que al leer una historia – *nivola* si se quiere – como ésta dicen: “¡Pero si esto lo he pensado así yo antes! ¡Si a este personaje le he conocido yo! ¡Si a mí se me ha ocurrido lo mismo!” (UNAMUNO, 2001b, p. 23).²⁰⁶

E confirma a importância vital do leitor num dos últimos diálogos entre Goti e Augusto, quando o primeiro lhe dá mais informações a respeito da pseudoteoria da *nivola*: “— El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da... —Sí, su autor. —No, el lector.” (UNAMUNO, 2001b, p. 167).²⁰⁷

Assim, o leitor reconfigura o sentido da narrativa, assumindo, por isso, o papel de coautor. Em *Do Texto à Ação* (1986), Ricoeur menciona que toda narrativa se organiza em três momentos: começo, meio e fim. O começo corresponde ao ato inaugural da história, cujas ações provocam desequilíbrios e abrem o texto ao leitor para torna-lo coprodutor da narrativa. O meio, por sua vez, está em toda parte. A ação converte as experiências iniciais em experiências arriscadas, introduzindo na diegese surpresas constantes, peripécias que seduzem o leitor para que este modifique a significação da história ao mesmo tempo em que modifica a si mesmo, convertendo a travessia do mundo prefigurado em um mundo refigurado. Já o fim

²⁰⁵ “[...] presos de uma vulgaridade esmagadores esses que andam preocupados com aquilo que chamam de verossimilhança! Ou esses que acreditam viver acordados, ignorando que somente está acordado de verdade quem tem consciência de estar sonhando”. (T.N.).

²⁰⁶ “De sua casta, de sua índole são nossos melhores leitores, nossos colaboradores e coautores – melhor, cocriadores – aqueles que, ao lerem uma história – *nivola*, se preferem – como esta dizem: ‘Isto eu já o pensei antes! Este personagem eu já o conheci! Isto já o quis fazer eu!’” (T.N.).

²⁰⁷ “— A alma de um personagem de drama, de romance ou de *nivola* não tem mais interior que aquela dada... – Sim, pelo seu autor – Não, pelo leitor”. (T.N.).

do texto se inscreve na categoria de sentido, em que o leitor participa da interpretação dos atos narrativos, escolhendo o último enunciado semântico da obra e abandonando o texto para outras inserções hermenêuticas de outros leitores.

Para que haja um sentido propiciado pelo fim, o autor precisa dotar seu texto de um equilíbrio entre o fechamento narrativo de seu romance e a abertura semântica da obra, a fim de que se sucedam múltiplas interpretações possíveis por parte do leitor. Um final narrativo excessivamente aberto ou simplesmente uma ausência de fim (*fim eminente*) ou um fim demasiado cristalizado, demasiado rígido em sua significação (*fim iminente*) (RICOEUR, 1986) pode levar a obra à perda de uma ética ou à perda de uma recepção livre.

Niebla segue essa orientação hermenêutica do entrelugar. Por mais que inove o fim da obra quando insere um diálogo entre a criatura e o criador, isto é, o personagem com seu autor, ou quando deposita um epílogo em que nos adentramos na consciência de um cachorro, dificilmente se poderá duvidar de que a morte de Augusto representa o eixo final da obra, o desfecho conclusivo que, ainda assim, carece de rigidez semântica. Isso se constata no motivo do falecimento de Augusto, que, pela configuração da intriga, faz o leitor duvidar se a causa do óbito foi pela escolha de Unamuno na postura de demiurgo ou pelo livre-arbítrio do personagem.

A dúvida inicia nas últimas linhas do capítulo XXXI, no famoso diálogo entre Augusto e Unamuno-personagem. Este profetiza àquele que morrerá por suicídio. Não um suicídio voluntário, mas propiciado pelo desejo do escritor/deus, que não vê outro caminho para seus personagens que a morte quando sua missão diegética, sua função ética finaliza. Todavia, informa que Augusto não passa de um ente ficcional, pelo que todas suas decisões, todos seus pensamentos e todas suas características, físicas e psicológicas, foram formuladas por um ente real antes inclusive de seu nascimento narrativo. Ao saber isso, o protagonista se revolta contra seu criador. Nega-se a acreditar que é um personagem de literatura ou, pelo menos, um personagem de literatura sem livre alvedrio. A resposta de seu fantoche desagrada a Unamuno-personagem, que acha uma impertinência sem medida o discurso revolucionário de sua criação, assim como seu desejo de sair-se do roteiro estabelecido na consciência de seu criador.

Em decorrência disso, Unamuno-personagem impõe sua autoridade, mudando o destino de Augusto:

—¡Bueno, basta!, ¡basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla— ¡cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes

harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto! (UNAMUNO, 2001b, p. 173).²⁰⁸

A resposta de Augusto à decisão de Unamuno-personagem é, mais uma vez, a da negação. Entretanto, logo a seguir se resigna, comentando que se ele é o sonho de um deus, no caso, Unamuno, então Unamuno é também o sonho de outro deus: Deus. Assim, a arquitetura ontológica de ambos é equiparada, pois são sonhados e, por isso, constituídos por uma mescla nebulosa de ficção e realidade.

No capítulo seguinte, o XXXII, Augusto volta a casa se sentindo derrotado. Os próprios funcionários que cuidam de sua residência percebem isso. Inclusive, assustam-se com a tonalidade e textura da pele de seu chefe, que “parece más muerto que vivo... Trae cara de ser del outro mundo”, ao que Augusto responde: — Del outro mundo vengo, Liduvina, y al otro mundo voy. Y no estoy ni muerto ni vivo” (UNAMUNO, 2001b, p. 177).²⁰⁹ Essa metamorfose da anatomia do personagem é recorrente em toda a obra, variando de acordo com seu estado espírito: quando possuído pelo sentimento trágico da vida, quando fiel à vontade de potência, de ser mais do que é, sabemos por meio do narrador ou do discurso direto de algum agente da intriga acerca de sua robustez física, as cores vívidas de sua pele e outros detalhes que nos permitem visualizar Augusto como alguém saudável; contudo, quando ele se entrega à apatia, à desídia existencial, escurece e torna-se transparente como um fantasma.

A mudança de atitude de Augusto muda assim que começa a comer avidamente os alimentos depositados na mesa. Não se conforma com estar satisfeito, com não sentir mais fome: quer mais e mais; quanto mais, melhor, uma vez que os víveres o fazem se sentir imortal e dono de seu destino. Os funcionários se assustam com o espetáculo grotesco que presenciavam e pedem ao seu amo que pare, pois do contrário morrerá; e como não para, morre: “al poco rato se incorporó en la cama lívido, anhelante, con los ojos todos negros y despavoridos, mirando más allá de las tinieblas, y gritando: ‘¡Eugenia, Eugenia!’”. Domingo

²⁰⁸ “– Então, basta! basta! – exclamei dando um golpe na cadeira de escritório – cala-te! não quero ouvir mais impertinências...! e de uma criatura minha! E como já não te aguento mais e além disso não sei mais o que fazer contigo, decido agora mesmo não que te suicides, mas matar-te eu. Vais morrer, então, logo! Muito em breve!”. (T.N.).

²⁰⁹ “Parece mais morto que vivo... Tem cara de ser de outro mundo” ao que Augusto responde: “– De outro mundo venho, Liduvina, e ao outro mundo vou. E não estou nem morto nem vivo”. (T.N.).

acudió a él. Dejó caer la cabeza sobre el pecho y se quedó muerto” (UNAMUNO, 2001b, p. 181).²¹⁰

Nesse momento, é inevitável que o leitor fique em dúvida se Augusto escolheu seu destino por meio do suicídio ou se, pelo contrário, foi seu criador quem, com o diálogo do capítulo anterior com a criatura, manipulou as peças do tabuleiro para que a intriga tivesse tal fim. Essa dubiedade, para Campos (2012), tem implicações ontológicas, que, por sua vez, captam da mesma ambivalência de Dom Quixote: “assim como, Cervantes logra fazer Dom Quixote maior do que ele mesmo, Unamuno se desfaz, aos poucos, como autor ante a figura de seu personagem, até o momento em que Augusto sugere matá-lo, o que seria em certo sentido, um duplo suicídio” (CAMPOS, 2012, p. 34). Ou seja, a morte de Augusto representa a morte tanto do criador como de seu personagem, apagando as hierarquias possíveis entre um e outro.

Já Correia (2013) comenta que a morte de Augusto e sua posterior aparição fantasmagórica no sonho de Don Miguel, no último capítulo da obra, não resolvem a dúvida da autoria da morte do protagonista, fazendo, assim, com que a confusão permaneça: “eis a instauração permanente do metateatro na obra unamuniana. Da permanência confusa irradia a diferença da repetição ou a repetição da diferença, pautada sempre pela recordação” (CORREIA, 2013, p. 30). Por isso, se a vida é um teatro, em que sonho (ficção) e vida (realidade) se mesclam, é impossível conjecturar um sentido último à obra, dado que fazê-lo comprometeria a própria dissonância que todo romance, na opinião de Ricoeur (1994) e Unamuno (2001b; 2009), precisam ter para não se amarrar na tirania do *logos* da modernidade. Por isso o leitor é tão importante; por isso sua presença no último estágio mimético, dado que sua participação no ato de reconfiguração da obra tem o poder de mudar o mundo:

[...] mundo já figurado vai receber uma configuração específica na obra narrativa, através do trabalho de composição que a constitui. Só no encontro do leitor com esta configuração através da leitura é que se realiza propriamente a referência, é o momento em que, segundo o esquema de Ricoeur, a obra remete à realidade, alcança a realidade. É o terceiro momento da mimesis [...]. Tocam-se aqui o mundo do texto e o mundo do leitor, saindo este último transformado desse encontro (GENTIL, 2004, p. 225).

²¹⁰ “Logo depois se incorporou lívido na cama, anelante, com os olhos absolutamente pretos e despavoridos, olhando além das trevas, e gritando: ‘Eugenia, Eugenia!’. Domingo foi até ele. Deixou cair a cabeça sobre o peito e ficou morto”. (T.N.).

Assim, o plano cultural e o plano simbólico precisam desaguar no plano da recepção para se estabelecer uma ética *nivolesca* carregada de potência transformadora, resistindo ao discurso racionalista advindo da literatura realista ou do discurso vazio da literatura modernista/parnasiana e vanguardista, contrapondo-lhes o discurso do literato antimodernista, o qual “exige a generosidade, o amor do mundo, a vontade de abraçá-lo” (COMPAGNON, 2014a, p. 419), e do hermenêuta antimoderno, que defende a ideia de que compreender a nós mesmos é compreender-nos diante do texto, buscando-o não para nos impor uma interpretação definitiva do eu, “mas para [nos] expor ao texto e dele receber um si mais vasto, que será a proposição de existência respondendo da maneira mais apropriada à proposição de mundo” (RICOEUR, 1986, p. 117).

6 A VOZ DO PECADO ORIGINAL: ABEL SÁNCHEZ OU A DEFESA AOS CAINITAS

Y a ti, Caín, el sordo horror te apalpa.
(Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*)

Como bem afirma Tanganelli (2001), Unamuno reinterpreta os mitos bíblicos no intuito de trazê-los ressignificados à modernidade, a fim de que o leitor consiga identificar semelhanças entre os problemas do passado com os do presente. O pesquisador também menciona que, para Don Miguel, o evangelho, pela sua potencialidade ontológica, tem a virtude de franquear a apatia que o niilismo finissecular instaurou, trazendo alguma expectativa de esperança num mundo moderno em que prevalece o discurso da morte de Deus, que apaga, na concepção de Nietzsche (2017) e os niilistas, toda crença em valores absolutos, isto é, toda crença metafísica. Isso obriga o ser humano a andar sozinho, descobrindo-se a si mesmo por si mesmo.

Em oposição à morte de Deus, Unamuno voga pela transfiguração de Deus, vislumbrando-o enquanto entidade pessoal, íntima, amorosa, falha e, portanto, humana. Dessa forma, podemos conjecturar, mais uma vez, que o espanhol é um antimoderno, porque se encontra no entrelugar do discurso niilista moderno e do discurso teológico clássico, que voga pelo carácter transcendental e absolutista do Senhor.

Ao humanizar Deus e, com isso, o evangelho, Unamuno consegue transformar as sagradas escrituras em mito, sem, necessariamente, cometer heresia por isso, dado que não rompe radicalmente com os símbolos cristãos. Somente os vislumbra desde outro ângulo, mais gnosiológico e, ao mesmo tempo, mais poético, ou seja, mistura o *logos* inerente à história sagrada – tida pelo leitor cristão clássico como verdadeira – com o *páthos* do mito – tido pelo leitor cristão clássico como ficção (ELIADE, 2011).

Vale a pena ressaltar duas coisas: primeiro, Unamuno é cristão, mas um cristão que não se acomoda com as significações do que é ou não é o cristianismo dadas por outrem (CORREIA, 2013), e por isso sua biografia está marcada por embates com algumas das autoridades mais importantes da igreja, como documenta Anna Hamling (2017). Segundo, “rebaixa” propositalmente o mito à categoria de mito pagão, pois o mito em si é absoluto, perfeito, Verdade que explica a origem de todas as coisas, quando tudo era perfeito, quando tudo era do jeito que havia de ser pela eternidade. Já o mito pagão absolve-se dessa excelência, coadunando-se com a cultura dos povos, que reinterpreta as histórias

primordiais a partir de uma desmistificação epistemológica que as possibilita sair da esfera transcendental e pousar na imanente. Não obstante, mesmo que o mito tenha perdido sua aura transcendental nos primórdios da modernidade, pode-se dizer que se encontra mais vivo que nunca, uma vez que sua acessibilidade epistêmica dinâmica permite chegar a mais pessoas, incitando-as a permitir-se novas compreensões simbólicas de um mundo por fim aberto, embora cifrado e misterioso (ELIADE, 2011).

Nesse sentido, os mitos bíblicos têm sido fonte rica para os pensadores modernos, que se apropriaram dos símbolos das escrituras para ilustrar suas ideias. No campo da literatura e da filosofia²¹¹ espanhola, Unamuno, sem dúvida, tem sido um dos que mais insistentemente vogou por direcionar seus escritos ao diálogo com a Bíblia e com a religião como um todo (GIMÉNEZ, 2011). Essa atenção constante se dá não só pela educação cristã ortodoxa que recebera nas escolas de Bilbao (RABATÉ & RABATÉ, 2010), mas, principalmente, por acreditar no seguinte: se a missão definitiva do ser humano na Terra é atravessar as amarras da razão para assim acreditar e lutar por ideias antirracionais como a da imortalidade, então o sentimento religioso da vida – como define Oliveira (2019b) o sentimento trágico da vida em sua face mais cristã –, cheio de ação, vontade/fé e de poesia, parece ser um ótimo canal para atingir tal fim.

Outro motivo pelo qual Don Miguel entendeu a literatura como irmanada ao mito – isto é, o mito pagão – é pela sua atenção ao passado. De acordo com Barthes (2003), o mito esconde seu significante para revelar-se exclusivamente como significado. Isso implica o entendimento da História enquanto categoria objetiva, como se tivesse uma natureza indiscutivelmente única, obviando, com isso, as camadas subjetivas e de poder que entendem os acontecimentos como história – sem H, isto é, uma história não secularizada. A literatura se imiscui pelo lado da história, ainda que substituindo a verdade pela verossimilhança, terreno fértil da ficção. Por isso Barthes infere que “o mito é uma linguagem que não quer morrer” (BARTHES, 2003, p. 225), enquanto que a literatura é uma linguagem que não cansa de perecer para que conheçamos por meio dela a(s) história(s) através de prismas diversos.

Esse olhar revisitado ao passado – mítico e intra-histórico –, concebe, na opinião de Don Miguel (2008), uma capacidade inata para construir um futuro menos dependente da Razão. Não obstante, não são todos os literatos com esse “dom”, pois alguns deles (os

²¹¹ Lembramos que, para o autor, literatura e filosofia significam a mesma coisa. Para mais informação, recomendamos o artigo de nossa autoria “A *nivola* como precursora do romance metafísico: um diálogo sobre literatura entre Miguel de Unamuno e Simone de Beauvoir”, publicado em coautoria com Karla Soares. O texto pode ser encontrado nos Anais do 8º Seminário Nacional e 2º Seminário Internacional de Língua e Literatura da Universidade de Passo Fundo - UPF.

modernistas) se preocupam em excesso com categorias formais, ao invés de patentear um conteúdo ético, religioso, impregnado de um pessimismo vitalista que consiga perceber o mundo não como o que ele é ou não é, mas, essencialmente, como o que ele pode ser. Esta última categoria de literato/filósofo a nomeia o autor de distintas maneiras: poeta, indivíduo, profeta ou mito, tal como explora em seu ensaio “Yo, Individuo, Poeta, Profeta y Mito”:

[...] profeta, en el rigor originario de su significación, no quiso decir el que predice lo que ocurrirá, sino el que dice lo que los otros callan o no quieren ver, el que revela la verdad de hoy, el que dice las verdades del barquero, el que revela lo oculto en las honduras presentes, el poeta, en fin, el que con la palabra crea. [...] el profeta predice y augura y anticipa y adivina; no porque diga lo que ha de ocurrir, sino porque ocurre lo que él dice. El que escribe historia hace historia. El que crea un mito crea una fuente de realidades futuras. (UNAMUNO, 1966d, p. 511).²¹²

A partir do trecho entendemos que o poeta cria realidades, histórias futuras por meio da palavra. A palavra, entendida por Don Miguel como cristalização viva e autônoma do pensamento e, principalmente, das vontades do ser, precisa ter um indivíduo livre como portavoz de seus anseios, capaz de enxergar o mundo em toda sua pluralidade fenomênica e numênica. É como se a palavra fosse uma entidade abstrata que precisasse de um avatar humano para movimentar-se pelo mundo. Contudo, o escolhido pela palavra precisa abrir-se a sua possessão, destituindo-se da opressão da racionalidade para melhor comunicabilidade do *páthos*. Essa palavra destituída de razão é a poesia, a qual, quando evocada pelo sujeito, torna o poeta. O poeta, constituído pela aura transcendental da poesia, vislumbra o futuro porque ainda não chegou, somente existe como possibilidade. Ao não existir ainda, ao não haver chegado ainda o devir, o tempo humano se torna uma tela em branco que o poeta/profeta preenche com sua voz, sua obra, sua metafísica. Quando registrado esse hipotético devir, a poesia – entendida aqui não como gênero, mas como *poiesis*, abarcando, portanto, qualquer manifestação literária – alcança o status de mito, uma vez que cria um novo sentido de mundo.

O último ponto supracitado é vital para entendermos a ressignificação do mito na obra unamuniana. Como já dito, o mito que o autor defende, pela sua abertura semântica, é o pagão. Se ele entendesse o evangelho como um mito fechado, não se sentiria confortável

²¹² [...] profeta, no sentido rigoroso de sua acepção, não quis dizer sobre aquele que prediz o que vai acontecer, mas aquele que diz o que outros calam ou não querem ver, aquele que revela a verdade de hoje, aquele que diz as verdades do barqueiro, aquele que revela o oculto nas profundezas do presente, o poeta, enfim, aquele que cria com a palavra. [...] o profeta prediz e augura e antecipa e adivinha; não porque diga o que há de acontecer, mas porque acontece o que ele diz. Aquele que escreve história faz história. Aquele que cria um mito cria uma fonte de realidades futuras. (T.N).

trocando as chaves interpretativas clássicas detidas pelos líderes religiosos tanto do passado como do seu presente. Por isso cria sua própria exegese cristã, a qual, como veremos a seguir, difere em alguns pontos da exegese canônica.

Acreditamos que um dos pontos fulcrais da exegese unamuniana é o desagrado pelas análises maniqueístas e por vezes simplórias das escrituras, abolidoras de relatividades, incertezas e ambiguidades. Por exemplo, em *San Manuel Bueno, mártir* (1934), último romance do autor, faz-se uma apologia à dúvida como parte integrante de qualquer sujeito cristão, mesmo aqueles que, supostamente, deveriam estar mais sólidos na fé e na vida em Cristo, como é o caso de um sacerdote:

- Pero usted, padre, ¿cree usted?
Vaciló un momento y, reponiéndose, me dijo:
- ¡Creo!
- ¿Pero en qué, padre, en qué? ¿Cree usted en la otra vida, ¿cree usted que al morir no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a querernos en otro mundo venidero?, ¿cree en la otra vida?
El pobre santo sollozaba.
- ¡Mira hija, dejemos eso!
(UNAMUNO, 2001a, p. 52-53).²¹³

Assim como Unamuno, Don Manuel aceita a dúvida como elemento inerente ou, melhor, imprescindível à existência humana. Crer e querer crer não exime o indivíduo de carne e osso de passar por oscilações emocionais e religiosas, como tampouco de mudar as próprias crenças. Essa liquidez ontológica nos forma porque estamos fatalmente imersos no pecado desde o nascimento. Para Don Manuel/Unamuno, contudo, não importa pensar se o pecado pode ser absolvido, se há cura para o pecado, se Deus ama o pecador ou não, mas o que fazemos com nossa condição de pecadores. Assim responde Don Manuel a Angela quando esta lhe pergunta sobre a cura do pecado: “- ¡Vete y vuelve a rezar! Vuelve a rezar por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte... Sí, al fin se cura el sueño..., y al fin se cura la vida..., al fin se acaba la cruz del nacimiento... [...] el hacer bien, y el engañar bien, ni aun en sueños se pierde”. (UNAMUNO, 2001a, p. 64).²¹⁴ Assim, mesmo pecadores desde o berço, mesmo repletos de dúvidas, de impulsos negativos e de desconfianças para

²¹³ “- Mas você, padre, você acredita? Duvidou um momento e, recompondo-se, me disse: – Acredito! – Mas em quê, padre, em quê? Acredita você em outra vida? Acredita você que quando morremos não morremos totalmente? Acredita que voltaremos a nos ver, a nos querer em outro mundo vindouro? Acredita na outra vida? O pobre homem chorava aos prantos. – Veja, filha, deixemos este assunto de lado!” (T.N.).

²¹⁴ “Vá e volte a rezar! Volte a rezar por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte... Sim, no final o sonho é curado..., e no final a vida é curada..., no final se acaba a cruz do nascimento... [...] e fazer bem, e enganar o bem, nem sequer nos sonhos se perde”. (T.N.).

com a religião da qual se faz parte, isso não nos impossibilita de fazer o bem – ou ao menos tentá-lo.

É mais, Unamuno entende o pecado como uma mola propulsora da atividade humana, como um pessimismo de teor religioso já abordado aqui no capítulo sobre *Amor y pedagogía*. Por isso não desdenha dos pecadores, dos marcados pela sina de Caim, fadados a vagar solitários pelo mundo, lutando contra tudo e todos, sem importarem-se com as consequências de seus erros. Pelo contrário, o intelectual espanhol entende e até apoia a rebeldia desses indivíduos, pois são os mais impregnados do sentimento trágico da vida, os que, nutridos pela consciência agônica da existência, lutam para instaurar um regime epistemológico distante do racional da modernidade. Nicodemo, Jó e Caim na Bíblia; Dom Quixote e Segismundo na literatura; e Kierkegaard, Santa Teresa de Jesus e Ganivet na filosofia são alguns desses sujeitos que Unamuno vai intitular de “loucos”, não porque tenham alguma disfunção gnosiológica, mas porque antepõem a imaginação à razão (UNAMUNO, 2005).

Essa imaginação propicia a solidão de cada um. Não encontram almas – ou não muitas – que entendam suas ideias, tidas de heréticas, malditas, obsoletas ou grotescas pelos que as leem e/ou escutam. Don Miguel se sente emparelhado a esses malditos e por isso lhes dá voz em seus escritos. No caso específico de Caim, comenta que:

[...] habría deseado oír a Caín a solas, cuando no tenía a Abel delante, cuando al ser maldito por Dios, le dijo, es decir, se dijo a sí mismo: «Grande es mi iniquidad para ser perdonada: he aquí me echas hoy de la haz de la tierra, y de tu presencia me esconderé: y andaré errante y extranjero en la tierra, y sucederá que, cualquiera que me hallare, me matará» (Gén. IV, 13–14.). Y, aun para oírle esto, era preciso que él no me viera ni supiera que yo le oía, porque entonces me mentiría. Sólo me gustaría sorprender los ayes solitarios de los corazones de los demás.... (UNAMUNO, 2007e, p. 782-783).²¹⁵

Em outro texto, em *Del sentimiento trágico de la vida* (2005), diz:

Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín. No fue lucha por pan, fue lucha por sobrevivir en Dios, en la memoria divina. (UNAMUNO, 2005, p. 73).²¹⁶

²¹⁵ “[...] teria desejado ouvir Caim quando sozinho, quando não tinha Abel por perto, quando ao ser amaldiçoado por Deus, lhe disse, isto é, disse-se a si mesmo: ‘É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar, me matará’ (Gen. IV, 13-14). E, ainda que para ser ouvido isto, era preciso que ele não me visse nem soubesse que eu o ouvia, porque então me mentiria. Gostaria somente surpreender as dores solitárias dos corações dos outros”. (T.N.).

²¹⁶ “Gigante paixão aquela que faz nossa memória sobreviver ao esquecimento dos demais, se possível. Ela impulsiona a inveja que propiciou, segundo o relato bíblico, o crime que abriu a história humana: o assassinato

No primeiro, indiretamente, Unamuno comenta que Caim é uma vítima do outro, mais especificamente de seu irmão, Abel, e de Deus. O primeiro pela sua falsa inocência e o segundo por tê-lo amaldiçoado. Sem a influência de ambos, Caim teria obrado de outra forma, já que sua devoção por Deus era maior que a de Abel, como opina no segundo texto. Nesse, fala que o crime do fraticida fora promovido pelo apetite de perpetuação na memória de Deus, não havendo, portanto, desejo real de matar seu irmão. Antes, queria sobreviver no Senhor, o que, em seu parecer, Deus, injustamente, nunca quis ou quererá.

Sendo assim, é possível conjecturar que Don Miguel possui uma certa revolta contra Deus, posicionando-se mais próximo de Caim que de Ele ou de Abel. Não obstante, sua insurreição é somente parcial, pois também se sabe humano, isto é, limitado intelectualmente, pelo que questiona os desígnios de Deus, deixando, entretanto, uma vereda aberta ao equívoco próprio ou, todavia, uma possibilidade de dúvida à interpretação clássica do mito de Caim e Abel. Isso porque, por mais que às vezes possa transparecer desacordos radicais com Deus, somente o questiona, pois o sente próximo a si mesmo e vice-versa, quase antropomórfico, isto é, Cristo (UNAMUNO, 1978). Ao senti-lo amigo, vê-se no direito de ser sincero com Ele, apresentando-lhe suas hesitações, inquietações e opiniões. Testemunha dessas desavenças as descobrimos no romance *Abel Sánchez*, onde vemos esse mito ressignificado, acentuando em Joaquín Monegro uma estranha e obscura apologia aos sujeitos modernos e burgueses com a sina de Caim.

De forma distinta enxerga a Deus e as escrituras o ateu Saramago. O português apresenta em *Caim* (2009) uma interpretação do mito de Caim e Abel parecida com a de Unamuno em suas obras, principalmente *Abel Sánchez*, contudo, com algumas disparidades exegéticas. Sobre isso, vale a pena dizer que tanto Unamuno como Saramago entendem as tonalidades cinzentas do indivíduo, não sendo Caim tão mau e Abel tão bom quanto se pensa; assim como Deus tão isento de culpa dos males do mundo como a doutrina cristã prega²¹⁷.

de Abel pelo seu irmão Caim. Não foi a luta por pão, foi a luta por sobreviver em Deus, na memória divina”. (T.N.).

²¹⁷ No romance de Saramago, o enunciador culpa a Deus da má fortuna de Caim e de sua estirpe, fazendo-o admitir em vários momentos da narrativa sua maldade, tanto por provocar desgraças e catástrofes de várias índoles, como por se omitir daquelas ocasionadas pelos homens. Inclusive, chega-se a dizer que Satanás, mais que a outra cara de Deus – como acontece em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) –, é um servo deste: “o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar em seu nome” (SARAMAGO, 2009, p. 140). O Pecado original, tanto o de Adão quanto o de Caim, é ridiculizado quando se narra que Deus abandona suas criações e volta somente para castigá-los quando comem do fruto proibido, o que, na opinião do narrador, é injusto, uma vez que “mesmo a inteligência mais rudimentar não teria qualquer dificuldade em compreender que estar informado sempre será preferível a desconhecer, mormente em matérias tão delicadas como são estas do bem e do mal, nas quais

Essa apologia à figura de Caim exemplifica o pensamento antimoderno de que todos somos, simultaneamente, carrascos (Caim) e vítimas (Abel), todos somos frutos do pecado, do Pecado original que iniciara pouco após a criação do homem e continuara pelo tempo até chegar à modernidade. Vejamos a seguir como se deu esse percurso.

6.1 Os humilhados não serão exaltados: o Pecado original

No Antigo Testamento, homem e mulher, Adão e Eva, unidos por Deus, começam um relacionamento saudável e benéfico tanto para si próprios como para Deus. Quando comem do fruto proibido, a harmonia se destrói, inaugurando, assim, o pecado na Terra. O pecado, entendido como violação aos mandamentos de Deus e, portanto, contra Ele, tem como consequência, de acordo com Santo Agostinho (2000), a culpa, a concupiscência (corrupção da natureza) e a morte.

Para os profetas do Antigo Testamento, o pecado é uma força destrutiva que determina negativamente o futuro da história. Essa força do mal estará impregnada no indivíduo vindouro, que, por ser filho de Adão, é também responsável pela sua condição de pecador. Ainda, por ser outorgada por Deus essa circunstância ontológica, somente Ele a pode retirar, mas não o fará sem que a humanidade seja antes punida por isso: “a tua malícia te castigará, e as tuas apostasias te repreenderão; sabe, pois, e vê, que mau e quão amargo é deixares ao Senhor, teu Deus, e não teres o meu temor contigo diz o Senhor Jeová dos Exércitos” (BÍBLIA, 2008, Jeremias 2:19)²¹⁸. De acordo com Duque (2016), não existe uma prova

qualquer um se arrisca, sem dar por isso, a uma condenação eterna num inferno que então ainda estava por inventar” (SARAMAGO, 2009, p. 12-13). Já o assassinato primário é justificado por Caim no seguinte diálogo com Deus: “Tu é que o mataste [diz Deus], Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda [...] matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (SARAMAGO, 2009, p. 35). Tudo isso implica na intenção de afirmar que o pecado é uma invenção tirânica de um Deus tirânico, no intuito de controlar os seres humanos, fazê-los se sentirem criminosos por ações comandadas e/ou inspiradas por Ele. O próprio autor vai corroborar isso em algumas ocasiões, como nos seus *Cadernos de Lanzarote* (1995): “Claro que o mundo, pobre dele, não tem culpa dos males de que padece. O que chamamos estado do mundo é o estado da desgraçada humanidade que somos [...]. Culpas? Ouço dizer que todos as temos, que ninguém pode gabar-se de estar inocente, mas parece-me que semelhantes declarações, que aparentemente distribuem justiça por igual, não passam, quando muito, de espúrias recidivas mutantes do chamado Pecado Original, servem apenas para diluir e ocultar, numa imaginária culpa coletiva, as responsabilidades dos autênticos culpados. Do estado, não do mundo, mas da vida” (SARAMAGO, 1995, p. 371). Dito isso, parece evidente a diferença primordial entre Saramago e Unamuno. Enquanto o primeiro usa a ideia do Pecado original para desmascarar os dogmas cristãos, os falsos profetas contemporâneos do cristianismo e o próprio Deus, o segundo o emprega como motivador para a reflexão filosófica e cidadania ativa. Prometemos, em outra ocasião, talvez num artigo, desenvolver mais profundamente a relação entre esses romances.

²¹⁸ A partir daqui, para efeitos de referência no corpo do texto, mencionaremos somente o nome do livro bíblico, com seus respectivos versículos numerados.

inteligível no Antigo Testamento de redenção do homem. O que sim há são promessas de que Adão e seus descendentes sofrerão de diversas maneiras até que possam renascer puros no Senhor.

Já no Novo Testamento pode a humanidade respirar um pouco mais aliviada, pois encontramos promessas de salvação sólidas. Em Mateus 1:21, o apóstolo revela que: “e dará à luz um filho e chamarás o seu nome Jesus; porque ele salvará o seu povo dos seus pecados”; ou “você anunciará ao povo de Deus a salvação que virá por meio do perdão dos pecados deles” (Lucas 1:77); ou “no dia seguinte João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (João 1:29). Sendo assim, Cristo, como instrumento de Deus, virá ao mundo para livrar os arrependidos, os límpidos de coração do pecado. Mas vale a pena pensar o seguinte: ao morrer Jesus na cruz, fica o ser humano instantânea e sempiternamente livre do pecado? Hill (2014) responde afirmando que não, dado que a morte de Cristo na cruz implica no perdão do homem, mas somente no fim dos tempos, quando todos seremos julgados pelas nossas ações antes desse evento escatológico. Dito de outra forma, o ser humano foi, é e continuará sendo pecador na Terra, mas, se arrependido de coração, retornará à condição prévia à do pecado original.

Não obstante, mesmo recebendo a promessa celestial de redenção, o pecado e o mito do Pecado original são temas recorrentes nas análises de pensadores pré-modernos, modernos e pós-modernos, voluntários na empreita de esclarecer alguns pontos dúbios deixados nas sagradas escrituras. Para o sociólogo Max Weber, a doutrina do pecado original remete às formas primárias de Estado, utilizada tal concepção para benefício próprio da igreja e pela igreja, que a explora e continua explorando para “combater violentamente as supostas heresias no mundo” (WEBER, 2015, p. 117). Se o alemão diz, literalmente, “supostas”, é porque acredita que o medo que insere no gentio a transmissão mortal do Pecado original tem intenções políticas, de controle de corpos e mentes.

Essa visão materialista do Pecado original é semelhante à de Walter Benjamin (1994a), que interpreta o mito por meio da visão de Baudelaire. Benjamin opina que os pecadores primordiais, Adão e Caim, por serem deserdados, são fundadores de uma raça, a proletária, que não tem outra força senão a do trabalho. Assim, a maldição de Deus, mais que remetente castigo da morte em si, é o castigo do sofrimento advindo do trabalho incansável e da luta pela sobrevivência até o fim dos dias.

Auerbach (1971), semelhante em ideologia a Benjamin, no ensaio “Adão e Eva”, comenta que a interpretação da igreja cristã do mito do pecado original deixa escapar uma

proposta dialético-materialista. A igreja²¹⁹ e Deus, intitulados na equação dialética de Auerbach (1971) de *sublimitas*, subjugam os *humilitas*, que, na visão dos *sublimitas*, são inferiores em intelectualidade e cultura. Essa proposta exegética a vemos nas escrituras também na figura de Cristo (*sublimita*), que “não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e republicanos e outros homens humildes semelhantes” (AUERBACH, 1971, p. 130), para assim manipulá-los com maior facilidade. Com isso, Cristo conseguiria maior lealdade e facilidade para convencê-los de seus propósitos irracionais. Já na narrativa do Pecado original, Deus é o *sublimita* e Adão e, principalmente²²⁰, Eva, os *humilitas*. Tal taxionomia se desestabiliza quando o Diabo, incorporado numa serpente, oferece o fruto do conhecimento, nivelando a hierarquia primária.

Essa visão moderna e crítica do pecado original depende da pré-moderna de Santo Agostinho, que foi o primeiro a formular uma teoria dessa doutrina. Hill (2014) a sintetiza em sete pontos:

1. O pecado de Adão implica toda a humanidade porque é transmitido a seus descendentes por propagação, portanto, todos estão ‘em pecado’ e necessitam da salvação de Cristo;
2. As crianças que não pecaram pessoalmente ainda estão sob o pecado de Adão, e por isso não estão num estado de inocência como Adão antes da queda;
3. Então, o batismo é para a remissão dos pecados para todos, incluindo as crianças;
4. Com a perda da graça de Deus, a morte corporal e espiritual é uma consequência do pecado de Adão;
5. A concupiscência, como lei do pecado e corrupção da natureza, especialmente nos membros e no corpo, é uma consequência do pecado de Adão, sendo transmitida por geração;
6. Nenhum adulto, desde Adão até Cristo, está sem pecado pessoal;
7. Ninguém pode agir com a santidade e a justiça do reino sem a graça de Cristo. (HILL, 2014, p. 31).

Detenhamo-nos brevemente nos pontos 1, 5 e 6 por serem os mais importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho. Eles se referem a uma ideia que a patrística posterior seguiria praticamente sem fissuras até a teoria da evolução (HILL, 2014): o pecado original é, ademais de transmissível de geração em geração, também responsabilidade das pessoas adultas sucedentes aos primeiros adultos. Todos e cada um dos seres humanos que habitamos o planeta desde Adão, vivemo-nos nele, atuamos segundo ele, pelo que somos tão responsáveis pela corrupção de nossa alma como ele. Assim sendo, o pecado original não é

²¹⁹ A igreja à qual Auerbach se refere é a que seguiu os ensinamentos de Santo Agostinho, ou seja, a patrística.

²²⁰ Falamos “principalmente” porque há outra hierarquia, a de homem e mulher, que Auerbach leva em conta: a de gênero. Tal recorte movimenta, na hierarquia dialético-materialista, a Adão sobre Eva, uma vez que Deus “ordenou a Adão que a dirigisse, e a Eva, que o servisse e obedecesse”, sendo “somente através da serpente [que] a situação muda; ela inverte a ordem estabelecida por Deus, faz da mulher o senhor do homem e leva, desta forma, os dois à perdição” (AUERBACH, 1971, p. 127).

uma força maligna proveniente do erro primordial e que determinou passivamente o futuro da história da humanidade, mas frutos dos erros que esta comete dia após dia por escolha própria. Dito de outra forma, se nós fossemos Adão no momento em que Eva e o Diabo ofereceram a ele o fruto proibido, atuaríamos do mesmo jeito, tornando-nos, portanto, além de vítimas, verdugos da queda.

Tomás de Aquino introduziu à teoria de Agostinho a ideia dos defeitos corporais, como a morte, a fome ou a sede, considerados pela escolástica como consequências do pecado. Já Lutero evidencia que o pecado que escolhemos realizar obriga Cristo a nos rejeitar, o que é um problema, pois precisamos dEle para nos salvar. Quanto mais pecamos, mais difícil o reencontro com Cristo, já que o pecado nos faz perder as forças físicas e espirituais, tão necessárias para a batalha contra o mal. Calvino, por sua vez, entende o pecado como algo natural, não tanto como um esforço, um ato, mas um estado adquirido de nascença. A morte, portanto, como consequência do pecado, também seria natural. Dessa forma, o foco do ser humano na Terra deveria ser o do arrependimento pelas transgressões a Deus, para assim poder desfrutar da graça divina no céu, na pós-vida (OLIVEIRA, 2019a).

Em *San Manuel Bueno, mártir* (2001a) vemos a ideia do pecado como corrupção e como morte no personagem principal, o padre Manuel, que, quanto mais questiona sua fé, quanto mais nega a si mesmo e aos seus confessores, os irmãos Lázaro e Angela, a existência de Deus, mais sofre e mais é castigado fisicamente pelo Senhor. Como ele não quer que seu rebanho padeça sua mesma desgraça, pede aos irmãos, os únicos que sabem de seu segredo, que orem muito por si mesmos e pelo povoado, e, assim, ressuscitem em Cristo, algo que ele, devido à sua falta de fé, não conseguirá:

Oíd: cuidad de estas pobres ovejas, que se consuelen de vivir, que crean lo que yo no he podido creer. Y tú, Lázaro, cuando hayas de morir, muere como yo, como morirá nuestra Ángela, en el seno de la Santa Madre Católica Apostólica Romana, de la Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna, bien entendido. (UNAMUNO, 2001a, p. 65).²²¹

A dúvida de Manuel, quando situada ao lado de seus bons atos, cria uma dicotomia sobre o Pecado original que vai acompanhar a exegese dos teólogos modernos. Primeiro: se o pecado já nasce com o ser humano, isto é, se ele é irremediavelmente pecador desde sempre, então resta pensar o que fazer com essa marca. Segundo: se o pecado atinge a cada um de nós,

²²¹ “Ouçam: cuidem destas pobres ovelhas, que se consolem de viver, que acreditam naquilo que eu não pude crer. E tu, Lázaro, quando fores dormir, morre como eu, como morrerá nossa Ángela, no seio da Santa Mãe Católica Apostólica Romana, da Santa Mãe Igreja de Valverde de Lucerna, bem arroupado”. (T.N.).

sendo cada um, portanto, responsável de sua própria salvação, então o pecado e sua mais violenta consequência, a morte, são intransferíveis. Terceiro: pela sua intransferibilidade, o outro não pode determinar como devemos sentir a consciência do pecado particular, nem como devemos encarar nosso fim material. E quarto: quando nossa experiência e subjetividade criam uma consciência humanista do pecado e da morte, esses elementos deixam de ter uma conotação primordialmente ontológica, como a defendia Santo Agostinho, e passam a ser existenciais. Assim, entram em cena sentimentos tais como a angústia, o ser-para-a-morte ou a imbricação da morte como fator essencial para a vida, isto é, a vida como circunscrita para a morte.

Dessa forma, o pecado original integrado no homem moderno deixa de ser assimilado negativamente, como assim acreditavam os indivíduos da pré-modernidade, e se converte em algo aproveitável, desde o ponto de vista estético, existencial e moral. É como se os modernos se orgulhassem de terem sido formados com o mesmo barro corrupto de Adão, que, por sua vez, legou a Caim, seu primogênito rebelde, a missão de trabalhar, viver e sofrer numa terra maldita.

6.1.1 Abandonai toda esperança: a revolta racional de Caim

Como já mencionado, a modernidade, mais especificamente ainda a Alta modernidade, a que tem como paradigma as revoluções industriais e a concepção da morte de Deus no ocidente (GIDDENS, 2002), inaugura uma era em que a ruptura de todas as coisas se torna o signo que melhor a identifica. Isso significa que todos os valores até então considerados perenes são colocados em xeque por uma onda de sujeitos desacreditados com tudo aquilo que lhes fora imposto pela cultura de seu tempo, a qual, por sua vez, nutria-se em demasia do tempo passado.

Essa “tradição da moda” ou a “fé ao vazio”, como nomeia Compagnon (2014b) à modernidade, permite purificar *ab initio* o mundo dos símbolos, construir novos sentidos, novas epistemes em sintonia com a sensibilidade do presente. Os mitos são profanados e com isso as obras de artes, formadas por signos, destroem-se e logo a seguir constroem-se em base a um novo preceito de ruptura, caracterizando, por isso, o modernismo como a arte “do abandono da visão sagrada da existência e da afirmação de esfera de valor profano, isto é, em suma, da secularização” (VATTIMO, 1996, p. 98).

O comentário de Vattimo é importante para entendermos o inédito *ethos* literário que tem no leitor o ponto fulcral de seu *status quo* hodierno. Quando os modernismos, isto é, a arte da forma/novidade, tornam-se a expressão estética mais comum no ocidente²²², a literatura perde gradativamente aquilo que Ricoeur (2010) vai denominar de “sedimentação”, a saber, “os paradigmas que constituem a tipologia da composição da intriga” (RICOEUR, 2010, p. 119), em proveito da “inovação”, que é a singularidade semântica de cada grande obra. Inovando-se os símbolos no processo de leitura (Mimese III), inova-se também a capacidade do autor de atualizar as alegorias, os *mythos*, as intrigas (Mimese II), mesmo que isso provoque uma reviravolta radical à articulação semântica dos mitos que eles mimetizam. Em outras palavras, os escritores modernistas se sentem livres para traduzir como quiserem as narrativas clássicas, inclusive as bíblicas, mesmo que seu sentido primário – ou moral primária – se perca nesse processo.

O mito de Caim e Abel é um dos mais utilizados por alguns literatos modernos porque na figura de Caim encontram uma espécie de empatia. Abel, pelo contrário, causa certa repulsa porque representa somente a figura de mártir, quando, na concepção desses escritores, a humanidade, além de vítima das circunstâncias geopolíticas, do outro, da cultura, de tudo aquilo que modela imperativamente a subjetividade, é, também, carrasco. Sendo assim, mais que malditos radicais, malditos passivos, como se consideravam a si mesmos os românticos, ou purificadores da linguagem, cultuadores de uma elite estética que voga pela forma culta, pelo bem da reorganização moral, como pregam os parnasianos – subdivisão dos modernistas (COMPAGNON, 2014a) –, certa categoria de modernos, os antimodernos, acreditam que todos pertencemos a um entrelugar localizado no meio desses dois irmãos.

Não obstante, os antimodernos se sentem mais magnetizados pelo lado do mal, onde se deparam com um manancial de angústia do qual bebem para modificar o mundo por meio da visualização direta dos mais obscuros pecados que nele habitam. Essa ideia contrasta diretamente com os modernos, que, na óptica dos antimodernos, obviam deliberadamente as ruínas do seu tempo, no intuito de explorar somente o lado belo do mundo. Por isso, um dos lemas dos modernos é: “vivemos no melhor dos mundos possíveis”, de Leibniz; enquanto o

²²² Falamos “Modernismo” e o retomamos porque é a denominação mais em uso aqui neste trabalho para designar as sensibilidades estéticas da Alta modernidade. Contudo, sabemos que em outros lugares tal termo não se utilizou ou, ao menos, não com o mesmo impacto midiático. Sabemos que na França, por exemplo, o Parnasianismo fora e continua sendo a designação mais vista nos manuais de história da literatura francesa; na Itália, o Verismo; na Polônia, mesmo sendo o Modernismo um dos termos mais frequentes, este teve subcategorias mais utilizadas como Neo-romantismo e Catastrofismo (UREÑA, 1978).

antimoderno acha inviável, diante de todas as desgraças já ocorridas com a humanidade, qualquer tese otimista como essa:

[...] se se quisesse conduzir o otimismo mais empedernido pelos hospitais, pelos leprosários e pelas câmeras de tortura cirúrgicas, pelas prisões, pelos locais de suplício, pelas senzalas, pelos campos de batalha [...] e se enfim o deixasse olhar dentro da torre esfomeada de Ugolino²²³, - então seguramente, ele também acabaria por reconhecer de que tipo é este melhor dos mundos possíveis. (SCHOPENHAUER, 1881 apud COMPAGNON, 2014a, p. 72).

Como visto, qualquer atitude otimista só seria possível na modernidade se o indivíduo entendesse como benéficos acontecimentos tais como a tortura, a guerra, a fome etc. Não acreditando nisso, o único lema possível para o antimoderno é o que diz: “Abandonai toda esperança”, que Schopenhauer evoca em diversos momentos de sua obra (COMPAGNON, 2014a). Esse pessimismo schopenhaueriano tem a ver com a ideia do Pecado original do antimoderno, só que, não mais numa perspectiva teológica, ou, melhor, numa perspectiva meramente teológica, mas principalmente metafísica.

Schopenhauer adiciona à doutrina do pecado original essa terceira vertente hermenêutica, unindo-se às outras, a teológica e a histórica. A metafísica não se preocupa com a infração dos primeiros humanos, mas com o fato de que o mundo está permeado por uma lei de vida, que é a da dor. Vivemos numa dor constante, impregnada em nosso corpo e alma desde o primeiro hálito. Até o prazer está imbricado à dor, pois o prazer não passa da negação da dor. O mundo, portanto, é o cenário de penitência em que inevitavelmente o ser humano há de habitar.

O filósofo alemão também pensa que não importa refletir se o Pecado original influenciou ou não os tempos modernos, pois onde os olhos humanos colocam sua atenção, observam “em toda parte a miséria, em toda a parte a injustiça e em toda parte o pecado” (SCHOPENHAUER, 1881 apud COMPAGNON, 2014a, p. 112), o que permite traçar o diagnóstico de que o Pecado atual e o Pecado original são um só.

O motivo de Compagnon se valer tanto de Schopenhauer para mostrar a ideia metafísica do pecado original recai no motivo de que este se torna ídolo dos antimodernos do final do século XIX (COMPAGNON, 2014a). Alguns o vão renegar ou declarar antipatia,

²²³ Ugolino della Gherardesca é figura de destaque da *Divina comédia* (1472 aprox.). Estando somente acima de Judas Iscariotes, Bruto e Cássio na hierarquia negativa do inferno, Ugolino fora encerrado junto aos seus filhos numa torre, culpados de traição aos seus congêneres, políticos importantes da Itália do século XIII. Seu pecado foi o de permanecer em silêncio quando seus filhos, próximos à morte por fome, pediram-lhe palavras de consolo. Um som, uma frase, um gesto carinhoso sequer teriam acalentado suas almas, mas Ugolino, sujeito de coração gélido, optou por encerrar-se em si mesmo e ignorar a súplica dos jovens.

como em algum momento manifesta Unamuno (1996), por acreditar que o alemão produz uma filosofia do suicídio, ou seja, uma filosofia que defende que o ato de viver não tem validade alguma, já que a felicidade como tal não existe, portanto: suicide-se o indivíduo, suicide-se a espécie humana. Mesmo assim, ele e outros antimodernos se nutrem de muitas de suas ideias porque o vitalismo que pregam parte do pessimismo desesperado, típico da metafísica schopenhaueriana.

O desespero pulsa constantemente no âmago do indivíduo agônico que Schopenhauer cita e as escapatórias que encontra são variadas, sendo a arte a mais recorrente em seus escritos. O plano de fuga do modernista é o da fuga ao Parnaso, onde se deparam e retratam as mais belas formas. Elas permitem que seu receptor se esqueça que há todo um cenário caótico fora desse cosmos simbólico. Já o antimoderno, como já exploramos no capítulo prévio, sente-se obrigado a plasmar em suas obras as cenas do abismo (COMPAGNON, 2014b). Para isso, precisa de um afastamento parcial da consciência coletiva, a fim de ter uma perspectiva minimamente objetiva dos fenômenos ao seu redor. Misturar-se desmedidamente com outras consciências o fariam dependente do outro, impedindo, assim, de pensar originalmente acerca do mal de seu tempo.

Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), afirma que na modernidade existem alguns indivíduos relativamente afastados da sociedade, que observam tudo e todos desde uma perspectiva íntima, entre a vituperação própria do discurso profético e a apatia do discurso niilista: os melancólicos. De acordo com o alemão, estes podem ser entendidos por meio da comparação com o planeta Saturno, que “como o planeta mais alto e o mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético” (BENJAMIN, 1984, p. 171-172). Ora, acaso essa antítese do melancólico não corresponde à proposta hermenêutica de Compagnon em *Os antimodernos*, quando diz que eles usam do “tom nobre, melancólico, queixoso” (COMPAGNON, 2014a, p. 327) em seus discursos ou quando menciona que simpatizam com a doutrina do pecado original porque “a beleza data do pecado; é inseparável da melancolia; é satânica” (COMPAGNON, 2014a, p. 94)? Sim, e vamos além. Em todo o mito bíblico não há outro personagem mais saturnino que Caim, por isso é evocado com frequência e com admiração por alguns antimodernos da Baixa modernidade, como Lord Byron e John Milton; ou da Alta modernidade como Miguel de Unamuno, Dámaso Alonso e José Saramago.

Na opinião de Souza (2015), o intelectual moderno melancólico/saturnino sente um magnetismo forte por Caim devido a sua rebeldia, sua forte tendência à errância, que não pode ser entendida como mera vontade de ir contra aquilo que é considerado bondoso – como Deus, a ética de Estado, a culpa –, mas como sintoma de um sujeito autoconsciente de sua humanidade, de seus defeitos. Dito de outra forma: Caim é apreciado pelo antimoderno porque consegue voltar-se a si, mesmo quando Deus, a maior autoridade de todas, obriga que todo ser se volte a Ele, evidenciando-se, com isso, orgulho do filho de Adão pela sua condição de pecador.

Um ponto interessante para se comentar a respeito do fratricídio: os antimodernos pensam que, além de Caim, outro culpado pela morte de Abel é Deus. Isso porque Ele criou Caim já sendo maldito, isto é, “lavrador de terras” (Gênesis 4:2), cheias de “espinhos, e cardos também” (Gênesis 3:18), a qual tem essa configuração diabólica por culpa da transgressão de Adão: “maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida” (Gênesis 3:17). Logo, Caim é a primeira vítima da condenação do Pecado original, culpado arbitrariamente por ser o primogênito de um infrator das leis divinas.

A outra injustiça que a exegese antimoderna capta é a do favorecimento de Deus por Abel: “e Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante” (Gênesis 4:4-5). Na opinião de Duque (2016), a ira de Caim é tão racional quanto irracional é a preferência de Deus pelas oferendas de Abel, sendo a única explicação para tal escolha Sua gula, a qual cobiça mais o sacrifício da carne e do sangue, que a do regime vegetariano.

O fratricídio, portanto, não passa da consequência da irracionalidade de um Deus que, apesar de sabedor de todas as coisas, das que foram, são e serão, obviou intencionalmente o fato de que com sua apatia estaria impulsionando os sentimentos de inveja e fúria de um dos primeiros humanos, ainda desconhecedor do peso da morte. Inclusive, Duque (2016) menciona que o sentimento de medo e culpa de Caim não se dá pela ira de Deus, mas pela tristeza que pudera evocar em Eva, sua mãe.

A culpa parcial de Deus nesse acontecimento apresenta uma última prova: por que o Senhor não matou Caim após o assassinato? Ainda, por que o castigo de Caim fora uma marca que o protegeria dos outros homens?: “portanto qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse” (Gênesis 4:15). Acaso não está mostrando Deus com essa espécie de tatuagem um

pouco de remorso? Acaso não está afirmando explicitamente que se sente culpado pelo fratricídio? Eis uma hipótese apoiada pelo teólogo Félix Duque (2016) e, direta ou indiretamente, por alguns antimodernos, defensores parciais ou completos de Caim.

A dicotomia entre Caim e Abel vai se alastrar no tempo, chegando a ser idolatrado, nos primeiros séculos, por alguns grupos de indivíduos, os cainitas, uma seita “gnóstica mencionada por alguns autores dos primeiros séculos da era vulgar. Atribuía a Javé a culpa pela existência do mal e glorificavam os que lhe haviam feito oposição, como, por exemplo, Caim” (SCHÜLER, 2002, p. 95). Já os abelianos foram:

[...] membros de uma seita religiosa referida por Augustinho e que surgiu no Norte da África no século IV. Chamavam-se abelianos, do nome próprio Abel, porque, a exemplo do que se atribui ao personagem bíblico, abstinham-se de relações sexuais. Procediam dessa maneira a fim de não propagar o pecado original. (SCHÜLER, 2002, p. 14).

Unamuno era um ávido estudioso dos mitos bíblicos, sendo o de Caim e Abel um de seus favoritos²²⁴ (MARBÁN, 1976) porque aborda uma das temáticas fulcrais de sua obra: a inveja. Ao contrário do que se pudera pensar, a inveja, para o intelectual espanhol, não é um sentimento necessariamente negativo. Segundo ele, invejamos alguém porque queremos ser, em parte, esse alguém. Queremos mais do que somos porque o que somos é muito pouco. Com isso, não está querendo dizer que toda inveja é benéfica, somente a que nos aciona a extrapolar nossos limites ontológicos por meio da luta contra si, ou seja, a inveja intitulada pelo autor de *envidia trágica*. Já a *envidia hispánica* é espiritualmente ociosa, superficial, dogmática e ausente de preocupações íntimas (UNAMUNO, 1978).

Para Unamuno, a inveja de Caim é a *trágica*, porque não se conforma com agradar a Deus, quer ser Deus. Não se conforma com viver sob os desígnios dEle porque estes não correspondem aos desígnios da natureza humana. O desejo de Caim de agradar a Deus e por isso não suportar Seu desdém tem a ver, principalmente, com o anseio orgânico de imortalidade que carrega o ser humano desde antes da queda. Se Adão e Eva quiseram provar do fruto proibido, é porque o conhecimento advindo daí remetia ao conhecimento de todas as coisas. Então, por que Deus e só Deus tem esse direito? Eis o motivo pelo qual Caim, como transgressor imodesto da palavra de Deus, é tão importante para os pensadores cainitas/melancólicos/antimodernos/saturninos.

²²⁴ Na poesia é onde o escritor reincide mais vezes na figura de Caim. No tomo IV de suas *Obras completas*, o de poesia, registramos até 29 vezes o nome de Caim.

Não obstante, vale a pena dizer que o romance a ser analisado a seguir, *Abel Sánchez*, demonstra certa ambiguidade no que tange à interpretação do mito de Caim e Abel e do Pecado original. A apologia que se faz de Caim na figura de Joaquín é, antes de tudo, uma tentativa de naturalizar o pecado ou, ainda, de ver o lado bom do pecado, mais especificamente o pecado da inveja, uma vez que Deus nos fez pecadores e pecadores seremos até nossa ressurreição nEle. Sendo assim, como negarmos a sermos o que somos?

6.2 O estilo do profeta antimoderno

Quando a crítica literária unamuniana versa sobre *Abel Sánchez*, geralmente se referem a esse romance como a ficção mais obscura da bibliografia do escritor espanhol (GULLÓN, 1964; FUENTE, 2020; KÄÄRID, 2013). Os motivos dessa ideia radicam na viagem introspectiva que a obra propõe ao leitor dentro da psique do protagonista, Joaquín, que, dentre todos os agentes da produção romanesca unamuniana, é o que carrega os sentimentos mais nocivos. O próprio autor vai corroborar os críticos, quando no prólogo desvela o motivo do romance não ter tido muito êxito editorial na Espanha: “prejudicou-a, sem dúvida, uma tétrica e sombria capa alegórica que me empenhei em desenhar e eu mesmo colorir; mas talvez a tenha prejudicado ainda mais a tétrica escuridão do próprio relato” (UNAMUNO, 2004, p. 19). E nós? Nós concordamos com ambas as partes, ficando tal tese mais evidente quando comparamos *Abel Sánchez* com outras prosas longas de Unamuno.

Em *Amor y pedagogía*, deparamo-nos com Avito, Fulgencio e Apolodoro, personagens com suas manias, suas transgressões éticas e desvios morais, mas em nenhum momento enxergamos neles um desejo genuíno de praticar o mal. Avito quer que seu filho seja um gênio e, para consegui-lo, não hesitará em apagar os desejos e gostos de Apolodoro. Mesmo que seus métodos sejam radicais e as consequências funestas, o positivista tem, no fundo, uma intenção que poderíamos assumir como boa ou parcialmente boa – talvez, não inteiramente má.

Já em *Niebla*, a hipotética vilã, Eugenia, somente antepõe seus desejos aos de Augusto. Aproveita-se da carência afetiva dele para conseguir o que quer. Uma vez obtido dele o que se propunha, foge com seu verdadeiro amor, Mauricio, deixando o protagonista desolado e à beira do suicídio. No plano de vista moral, pelo menos nesse eixo da intriga, Eugenia é dificilmente defensável – apesar de que Augusto é controlado na narrativa para

causar certa antipatia no leitor –, mas tampouco podemos comparar sua ruindade com a de Joaquín. Há um abismo intransponível, nesse aspecto, entre ambos.

La tía Tula e *San Manuel Bueno, mártir*, romances já evocados preteritamente neste trabalho, nem precisam ser mencionados nessa comparativa, uma vez que não há personagem algum que, dentro de uma taxonomia moral no campo narrativo, possa ser considerado malvado ou sequer obscuro – apesar de que lidam com sentimentos complexos como a fé, a maternidade ou a angústia pela mortalidade.

Além da tessitura da intriga, outro elemento que fornece maior sensação de soturnidade à obra é a composição técnica. Em nenhum outro romance de Unamuno, vemos um distanciamento maior de seu autor com relação aos seus personagens, principalmente para com Joaquín, dono e senhor da narrativa. Enquanto nas outras intrigas o autor parecia pairar próximo aos seus títeres, como um deus ex-machina, em *Abel Sánchez*, produz-se um abandono de qualquer metafísica. Os filhos espirituais de Don Miguel estão sozinhos com seus pensamentos, seus atos e suas culpas, assim como Caim após ser julgado por Deus.

Aliado a isso, encontramos na obra alguns pequenos capítulos em que Joaquín expõe suas mais secretas obsessões, tornando o leitor espectador do grau máximo de sinceridade do personagem. Esses minicapítulos fazem parte de um projeto de Joaquín intitulado por ele mesmo de *Confissões*, espécie de diário-livro que doará depois de sua morte à sua filha, Joaquina. Após seu falecimento e somente após seu falecimento que Joaquina deverá recebê-lo para que o leia e assim conheça todo o tormento que seu pai passou:

Foi então que começou a escrever, efetivamente, sua *Confissão*, como chamava seu relato, dedicada à filha, que deveria abri-la assim que estivesse morto. Tratava-se do relato de sua luta íntima com a paixão que foi sua vida, de sua luta contra aquele demônio com o qual pelejara desde quase o alvorecer de sua mente, e que o dominava até ali, até quando escrevia. (UNAMUNO, 2004, p. 182).

No começo da narrativa, antes inclusive do primeiro capítulo e depois do último prólogo, lemos que as *Confissões* foram encontradas após a morte de Joaquín. Não sabemos quem as encontrou, onde foi encontrada ou qualquer informação semelhante. Somente se declara que parte do texto que o leitor se deparará a seguir são as memórias de Joaquín Monegro, as quais se intercalam com as outras partes da história, ou seja, os diálogos e a narração do narrador onisciente:

Quando Joaquín Monegro morreu, foi encontrada entre seus papéis uma espécie de Memória da sombria paixão que o devorou em vida. Misturam-se neste relato fragmentos tirados dessa confissão – ele preferiu chamá-la assim – e que no fundo

vêm a ser os comentários que Joaquín fez a si mesmo a respeito de sua própria doença. Esses fragmentos estão entre aspas. A Confissão era dirigida à sua filha. (UNAMUNO, 2004, p. 25).

Pela falta de informações que essa espécie de *mise em abyme* incorpora, podemos conjecturar que esse recurso é utilizado para dar o que Tacca (1985) chama de *fenomenicidad* à obra, ou seja, dar ao leitor a sensação de que aquilo que o destinatário está lendo não só é real, mas também muito íntimo. Joaquín escreveu suas mais obscuras confissões no intuito de que apenas uma pessoa a lesse, sua filha, entretanto, por alguma razão, o texto se extraviou e agora somos partícipes dessa violação. Parece-nos que o enunciador está querendo (1) se desvincular do seu personagem, afirmando que os pensamentos imorais de Joaquín somente a ele pertencem, assim como (2) produzir o efeito de que a obra é proibida, sendo nós, enunciatários, portanto, caso continuemos a leitura do romance, também imorais.

Tacca (1985) menciona que os tipos de obras que iniciam assumindo uma *fenomenicidad* da escritura, isto é, que o livro a ser lido existe e foi encontrado por alguém, em algum momento, e agora, pela razão que for, está em mãos do leitor, pretendem borrar os códigos narrativos, adentrando o espectador numa voragem que o faz esquecer que está num mundo de ficção, acreditando realmente, por esse motivo, que o mundo de ficção é real – ou que em algum momento o foi. E isso, de certa forma, cria uma atmosfera de inquietação a que os outros romances do autor não se propõem²²⁵. Aqui, em *Abel Sánchez*, busca-se ilustrar e defender certo lado obscuro do ser humano, mostrar, em suma, que o pecado é tão natural quanto a fome ou a sede.

²²⁵ Algo parecido ocorre com *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela (1916-2002), escritor da geração posterior à Geração de 27, nomeada pela historiografia da literatura espanhola canônica de Geração de 36. Nesse romance, Cela ensaia uma *fenomenicidad* ainda mais acentuada à de Unamuno em *Abel Sánchez*, quando insere quatro prólogos literários intitulados assim: “Nota del transcriptor”; “Carta anunciando el envío del original”; “Cláusula del testamento ológrafico otorgado por don Joaquín Barrera López, quien por morir sin descendencia legó sus bienes a las monjas del servicio doméstico”; e “Dedicatoria de P. D”. Todas essas partes, antecessoras a um manuscrito do protagonista, Pascual Duarte, em que relata os motivos de assassinar algumas pessoas, preparam a mente do leitor antes do início da narrativa propriamente dita. Ao mostrar o caminho que o manuscrito percorre até sua publicação, pretende-se envolver a narrativa de um tom realista. Adentra-se o espectador numa série de peripécias que o texto percorre até sua publicação da maneira mais improvável possível – umas monjas resgatam o manuscrito de sua incineração –. Quando inicia a leituras das memórias de Pascual Duarte, o receptor já está imerso numa atmosfera duplamente obscura: pela própria natureza sangrenta da intriga e pela verossimilitude bem conquistada por meio dos prólogos. Em *Abel Sánchez*, encontramos essa mesma estrutura, ainda que Unamuno insista menos nessas partes pré-narrativas que Cela, o que desnivela em certa medida o grau de *fenomenicidad* de ambos os romances. Por isso nos apadrinhamos à opinião de Darío Villanueva, que, no prólogo à obra, argumenta a diferença entre o realismo filosófico, típico da narrativa unamuniana, e o vitalista, isto é, o que parte da imanência mais pura, mais radical, a fim de tratar de assuntos metafísicos somente nas entrelinhas, típico da narrativa joseceliana: “*La familia de Pascual Duarte* inaugura de hecho una vigorosa forma de realismo existencial, más vitalista que filosófico, estéticamente matizado por un expresionismo muy hispánico, que, además de ofrecer un cabal contrapunto a *L’Etranger* de Albert Camus, impresa en el mismo año 1942, encuentra enseguida eco y apoyo en otras de nuestras plumas más jóvenes” (VILLANUEVA, 2011, p. 16).

Durante a narrativa, Joaquín tenta reencaminhar o pecado com que nasce. Para isso, dialoga incansavelmente consigo mesmo, com seus familiares, com seus conhecidos do cassino; busca ajuda divina, trabalha incansavelmente e somente no final do relato, pouco antes de sua morte, entende que seria impossível, por mais que vivesse outras tantas décadas, mudar sua sina, mudar o fato irremediável de que nascera maldito:

- Você ainda pode viver alguns anos, se quiser.
- Para quê? Para chegar a ser velho? À verdadeira velhice? Não, a velhice não! A velhice egoísta não é mais do que uma infância em que existe a consciência da morte. Um velho é uma criança que sabe que haverá de morrer. Não, não quero chegar a ser velho. Disputaria com os netos por ciúmes, os odiaria... Não, não... Chega de ódio! Pude amar você, deveria ter amado você, e isso teria sido a minha salvação, e não amei.
Calou-se. Não quis ou não conseguiu prosseguir. Beijou os seus. Horas depois, dava seu último cansado suspiro.
ESTÁ ESCRITO! (UNAMUNO, 2004, p. 218-219).

Estas palavras de Joaquín, proferidas à sua esposa, Antonia, mostram-no consciente de sua condenação, assim como que sua condenação pode ser transferida às pessoas que genuinamente ama, como seu afilhado, Abelito, e sua filha, Joaquina, caso continue interagindo com eles. Ou seja, Joaquín teme intoxicar as seguintes gerações com o Pecado original, e por isso se entrega à morte, mostrando-se a si mesmo e aos outros que o acompanham nos seus últimos instantes de vida, que é também capaz de fazer o bem, mesmo que esse bem exija seu perecimento em troca.

Esse medo de Joaquín é antimoderno, dado que este tipo de sujeito “individualiza o erro, com o resultado de que todo pecado se torna original, na medida em que resulta de uma influência hereditária” (COMPAGNON, 2014a, p. 106). As novas gerações repetem os erros de seus antecessores porque não é fácil e muito menos natural desvincular-se do passado, tanto o distante como o próximo. A dificuldade de romper essa corrente reside em que cada geração potencializa os erros da anterior. Por isso o antimoderno diagnostica a humanidade como uma decadência constante, somente interrompida com a sua provável desapareição. Joaquín entende isso e tenta, com sua desapareição neste plano, interromper ou ao menos aliviar as consequências da transmissão do pecado que carrega consigo, uma vez que enxerga em Abelito, seu afilhado e genro, e Joaquina, ainda certo ar de pureza; neles habita uma esperança capaz de contagiar a humanidade, levando-a, quem sabe, a um futuro melhor.

Ademais da humanidade, Joaquín também pressente que com a união dos dois jovens ele mesmo poderá renascer. Pensa que Abelito e Joaquina, assim como os hipotéticos descendentes destes, mais cândidos ainda que os pais, farão dele um indivíduo livre de culpas,

de pensamentos imorais e da condição cainita: “só unindo a sua sorte à sorte do filho único de quem me envenenou a fonte da vida, só misturando assim nossos sangues esperava poder me salvar” (UNAMUNO, 2004, p. 172), escreve nas *Confissões*. Como veremos no próximo tópico, essas amálgamas familiares falham em seus propósitos para com Joaquín, o que não lhe impede de acreditar, mesmo assim, que seus herdeiros de sangue, como Joaquina e Joaquinzinho – seu neto –, e seu herdeiro intelectual, Abelito, estão muito mais preparados que ele para lutar e, quem sabe, vencer o Pecado original com que nasceram e em que vivem. Nesse sentido, dois fatores fazem Joaquín mostrar certo otimismo no futuro de sua prole: sua morte e com ela o fim de seu influxo negativo e os cuidados de seu antônimo moral, Antonia, sua esposa.

Antonia, na visão de Joaquín, era a pessoa mais idônea para salvá-lo. Ao não conseguir amá-la, a missão primária destinada a ela fracassou. Não obstante, com sua morte, outra missão, ainda mais importante, é outorgada a ela: livrar os filhos e principalmente os netos da inveja de Joaquín, do egoísmo de Abel e da vaidade de Helena²²⁶, esposa de Abel. Assim confessa Joaquín à sua filha a visão redentora que tem de Antonia “[...] o sangue de Antonia, da pobre Antonia, de sua santa mãe. Este sangue é água batismal. Este sangue é o redentor. Só o sangue de sua mãe, Joaquina, pode salvar seus filhos, nossos netos. Esse é o sangue sem mácula que pode redimi-los” (UNAMUNO, 2004, p. 172). Como visto, Antonia tem um dom místico de redimir os outros, pois é pura e é santa. Seu sangue, entendido aqui como espírito/consciência (GULLÓN, 1964), tem o poder de curar os pecados dos outros. Entretanto, esse saneamento da alma precisa da entrega total de quem quer ser curado, e isto implica a negação de si mesmo e o amor ao próximo, neste caso, a Antonia.

Joaquín nunca consegue amá-la de verdade, muito menos neutralizar a volta cíclica a si mesmo, e por isso não se salva, mas os outros podem usufruir de um destino diferente, pois, à diferença dele, não estão isentos da capacidade de doar amor. Dessa forma, Antonia simboliza a possibilidade de redenção, tal qual Cristo simboliza o perdão no cristianismo, formando, assim, outro paralelo entre o mito bíblico e o romance.

Não obstante, é importante assinalar que Joaquín fala a Joaquina que a redenção através do sangue de Antonia há de ser outorgada aos filhos dela e não a ela em si. Ou seja,

²²⁶ Helena é um dos personagens mais relevantes da obra, mas por falta de “espaço” e também sob pena de desviarmos em excesso do núcleo temático do estudo, optamos por analisar em profundidade a personagem em outro momento. Até então, para não desabrigá-la totalmente de atenção, diremos que Helena, com o “H” inicial – ao invés de Elena, sem “H”, que seria o comum na Espanha –, faz menção ao personagem mitológico que desencadeou a Guerra de Troia. Na narrativa mitológica, Helena, de Esparta, era a mulher mais bela do mundo e principalmente devido a esse fator por ela brigaram seu esposo, Menelau, e um atraente guerreiro troiano, Páris. Esse mesmo triângulo amoroso se recicla com Helena, Joaquín e Abel Sánchez.

Joaquín entende que Joaquina, por ter convivido com ele toda a infância, adolescência e juventude, já está certamente arraigada no pecado original, por isso seu nível de expiação é limitado.

Assim também pensam Joaquina e Abelito, que, ao tornarem-se noivos, sentem-se padecedores dos males legados pelos pais: “nas conversas íntimas, conheceram-se como vítimas de seus lares, de dois ambientes tristes, um de frívola impassibilidade, e o outro, de gélida paixão oculta” (UNAMUNO, 2004, p. 172-173). Sabedores disso, buscam o conselho e amor de Antonia, em cujo sangue pretendem mergulhar para purificar parcialmente a si mesmos e totalmente aos futuros filhos, que, assim, poderão nascer e viver não livres do pecado, dado que todo ser humano tem autonomia para pecar ou não pecar, mas sim do Pecado original, isto é, o pecado de outrem. Essa visão encontra símil no cristianismo, essencialmente o católico, que dota o batismo de uma importância religiosa ímpar, principalmente o batismo dos recém-nascidos, os quais:

Herdando o pecado de Adão, as crianças herdariam também a morte, logo necessitariam serem batizadas e redimidas em Cristo. O batismo das crianças se justificaria em razão dos pecados alheios, herdados de Adão, e não cometidos livremente, como no caso dos adultos. Os pecados herdados, contraídos com o nascimento, seriam mais graves do que os pecados pessoais dos adultos. O batismo purifica dos pecados herdados e não os cometidos pessoalmente. (OLIVEIRA, 2019a, p. 131).

Outro ponto importante a ser destacado sobre a estilística unamuniana é o trecho com que a obra se encerra: “ESTÁ ESCRITO”. Tais palavras evidenciam o estilo bíblico que o romance adota, como se se quisesse dizer que *Abel Sánchez* está influenciado pelas sagradas escrituras ou, ainda, que *Abel Sánchez* tem um quê de sacro. Isso coloca seu enunciador na postura de um profeta, que, assim como na Bíblia, traduz ao texto escrito as palavras de um ente superior. Isso, além de dotar a obra de um estatuto transcendente, ou seja, além de elevá-la à categoria de mito, mostra a importância que tem para Don Miguel falar dos grandes temas do ser humano moderno, pois se a Bíblia é sagrada porque fala da segunda vinda de Cristo, da origem do universo ou do fim dos tempos, *Abel Sánchez* o é na mesma medida porque fala da inveja, da ânsia de imortalidade e outros temas modernos que o texto literário aborda.

Nesse sentido, discordamos de Käärid (2013), que opina que o grande valor literário da obra é o de haver atualizado o mito de Caim e Abel sem distorcer seu significado primário. Sim, de fato Unamuno atualiza o mito, mas o profana porque desestabiliza os valores pregados pela exegética tradicional-cristã, que situa Caim como avatar de Satanás e Abel do

de Deus (DUQUE, 2016). Assim, mais que se valer do mito bíblico para continuá-lo, Unamuno inspira-se nele para ressignificá-lo de acordo com o *ethos* de seu tempo, o tempo moderno, mostrando que sua contemporaneidade vivencia os mesmos problemas do passado – e por isso, a modernidade é tão importante como a antiguidade ou, de acordo com a máxima antimoderna, para entender a modernidade, o presente, é indispensável entender o passado.

Além disso, poderíamos afirmar que o estilo bíblico-profético-mitológico tem uma intenção ideológica, mais especificamente antirracionalista. De acordo com Eliade (2011), depois dos gregos, o mito foi sendo entendido como contraposição ao *logos*, chegando a ser considerado, em síntese, como tudo aquilo “que não pode existir realmente”. Por isso, a maioria das obras antimodernistas possuem certo tom mitológico, porque, para enfrentar o mito do *logos*, é preciso de outro mito poderoso (COMPAGNON, 2014a). Daí o uso do mito bíblico, que, como aponta Frye (2021), é a matriz da literatura. O que varia é a forma de usar o mito bíblico ou as escolhas temáticas. Os marcados pela sina de Caim, os saturninos, os antimodernos, preferem alavancar os vilões, transformando-os em anti-heróis, numa tentativa evidente de explorar as zonas cinzas da alma humana, distante de qualquer maniqueísmo hermenêutico.

A fim de defender seu ponto de vista, Unamuno cria um novo Caim, seu Caim, Joaquín Monegro, arquitetado com o intuito de explorar os ângulos cegos do mito bíblico de Caim e Abel, o qual, na opinião de Unamuno, como já destacamos no ensaio “Soledad” (2007e), precisaria ser narrado de forma mais profunda para se entender mais nitidamente esses acontecimentos. Como isso é impossível, como a Bíblia é a que é, escrita do jeito que está, então cabe a nós, leitores, aprofundarmos e escrevermos sobre suas lacunas. *Abel Sánchez*, portanto, é a lacuna deixada pelos profetas das sagradas escrituras e Joaquín, o Caim moderno, na visão de seu enunciador, “superior, moralmente, a todos os Abéis. Caim não é o mau; os maus são os cainistas. E os abelistas” (UNAMUNO, 2004, p. 22).

Mas por que Caim não é o mau? Como se dá essa proteção ao maior fraticida da história? Vejamos a seguir.

6.3 De Caim a Joaquín, de Abel a Abel Sánchez

Em *Abel Sánchez* encontramos uma forte predileção de Unamuno por Joaquín, seu Caim, em detrimento de Abel Sánchez²²⁷, seu Abel. A tessitura da intriga, a arquitetura dos personagens, os elementos simbólicos e o fundo alegórico do romance assinalam para uma defesa nada sutil do enunciador àquele que fora tido pela exegese cristã tradicional como um mero fraticida.

O primeiro ponto que destacamos é o título da obra. Poderia parecer estranho à primeira vista que, sendo Joaquín Monegro²²⁸ o protagonista, seja justamente Abel Sánchez o nome que vemos estampado na capa do livro. Por quê? A opinião de Marban (1976) parece-nos certa quando diz:

Unamuno intitula su novela *Abel Sanchez* en vez de Joaquín Monegro porque ha caído bajo la sugestión del nombre [...]. Su intención, evidentemente, es la de darle una importancia a su Abel que Byron no le da al suyo. Unamuno hace resaltar en Abel Sánchez, un triunfador de la vida y conquistador de los afectos humanos, mayores defectos que en el fracasado ‘hermano’ que lo envidia. (p. 36).²²⁹

Ou seja, Joaquín Monegro é um protagonista cujo comportamento é inspirado por Abel Sánchez. Este, mesmo mostrando certa empatia, carinho e compaixão por seu amigo de infância, desperta em Joaquín os piores sentimentos. Assim, Joaquín é a figura, o verdadeiro núcleo da narrativa, mas todo seu esqueleto ontológico-existencial recebe o influxo de Abel Sánchez. Não obstante, ao destacar “Abel Sánchez” no título da obra, pretende-se anunciar,

²²⁷ De acordo com Hidalgo (2022), o “Sánchez” de Abel Sánchez “puede aludir, por un lado, a su popularidad entre los apellidos españoles, pero una razón de mayor peso puede deberse a su etimología —a la que Unamuno era tan aficionado—; esta lo traduce como «hijo de Sancho», que a su vez proviene de «Sanctus» (Santo). Si el origen «popular» del apellido puede contribuir a humanizar el personaje —desmitificando su origen bíblico—, de nuevo el carácter beatífico volvería en la segunda interpretación (más posible que la primera), remitiendo al origen etimológico «santificador» del mismo” (p. 303-304).

²²⁸ O “Monegro” de Joaquín, seu sobrenome, “alude al interior de un alma oscura —aunque también lúcida—” (HIDALGO, 2022, p. 303). Outra possibilidade de interpretação: Monegro é uma comarca espanhola, situada entre Zaragoza e Huesca, conhecida essencialmente pela sua aridez. Os que moravam perto dessa zona eram nomeados de Monegros pelos árabes, quando comandantes da Península Ibérica (711-1492 apróx.), que viria a dizer algo assim como “moradores do monte preto”. Em *La chanson de Roland*, poema épico francês do século XI, a comarca desértica aparece no capítulo LXXVIII, momento em que se menciona a Chernublo de Monegros, que, mediante o discurso indireto, diz assim sobre a comarca onde mora: “dice que en su país el sol no luce nunca, no puede crecer el trigo, no cae lluvia ni se forma rocío; todas las piedras son negras. Algunos dicen que allí moran los diablos”. (ANÓNIMO, 2022, p. 29). Ou seja, Monegro, além de árida, obscura e estéril, carrega a lenda de ser habitat de diabos. Sendo assim, pode Joaquín Monegro ser um descendente moderno dos Monegros ou, ainda, um ente diabólico de Monegro que regressa à modernidade invocado por Unamuno.

²²⁹ “Unamuno intitula seu romance de *Abel Sánchez*, ao invés de *Joaquín Monegro*, porque caiu na sugestão do nome [...]. Sua intenção, evidentemente, é a de lhe dar ao seu Abel uma importância que Byron não dá ao dele. Unamuno evidencia que Abel Sánchez é um triunfador da vida e conquistador dos afetos humanos, defeitos maiores que aqueles vislumbrados no fracassado “irmão” que o inveja”. (T.N.).

também, que o personagem mítico Abel receberá uma atenção maior da que se costuma dar – ou um ângulo diferente de atenção. As linhas morais entre Caim e Abel, outrora distantes e opostas, vão se encurtar, ou, melhor, equiparar na obra que o leitor tem em mãos. São, no romance, vítimas e verdugos da condição fatal da humanidade, imersas no pecado desde a transgressão dos primeiros humanos.

Na obra, Joaquín e Abel Sánchez não são irmãos e sim amigos desde a infância. Conhecem-se a si mesmos por meio do conhecimento que um tem do outro. Interagindo, brincando, dialogando desde os primeiros anos de vida é como constituem suas identidades, que, uma vez definidas, nunca mais mudarão. A de “Joaquín, o mais voluntarioso, parecia iniciar e dominar tudo; no entanto era Abel quem, parecendo ceder, fazia sempre o que queria. É que gostava mais de não obedecer do que de mandar” (UNAMUNO, 2004, p. 27).

Joaquín é dominador, cheio de vontade de colocar os outros sob seu controle, enquanto Abel é apático e rendido ao culto de si. Não tem intenção alguma de colocar-se no topo da pirâmide social por meio de ferramentas de imposição ou manipulação, só quer ser feliz, brincar, adaptar-se aos outros para ser aceito e assim viver em paz consigo. Joaquín acha que esse tipo de comportamento faz de Abel Sánchez um bobo extremamente servil. Contudo, algo na personalidade dele atrai as pessoas. Consideram-no simpático, agradável, atraente, ao invés de Joaquín, que, como escreve em suas *Confissões*, sobre sua infância: “já então era ele o simpático, não sabia por quê, e eu o antipático, sem que entendesse bem a causa disso, e me deixavam sozinho. Desde pequeno fui ilhado pelos meus amigos” (UNAMUNO, 2004, p. 28).

Durante o período escolar, Joaquín tenta subverter essa situação. Para isso, esforça-se em ser mais elegante e engraçado que seu amigo, mas a seriedade e obscuridade orgânica que o possui convertem suas piadas e comentários pseudo-humorísticos em discursos fúnebres: “por mais que procurasse superar o outro em engenho e elegância, não conseguia. Ninguém ria de suas piadas; era considerado uma pessoa fundamentalmente séria. ‘Você é fúnebre’, costumava ouvir de Federico Cuadrado. ‘Suas piadas são piadas de luto’”. (UNAMUNO, 2004, p. 29).

Tampouco ser o aluno mais esforçado e inteligente da escola torna Joaquín uma pessoa querida ou sequer respeitada pelos outros. Sua forma sisuda de ser o relega à solidão, a qual é empatizada exclusivamente por Abel Sánchez, o único que parece não se importar ou não querer ver a natureza antipática de seu amigo.

A personalidade de cada um determina seus caminhos profissionais. O adusto Joaquín escolhe o ramo da medicina, o caminho racional, o da ciência. Sua seleção, entretanto, não se

encontra conectada às suas pretensões existenciais. Detesta ser médico, já que vê tal profissão como pouco transcendental – pouco sublime, em termos antimodernos –, isto é, pouco capaz de levá-lo à glória. Joaquín diz isso porque o trabalho de médico, na sua concepção, é utilitário e rotineiro, válido para “ganhar dinheiro tomando o pulso, olhando a língua e receitando qualquer coisa” (UNAMUNO, 2004, p. 30), e ele quer mais que isso, quer se tornar imortal por meio de sua profissão.

Sendo assim, podemos nos perguntar o motivo que o fez escolher o ofício de médico, se o que quer é a glória, ser reconhecido por um grande feito. Na intriga não encontramos resposta alguma para esse questionamento. Logo no primeiro capítulo, informam-nos o narrador e os diálogos entre ambos os protagonistas que, uma vez findado o período escolar, optam por áreas aparentemente antagônicas como a medicina e a pintura. Contudo, conjecturamos que não há fator subjetivo que determine a predileção de cada um. Eles nascem determinados pela marca de seus ancestrais, Caim e Abel, que, ao menos nos capítulos iniciais da obra, os que narram a infância e juventude, orientam os desígnios desses agentes da intriga.

Tal tese se reforça nos capítulos que contam a respeito da idade adulta da dupla, quando Joaquín pensa que seu discípulo, o filho de Abel Sánchez, Abelito, deve seguir a profissão do pai, pintor, ao invés de se interessar pela medicina, como se a hereditariedade não fosse só de sangue, mas também de identidade. Não obstante, Abelito detesta a arte e a personalidade de Abel Sánchez, ao mesmo tempo em que, pela atenção que lhe dá, pela forma amorosa que lhe trata e pelos ensinamentos científicos que lhe transmite, adora Joaquín como se fosse seu verdadeiro progenitor.

Joaquín se afeiçoa por Abelito como se fosse seu filho, mas com certos interesses egoístas latentes:

Joaquín e o filho de Abel sentiram-se atraídos um pelo outro. Abelito compreendia tudo rapidamente e se interessava pelos ensinamentos de Joaquín, a quem começou a chamar de mestre. E seu mestre se propôs a fazer dele um bom médico e a confiar-lhe o tesouro de sua experiência clínica. ‘Vou levá-lo’, pensava, ‘a descobrir coisas que esta maldita inquietude do meu ânimo me impediu de descobrir’. (UNAMUNO, 2004, p. 146).

A inquietude de ânimo que Joaquín comenta é o sentimento trágico da vida, esse estado de alvoroço constante, que, por não o saber dominar, impede-o de alcançar grandes ações no ramo médico. Assim, por ser mais jovem, menos condicionado pelo pecado original e por estar isento da marca de Caim, Abelito se torna a pessoa idônea para conquistar, através dele, os sonhos que ele, Joaquín, sente-se incapaz de realizar.

Além desse interesse, outros dois, que se mesclam e se repelem, são encontrados na intriga:

Por uma estranha mescla de curiosidade, de ódio a seu pai, de afeto ao menino, que me parecia, então, um medíocre, e por um desejo de libertar-me, assim, da minha má paixão, uma vez que, bem debaixo da minha alma, meu demônio me dizia que o fracasso do filho me vingaria da glória do pai. Queria, por um lado, através do afeto ao filho, redimir-me do ódio ao pai, e, por outro lado, me deleitava esperando que, já que Abel triunfara na pintura, o outro Abel Sánchez, o Abel de seu sangue, falhasse na medicina. (UNAMUNO, 2004, p. 145).

Como visto, dois desejos contraditórios coabitam a consciência de Joaquín. Por um lado, quer purgar-se do ódio acumulado em Abel Sánchez ao cuidar do filho deste, dando-lhe o amor que tanto busca na figura paterna; por outro, almeja prejudicar Abelito, trazer-lhe fracassos no ramo da medicina, favorecendo com isso uma espécie de contrapeso ao sucesso esplendoroso do pai. O tom pessimista da obra retira a oportunidade de que Joaquín se cure da toxina da inveja, do patrimônio cainita, mesmo considerando Abelito um discípulo avantajado, estimado, e o jovem, pelo seu lado, considerando Joaquín um mestre ideal e uma figura paternal querida. Contudo, o tom vitalista da obra, ou seja, o resquício de esperança que nega ao pessimismo se fechar radicalmente em si mesmo – isto é, niilismo –, concede uma possibilidade de redenção a Joaquín mediante Abelito.

Quando conta Joaquín com 50 anos, sentindo-se suficientemente fadigado para continuar com seu ofício de maneira adequada, cede paulatinamente ao seu discípulo – nessa instância da trama, também, genro – seus negócios e suas ideias científicas. O filho de Abel Sánchez tem grande sucesso no ramo médico, principalmente no da investigação, elevando a categoria das pesquisas iniciadas pelo seu mestre e com isso conquistando seu sonho de atingir a glória através da medicina.

Essa glória pode ser enxergada na obra como a missão metafísica proposta por Unamuno e o antimoderno de imortalização que todo ser humano deveria ambicionar, já que uma existência sem legado torna o ser destinado ao esquecimento, à nada. A nada é um dos grandes pavores que o enunciador explora em seus textos ficcionais (OLIVEIRA, 2019b) e por isso os preenche dessa inquietação, buscando despertar no leitor uma angústia que lhe provoque o desejo de deixar sua marca na história.

Azaola (2002) informa que a descendência é uma das formas de imortalização pessoal que Unamuno propõe e explora em sua produção poética e filosófica. Os filhos podem servir aos sonhos, desejos e propósitos do pai, sempre e quando, como bem comenta em sua tese de

doutorado Giménez (2011), tais propósitos legados sejam da escolha livre do filho e não forçados, isto é, há de haver amor e não uma razão racional-pedagógica, como a que vimos em *Amor y pedagogía*, para que a ambição do pai chegue saudável ao filho.

Nesse sentido, discordamos de Azaola (2002), o qual opina que em *Abel Sánchez* não é imortalidade o que procura Joaquín Monegro através de Abelito, e sim a fama do pai deste²³⁰. É verdade que Joaquín detesta que Abel Sánchez seja reconhecido e aclamado por onde transita, formando naquele uma inveja da qual não se livrará até a morte, mas não é a fama de Abel Sánchez em si o que atormenta Joaquín, senão a forma com que conquista a legitimação fervorosa da população. Que forma é esta? A arte, só que uma arte superficial, sem alma, que não desperta as consciências de seu letargo espiritual, sem aspirações sublimes, como a da imortalidade ou do alvoreço religioso coletivo. Assim, Joaquín detesta a fama de Abel Sánchez porque não tem conotações éticas e sim estéticas, somente. Essa opinião de Joaquín é compartilhada pelo seu discípulo, que chega a desprezar o pai, também, pela sua pintura, a qual reflete sua própria personalidade: “eu duvido que meu pai sinta a pintura ou qualquer outra coisa. Pinta como uma máquina, é um dom natural, mas sentir?” (UNAMUNO, 2004, p. 150).

Essa tendência de ver a arte como meio e fim para chegar à beleza é confirmado por Abel Sánchez, que, em um dos últimos capítulos do romance, é interrogado pelo seu amigo da infância da seguinte maneira: “- E o objetivo da arte, qual é? Qual é o papel desse desenho que você acaba de fazer do nosso neto? - Isso tem um fim em si. É uma coisa bela e isso basta” (UNAMUNO, 2004, p. 202). Isso é inaceitável para Joaquín porque, como expositor da ideologia antimoderna de seu criador/enunciador, entende a arte como uma ferramenta ética, como uma agitadora de mentes, dormidas na modernidade no seio da *techné* instrumental.

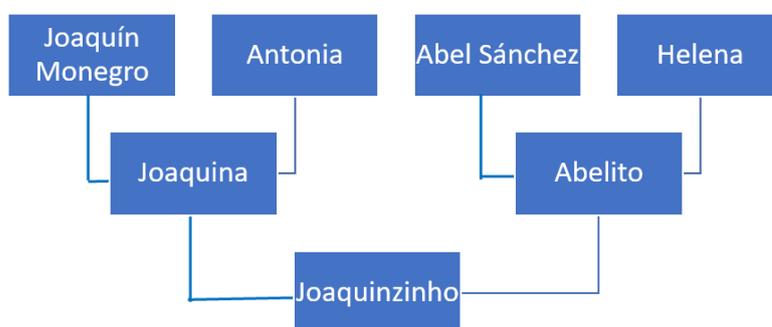
Pelo ano em que a obra fora publicada, 1917, podemos conjecturar que essa crítica à arte de Abel Sánchez desvela a filosofia antimodernista da arte de Unamuno. Como já explicado, a arte moderna apoia o culto ao eu puro e ao antimoralismo, radicalizando-se tais idiosincrasias nas vanguardas. Em contrapartida, o antimoderno defende o modelo de artista

²³⁰ A opinião de Azaola é influenciada pela do padre Oromí, que, no ensaio *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno* (1943), interpreta *Abel Sánchez* por meio da teologia cristã clássica. Oromí assinala que esse romance faz uma apologética à figura de Abel encarnada em Abel Sánchez, que, mais uma vez, é assassinado pela inveja de Caim-Joaquín, o arquétipo antagônico. Na nossa opinião, Oromí, conduzido ortodoxamente pela sua ideologia, desdenha deliberadamente das zonas cinzentas do texto, os entrelugares em que se vislumbram os aspectos positivos da identidade cainita e os aspectos negativos da identidade abeliana. Entretanto, é importante mencionar, para não pecarmos de injustos, que Azaola (2002) difere em alguns aspectos de Oromí, principalmente no que tange ao parcialismo teológico, o qual provoca no padre a tendência de ver na obra unamuniana uma fervorosa louvação ao cristianismo tradicional. Como demonstrado aqui, essencialmente neste capítulo, o cristianismo do autor é, no mínimo, pessoal, assim como parcial e por vezes integralmente afastado da exegética canônica.

que voga pela “substituição de uma sensibilidade estética por uma sensibilidade moral” (COMPAGNON, 2014a, p. 315), porque todo artista é – ou deveria ser – um profeta de seu tempo.

Nesse sentido, parece-nos que, por não adquirir a sensibilidade egocêntrica de seu pai e tampouco a inveja de Joaquín, Abelito interrompe a transitabilidade do pecado cainita e abeliano. Não obstante, a marca abeliana volta com a terceira geração da família, mais especificamente com o filho de Abelito e Joaquina, Joaquín, mas chamado pela família de Joaquinzinho, a fim de diferenciá-lo do avô.

Quadro 3 – Árvore genealógica da família Monegro e da família Sánchez.



Fonte: Autoria nossa

Joaquinzinho recebe de Abel Sánchez todo o amor que negou a Abelito, apesar de que o motivo disso é um tanto dúbio. A primeira vez que Abel Sánchez presta atenção no seu neto é pouco após o seu nascimento, quando percebe que suas feições são perfeitas para serem desenhadas: “certa manhã fixou-se mais intensamente no netinho. Ao vê-lo adormecido, exclamou: ‘Que esboço precioso!’ E, pegando um caderno, se pôs a fazer um desenho a lápis do menino que dormia” (UNAMUNO, 2004, p. 201-202). E Joaquín, que vê seu amigo desenhando o neto com admiração, pressente que esse sentimento se dá por um fator estético e não amoroso.

Não obstante, quando o narrador se afasta da percepção de Joaquín dos eventos entre Abel Sánchez e Joaquinzinho, percebemos que há sim uma sinergia para além do encantamento para com a forma, principalmente quando a criança cresce e consegue se comunicar, mesmo que precariamente:

Parecia que o coração daquele imenso egoísta – é assim que o consideravam seu filho e seu consogro – tinha sido abrandado, e ele mesmo parecia ter se infantilizado diante do menino. Costumava fazer-lhe desenhos, o que encantava a criatura.

Abelito, santos!, pedia o menino. E Abel não se cansava de desenhar cachorros, gatos, cavalos, touros, figuras humanas. (UNAMUNO, 2004, p. 205).

Esse trecho evidencia que o pequeno Joaquinzinho é motivado pelo avô a seguir o caminho da arte, mais especificamente o da pintura, pois sua afeição surge de tanto vê-lo desenhar em seus cadernos e em suas telas. Abel Sánchez percebe na atitude do neto uma possibilidade de redenção ao seu egoísmo, seu maior pecado, e do qual, até então, não tinha consciência ou não queria assumir. É como se, ao depositar em um descendente, em um outro, um pouco ou muito de si mesmo, sentisse-se aliviado de uma carga narcisista que o devorara desde que sua identidade começasse a ser delineada por meio do destino, por meio da marca de Abel.

O *insight* produzido por Joaquinzinho também provoca, em certa medida, a morte de Abel Sánchez pelas mãos de Joaquín. Até a execução do “assassinato”, os diálogos entre ambos os protagonistas seguiam roteiros medianamente semelhantes: Joaquín incriminava Abel Sánchez por alguma questão fundamentada na inveja, no ódio ou quaisquer sentimentos parecidos e Abel Sánchez fingia surpresa com a acusação do amigo, devolvendo com fingida doçura a acusação. Tais embates acabam em aporias que, por não se resolverem, crescem com o passar dos anos, multiplicando a produção de rancor de Joaquín e, provavelmente, de Abel Sánchez também, mesmo que não sejamos, apenas, partícipes dos seus planos mais profundos. A quebra desse script ocorre no final da narrativa, na última conversa dos dois, quando Abel Sánchez manifesta a Joaquín que o neto nunca o amará porque uma pessoa de sangue ruim é impossível de ser amada. Assim se narra a caída de máscara do personagem:

- E se o menino não ama você do jeito que você quer ser amado, excluindo todos os outros, ou se ama você mais do que a todos, e por pressentir o perigo, e por temer...

- E o que teme o menino? – perguntou Joaquín, empalidecendo.

- O contágio do seu sangue ruim.

- Bandido!

Mas, na última hora, abriu as mãos. Abel deu um grito, levando as mãos ao peito, suspirou um ‘Estou morrendo’ e deu um último suspiro. Joaquín então disse a si mesmo: ‘O ataque de angina; já não há remédio, acabou!’. (UNAMUNO, 2004, p. 212)

Esse episódio causa em Joaquín a maior de suas fúrias, sendo, inclusive, a primeira vez que a exterioriza de maneira agressiva. Antes disso, em todas as ocasiões em que se irritava com Abel Sánchez, impedia-se de impeli-la, sendo Antonia ou Joaquina as únicas pessoas que ouviam seus lamentos, mas nunca com medo de que Joaquín pudesse fazer algum tipo de mal de teor físico a elas ou a quem fosse. Todos entendem que Joaquín é uma alma

atormentada por algum tipo de problema psicológico que não conseguem identificar bem qual é ou qual sua procedência, e por isso o tratam como a um doente inofensivo, preso a uma cruz que lhe fora reservada desde os princípios dos tempos. Daí o choque, tanto nos personagens como no próprio leitor, quando Joaquín “assassina” Abel Sánchez depois de dizer que seu sangue é ruim, como visto no trecho.

Essa cena tem interpretações distintas. Alguns críticos, como Gullón (1964) e Torres (2007), opinam que, pelo encaminhamento da narrativa, seria contraditório pensar que Joaquín Monegro realmente matou Abel Sánchez, que este, em realidade, estava já doente o suficiente antes do aperto no seu pescoço, e, portanto, Joaquín só adiantara o inevitável. Ambos os críticos o desincriminam porque acreditam que o protagonista precisa a todo instante de seu duplo, a fim de alimentar-se do ódio, da inveja, da necessidade do outro como elemento vital para o desenvolvimento do eu, sendo, portanto, irreverente para com o itinerário moral e filosófico da trama, interpretar seu clímax dessa forma.

Já outros críticos munem-se de um parecer distinto. McGaha (1971), por exemplo, pensa que o assassinato de Abel Sánchez é a expiação de Joaquín, uma metáfora que se traduz na morte do outro como a cura para o mal ontológico do eu. Dito de outra forma: a sombra constante de Abel Sánchez, seu duplo e seu contraditor, a fonte primária de todas suas insatisfações existenciais, não pode coabitar no mesmo mundo que Joaquín. Só há espaço para Caim ou para Abel, nunca para os dois. Nesse ponto não concordamos, mas sim no seguinte que McGaha (1971) aponta: após a morte de Abel Sánchez, Joaquín padece de uma doença desconhecida e, instantes depois de pedir desculpas a todo seu entorno – Helena incluída – pelos seus atos e eles as aceitarem, falece. Essa repentina morte simboliza que sim é possível habitar em Caim um Abel, pois é justamente essa tensão entre querer ser Abel Sánchez e ser mais que ele, entre odiar seu rival e amá-lo por todas suas conquistas, que Joaquín consegue pensar e questionar os grandes temas metafísicos, ou seja, a influência do outro que vem acompanhada da perturbação espiritual ou, como diria Unamuno, essa “no quietud, no paz, no apagamento” é o que oportuniza que o ser cresça “sin cesar en consciência y en anhelo” (UNAMUNO, 2005, p. 263).²³¹

Também Ricoeur (2014) explora o outro como força vital para a erradicação do solipsismo epistêmico que atinge o sujeito de nosso tempo. De acordo com o francês, na modernidade, se manifestou o problema da subjetividade cíclica do eu, que tornou o conhecimento do sujeito como mediado por si. Isso o afogou na desesperança, pois sem

²³¹ Essa “não quietude, não paz, não apagamento” é o que oportuniza que o ser cresça “sem cessar em consciência e em anelo”. (T.N.).

intercessores, sem válvulas de escape, o ego o fixa num estado de rigidez identitária ou, em termos ricoeurianos, numa identidade-idem que se nega a interagir dialeticamente com a identidade-ipse, permitindo, assim, uma evolução ontológica do si-mesmo.

Dessa forma, uma vez erradicado o outro da constituição de si mesmo, Joaquín, ao invés de se sentir liberado, aliviado da carga sentimental que Abel Sánchez lhe implantava, o que realmente padece é de um vazio insuportável que o faz entrar num estado de decadência física e espiritual, a qual o leva a uma estranha doença: “ao final, uma doença obscura prostrou Joaquín no seu leito” (UNAMUNO, 2004, p. 215). Podemos interpretar essa doença como o estado de morte em que se encontra Joaquín, que vê seus dias chegarem ao fim, pois seu propósito existencial finalizou. Entretanto, nesse estado de morte, nesse *Dasein* heideggeriano²³² que, por fim, Joaquín vislumbra as coisas para além da influência do outro, de Abel Sánchez, do ódio e da inveja. E o que encontra quando enxerga o mundo sem o prisma dessas influências perniciosas? O que tanto almejava em diferentes momentos de sua vida, o reconhecimento das pessoas, o perdão de sua família, a prática altruísta do bem, isto é, a saída do inferno e a chegada ao paraíso.

6.4 Do umbral do Paraíso ao frio Inferno

So, it's on and on and on, oh it's on and on and
on
it goes on and on and on, heaven and hell.
(Black Sabbath, *Heaven and Hell*)

De acordo com Orringer (2003), os personagens dos romances unamunianos estão à procura do paraíso perdido. Suas ações se orientam essencialmente a algum tipo de expiação que os leve à salvação de si mesmos, rumo a outro mundo ou a outra visualização do mundo, uma vez que entendem a existência humana na Terra, tal qual está concebida na modernidade, hostil a eles mesmos.

²³² O Ser-aí, o *Dasein*, conceito fulcral da ontologia heideggeriana, explora a importância da consciência da morte para a vida do ser no mundo, em dissonância com a filosofia kantiana, que, em *Crítica da razão prática* (1788), opina que é ineficiente para a reflexão prática, ou seja, para a razão, o estudo da morte, uma vez que não faz parte do mundo sensível. O viés heideggeriano, por sua vez, acredita que “a morte é, no entanto, apenas o ‘fim’ do *Dasein* e, em sentido forma apenas um dos fins que abrangem a totalidade do *Dasein*. O outro ‘fim’ é o ‘começo’, o ‘nascimento’. Só o ente ‘entre’ nascimento e morte apresenta o todo que se procura. [...] O *Dasein* só se fez tema existindo, por assim dizer, ‘para frente’, deixando, com isso, ‘para atrás’ de si todo e ter sido. [...] Na análise do ser-todo, passou por cima o ‘nexo da vida’ em que o *Dasein*, constantemente e de algum modo, se mantém” (HEIDEGGER, 2006, p. 464).

Nesse inferno que é o planeta na ficção do autor espanhol, Orringer (2003) define três tipos de sujeitos à procura do paraíso: os (1) “*Cabrerros*”: os que já têm reservado seu lugar no céu, pois sua bondade é impoluta, sua inocência, total, e suas ações eticamente corretas em todos os níveis; os (2) “*Hijos de Adán*”: os que lutam contra sua condição pecaminosa, os que se sentem injustamente expulsos do Éden e por isso se revoltam contra Deus, os que, em definitivo, estão fatalmente contaminados com o Pecado original, os cainitas; e os (3) “*Exiliados selectos*”: os que se sabem falhos, os que têm a consciência cheias de dúvidas e, mesmo questionando os desígnios de Deus, inconscientemente se apegam à fé, pois é através dela que guiarão, senão a si mesmos, aos outros, ao povo, em direção ao Paraíso.

Evidentemente, Joaquín pertence ao segundo grupo e San Manuel, de *San Manuel Bueno, mártir*, ao terceiro. Ambos recebem a mesma absolvição de seus pares, ambos encontram algumas das respostas às suas dúvidas na condição da pré-morte; ambos, também, mais que garantido o Paraíso, encontram-se no seu umbral, entretanto, uma diferença vital podemos conjecturar. San Manuel abdica de seus valores, de sua consciência, enfim, de sua paz e felicidade para doá-la à comunidade da qual se sente responsável. Com isso, mesmo que não entre no Paraíso, vê recompensada sua insatisfação pela satisfação de seu povo, que encontra plenitude nos seus ensinamentos. Assim como Moisés, que morreu sozinho às portas do Paraíso de Canaã, San Manuel morre às portas do Paraíso celestial, próximo daqueles que o amam, condenado, ainda assim, ao inferno por não acreditar de coração em Deus.

Já Joaquín está muito mais capitaneado pelo Pecado original. Encontra o perdão dos seus no final da narrativa, mas somente na morte encontra a verdadeira satisfação. Sua corrosão é absoluta, está impregnado de um influxo demoníaco que, inclusive, leva-o a “assassinar” a pessoa mais importante de sua vida. O Pecado original constitui San Manuel, é verdade, mas o pecado original de Adão, que come do fruto proibido e duvida da bondade de Deus, sem, entretanto, confrontá-lo, sentindo-se, inclusive, errado e culpado pelo seu titubeio; não assim Joaquín, o próprio Caim moderno, cheio de pecado e parcialmente orgulhoso disso, como ele mesmo confessa a seu neto instantes depois de matar Abel Sánchez:

- Morto, sim! Eu o matei, eu, Caim, seu avô Caim matou Abel. Mate-me agora, se quiser. Ele queria roubar você de mim, queria tirar-me o seu carinho. E tirou. Mas a culpa foi dele...

E, começando a chorar, acrescentou:

- Queria roubar você de mim, você, o único consolo que restava ao pobre Caim. Não deixarão nada a Caim? Venha cá, me abrace. (UNAMUNO, 2004, p. 212).

Esse excerto, certamente um dos ápices dramáticos da obra, consolida uma inquietação de Joaquín que até então intuía, mas não entendera em sua totalidade. Referimo-nos às constantes defesas e engrandecimentos à figura de Caim que ele expõe. Até o final da narrativa, o protagonista, em diversas situações, analisa o irmão de Abel como um personagem bíblico injustiçado, entendendo-o, portanto, como uma alma gêmea. Não obstante, em virtude do assassinato de seu irmão simbólico, entende que ele não é uma alma gêmea à de Caim, mas o próprio Caim, isto é, herdeiro de sua personalidade e destino.

A primeira vez que a diegese explora essa hereditariedade é no capítulo XI. Abel Sánchez está se documentando sobre o mito de Caim e Abel para criar um quadro com essa temática. A pintura que, uma vez findada, converter-se-á em uma das produções mais importantes de sua prolífica carreira de artista, estimula uma conversa entre a dupla, em que Abel Sánchez opina que Caim fora exclusivamente um invejoso malicioso e Abel, uma vítima; Joaquín, por sua vez, pensa o oposto. Na sua opinião, os atos do fraticida tiveram como culpado a maneira iníqua com que Deus abordou a oferenda dos irmãos, ou seja, o próprio Senhor motivou o assassinato primário.

Além disso, Joaquín outorga outra culpa a Deus: a de ter feito Caim tal qual era: invejoso, pecaminoso, furioso e insatisfeito. Esses traços identitários que seu criador lhe impôs, eximiu-lhe da possibilidade de mudá-los por meio da experiência. Em outras palavras, Caim nasceu com sua história e sua personalidade definidas. Deus lhe negou a liberdade que o teria feito obrar de outra forma, e quando por Sua bondade o deveria ter guiado e consolado, optou por abandoná-lo.

Essa opinião a respeito de Caim propicia a tentativa de mudar o enunciado do quadro de Abel Sánchez, reprodutor da exegética canônica, que situa a figura de Abel como padecedor do pecado da inveja. Joaquín despreza esse conduto hermenêutico maniqueísta favorecido pela igreja, que, por não considerar o ser humano digno de questionar os desígnios de Deus, adrede ignora a tendenciosidade dEle nesse episódio bíblico: “as ovelhas de Abel eram adeptas de Deus, e Abel, o pastor, era cheio de graça aos olhos do Senhor, mas os frutos de Caim, do lavrador, não agradavam a Deus, nem Caim caíra nas graças Dele. O agraciado, o favorito de Deus era Abel... e o desgraçado, Caim” (UNAMUNO, 2004, p. 82).

Joaquín também culpa Abel por permitir que essa injustiça divina acontecesse. Acha-o confortável nessa posição de agraciado, até o ponto de se ensoberbecer com isso. Essa soberba, na opinião de Joaquín, providenciou outro crime por parte de Abel, o da apatia, uma vez que não pediu a Deus a graça divina também para seu irmão. Se Abel era o favorito de

Deus, se o ouvia com atenção, se o favorecia, por que não pediu ao Senhor o mesmo trato para Caim? A sentença de Joaquín é clara e concisa: porque para ser glorioso, Abel precisaria que Caim não o fosse; mais que isso, precisaria que Caim o adorasse, o invejasse, quisesse ser como ele. Por isso, para que Abel estivesse no Paraíso, Caim teria de estar no Inferno.

Essa dualidade moral e essa parcialidade de Deus se alastraria no futuro, chegando até à modernidade, vivenciando os abelianos/abelistas uma existência cheia de uma impropriedade notabilidade social, amorosa e profissional, a qual desfrutavam essencialmente porque com ela despertam a inveja e a tristeza de seus opositores, os cainitas:

- Não tenho dúvida de que Abel esfregaria no focinho de Caim a sua graça, o provocaria com a fumaça de suas ovelhas sacrificadas em nome de Deus. Aqueles que se creem justos costumam ser uns arrogantes que oprimem os outros com a ostentação de sua justiça. [...]
- E você, por acaso soube – perguntou Abel, estupefato com a gravidade da conversa - que Abel se jactava de sua graça?
- Não tenho dúvidas de que ele não teve nenhum respeito pelo seu irmão mais velho e nem pediu ao Senhor graças também para ele. E sei mais: os abelistas criaram o inferno para os cainistas porque, caso contrário, a sua glória seria insípida. Livres do padecimento, seu prazer está em ver os outros padecendo... (UNAMUNO, 2004, p. 83).

Sua opinião e simpatia de/por Caim aumenta quando se depara com o drama *Caim*, de Lord Byron. Publicada em 1821, tal obra, de acordo com Marbán (1976), exalta a figura de Caim como nenhuma outra, inclusive mais que a de Unamuno. O inglês vê no fratricida um verdadeiro herói porque se rebelou contra o dogmatismo e injustiça da criação e, por isso, em sua peça, dá-lhe a roupagem de um paladino da justiça.

A diferença primordial entre ambos os textos está no foco de ódio do personagem. No *Caim*, de Byron, o protagonista tem claro que sua luta é contra Deus, maior inimigo da raça humana, enquanto que, em Abel Sánchez, Deus passa para um segundo plano, pois a desídia de Joaquín, o Caim do romance, é contra Abel. De qualquer forma, evidencia ainda mais o caráter antimoderno do romance que seja justamente uma obra romântica a que norteie sua proposta moral, pois, “toda a arte moderna em sua inspiração romântica e redentora partilhará de uma certa maneira desse antimodernismo” (COMPAGNON, 2014a, p. 132).

Seguindo nessa esteira, duas são as reflexões que o drama de Byron exerce em Joaquín. A primeira (1): Caim nasceu em pecado porque seus pais pecaram primeiro, fazendo-o, portanto, pecador também. Quando Adão e Eva comeram do fruto do conhecimento, optaram por abdicar do fruto da vida, ou seja, escolheram o sofrimento que a gnose outorga, ao invés da felicidade da ignorância. Quando Joaquín coloca na balança esses ingredientes,

percebe que teria sido melhor para os primeiros humanos escolher a última alternativa. Assim também queria ele poder ter optado não pelo ramo da ciência, e sim pelo da arte banal, o da vida, o da felicidade, mas “algo” o impulsionou pelo caminho profissional contrário. Isso o leva a pensar que esse “algo” em realidade foi a transmissibilidade de um sentimento, o ódio, que chegara até ele e em sua alma se instalara: “[...] e pensei que o ódio, se fosse algo que sobrevivesse e se fosse transmissível, talvez sobrevivesse aos que odeiam; e quis saber se ele, o ódio, é a alma, a própria essência da alma” (UNAMUNO, 2004, p. 87). Essa segunda (2) reflexão sobrevive em sua consciência, alcançando dimensões maiores quando Abel Sánchez termina o quadro e no enunciado pictórico se questiona Joaquín se esse ódio que tanto sente por seu duplo é, em verdade, uma herança da personalidade de Caim: “Joaquín passou a frequentar a sala de exposição para contemplar o quadro, e olhar, como se olhasse um espelho, o Caim da pintura. E observava os olhos das pessoas para ver se elas olhavam para ele depois de terem visto o outro” (UNAMUNO, 2004, p. 92).

Ademais de ver a si mesmo no quadro, suspeita de que nele há também a intenção de seu autor, Abel Sánchez, de retratar o abismo existencial de Joaquín, transformando-o, dessa forma, em Caim, como explana o protagonista em sua *Confissão*: “tortura-me a suspeita [...] de que Abel tivesse pensado em me transformar em seu Caim, de que houvesse descoberto todo o insondável abismo [...] [de] minha alma enferma” (UNAMUNO, 2004, p. 92). Nesse sentido, Joaquín opina da mesma maneira que a filosofia estética de Ortega y Gasset (2016), o qual enxerga as obras de artes como canal de comunicação da vida, intenção e personalidade dos artistas, mesmo que não sejam conscientes disso:

Sem mesmo que o homem se proponha a isso, é difícil que a ação sobre uma matéria não deixe nela algum rastro de intencionalidade, isto é, o objeto corporal, uma vez manipulado pelo homem, agrega às suas próprias qualidades a de ser sinal, símbolo ou sintoma de um desígnio humano. (GASSET, 2016, p. 52).

Assim, o quadro de Caim e Abel de Abel Sánchez é, na verdade, um espelhamento da vontade de incriminar Joaquín, como se estivesse querendo expressar pictoricamente que sabe que este é maldoso, que sente inveja dele, que o odeia pela sua fama e pelo carinho que recebe das pessoas. Mais ainda, expõe satisfação por estar na posição de senhor dessa dialética, alimentando o ego com a fúria de Joaquín, seu escravo e vítima. Portanto, é na pintura que Abel Sánchez mostra sua verdadeira face, onde apresenta ao leitor os segmentos mais obscuros de sua alma. Se em seus diálogos com Joaquín só conseguimos suspeitar de seus esconderijos morais, nos quadros conseguimos encontrá-los com mais nitidez.

Outra obra de Abel Sánchez que expressa esse sentimento é no retrato que ele decide fazer de Joaquín, no qual, diz a seus interlocutores, retratará a alma de seu amigo: - “[...] vocês não o conhecem como eu. Tem uma alma de fogo, atormentada. – É um homem muito frio... – Por fora. E, em todo caso, dizem que o frio queima” (UNAMUNO, 2004, p. 94). Assim como em *Niebla*²³³, em *Abel Sánchez*, o símbolo do frio é recorrente como sendo análogo a Joaquín. Sente-se gélido quando algum evento o inquieta, principalmente quando relacionados a Abel Sánchez. O frio dele, contudo, queima. Não é neutro e passivo, como o de Helena: “mas se você visse como ela é bonita! E quanto mais fria e desdenhosa se põe, mais bela fica!” (UNAMUNO, 2004, p. 33); “Diria que tem uma cor de índia brava, ou melhor, de fera indômita. Há nela alguma coisa, e digo no melhor sentido, de pantera. E tudo isso com frieza” (UNAMUNO, 2004, p. 36); “Helena não vive, vai durar. Como o mármore, do qual é feita. Porque é de pedra, fria e dura. Fria e dura como você” (UNAMUNO, 2004, p. 43); ou como o de Abel Sánchez: “em algumas das intermináveis modorras daquela noite sonhei que a possuía junto ao corpo frio e inerte de Abel” (UNAMUNO, 2004, p. 46); ou “[...] denunciando os enganos e falsos efeitos de sua arte, suas imitações, sua técnica fria e calculada, sua falta de emoção” (UNAMUNO, 2004, p. 102). Esse frio que não incinera manifesta a ausência do sentimento trágico da vida de ambos os personagens, os quais vivem de acordo com pretensões existenciais superficiais, sem reflexões para além da lógica moderna – ou excessivamente individualista ou excessivamente social –, isto é, a lógica racional.

De acordo com Gullón (1964) e Orringer (2003), o frio que sente Joaquín é o do último círculo dos condenados do inferno de Dante, aquele que consome incessantemente o padecente, mantendo-o em estado de sofrimento perpétuo, sem matá-lo e sem deixá-lo viver. Nessa experiência metafísica fronteira está Joaquín, no entrelugar da vida e da morte, afastando-se cada vez mais do Paraíso, pois sua descida ao inverso desse lugar, o Inferno, é ininterrupta.

Quanto mais perto se encontra Joaquín da fundura do inferno, mais intensamente sente uma influência demoníaca que o persegue e o influencia a praticar atos pecaminosos. Isso faz sentido se associamos mais uma vez a narrativa unamuniana à dantesca, particularmente o final da intriga desta, quando “Virgílio revela a Dante que el centro de la tierra, donde el demônio queda insertado en el hielo, tiene por su anverso el hemisferio del cielo”

²³³ Mais especificamente em Eugenia, a noiva em fuga de Augusto.

(ORRINGER, 2003, p. 175).²³⁴ Dessa forma, podemos conjecturar o seguinte: Joaquín sente contaminar-se gradativamente do pecado original, cada vez mais entregue ao destino legado a ele pelo seu criador. Com isso, desce aos infernos, cada vez mais próximo do demônio fixado no gelo e, com isso, cada vez mais persuadido a atuar de acordo com os desígnios cainitas.

A primeira vez que Joaquín menciona o demônio é no capítulo VI, num diálogo com Helena. A mulher comenta que o demônio não consegue amar, ao que Joaquín responde que a ausência de amor de alguns homens – os cainitas – acontece porque o demônio anda pela Terra, isto é, exerce sua influência sob aqueles que andam pela Terra – amaldiçoada desde o erro primordial –. Joaquín volta a mencioná-lo no capítulo X, dedicado a um trecho das *Confissões* do personagem, em que diz: “queria, precisava, que a pobre vítima do meu ódio cego – pois a vítima era mais minha mulher do que eu – fosse a mãe dos meus filhos, da carne de minha carne, das entranhas das minhas entranhas torturadas pelo demônio” (UNAMUNO, 2004, p. 77-78).

Essa citação das *Confissões* de Joaquín informa-nos que este, no final da sua vida – que é quando escreve essa espécie de diário –, já está consumida pelo demônio. Mas quando de fato se torna ciente de que está “endemoniado”? Quando lê *Caim*, de Byron, e entende que o Mal, essa espécie de demônio que faz parte dele, em realidade, é um compêndio de sentimentos ambíguos e contraditórios que coabitam dentro de si: “e comecei a acreditar no inferno e em que a morte é um ser, é o Demônio, é o Ódio feito pessoa, é o Deus da alma” (UNAMUNO, 2004, p. 87). Nesse momento entendemos que o Demônio não é a encarnação material de um ser diabólico, mas um sentimento divino, religioso e transcendental como o da inveja – a *invidia trágica*, lembremos –, que o exime de ter uma vida contemplativa.

Käärid (2013) se associa à nossa hipótese, adicionando a ela a ideia de que ter uma influência demoníaca não faz de Joaquín um homem possuído pela maldade ou uma espécie de anjo caído, dado que Satanás, o Diabo, ou como se queira chamar ao inimigo de Deus, não toma conta totalmente de Joaquín, que luta incansavelmente contra o mal que o governa desde seu nascimento. Assim como Caim, Joaquín vive numa tensão entre sua natureza demoníaca e a vontade de erradicá-la, pois o que quer é ser livre, dono e único senhor de seu destino.

Por isso, em síntese, o que o enunciador unamuniano almeja com essa ode ao demônio, à inveja trágica e ao ódio, atributos reunidos na figura mítica de Caim, que, por sua vez, transmuta-se na modernidade em Joaquín, é dar luz aos focos confusos e escuros da alma humana. Não com o intuito de desvendá-la, de racionalizá-la como se de um elemento

²³⁴ “Virgílio revela a Dante que o centro da terra, onde o demônio fica encastrado no gelo, tem em seu anverso o hemisfério do céu”. (T.N.).

moldável com a pedagogia cientificista se tratasse, mas de demonstrar que toda a humanidade está ancorada numa cadeia de eventos iniciados no começo dos tempos, que nos levaram a vivermos, inevitavelmente, no pecado. Melhor ainda que tentarmos erradicar o pecado que nos constitui, por que não aprendermos a viver com ele, sem muralhas moralizantes que a cultura e a religião nos decretam?

Essa é a reflexão – ou uma das – que *Abel Sánchez* traz ao leitor, tencionando empatizá-lo com um tipo de sujeito, o sujeito antimoderno, árduo opositor dos diferentes fenômenos da modernidade que oprimem a autonomia epistêmica. Para a consolidação da liberdade do eu, no que diz respeito ao antimoderno, precisa-se resgatar e transfigurar exegeticamente certas entidades do passado, como a de Caim, voz inaugural da rebeldia tão necessária para a emancipação do ser no mundo, como expõe no soneto com que encerramos este capítulo:

Allí donde su planta pone el hombre
riega con sangre la inocente tierra,
hace luego la historia, que es la guerra,
rebusca revivir en el renombre.

Aunque de flores Dios el suelo alfombró
a sus errores el mortal se aferra
y por los yermos, Caín triste, yerra
donde al hermano con su sombra asombra.

Desde que el pobre descubrió la muerte
no encuentra al mundo espiritual sentido,
ni en paz, Señor, consigue conocerte;

le pone miedo y le engatusa olvido
y es para siempre su maldita suerte
pagar su deuda por haber nacido.
(UNAMUNO, 1966c, p. 797-798).²³⁵

²³⁵ “Por onde o homem o pé coloca/ molha com sangue a inocente terra/ ato seguido cria a história, que é a guerra/ rebusca reviver no renome./ Ainda que de flores Deus o chão cubra/ a seus erros o mortal se apega/ e pelos terrenos baldios, Caim triste, vaga/ onde ao irmão com sua sombra assombra./ Desde que o coitado descobriu a morte/ não encontra no mundo espiritual sentido,/ nem em paz, Senhor, conseguiu conhecer-te;/ lhe dá medo e lhe prende o esquecimento/ e é para sempre sua maldita sorte/ pagar sua dívida por haver nascido”. (T.N.).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O DIREITO À METAFÍSICA

Eso era lo peor: que no hubiera desenlace... O mejor dicho: que lo hubiera. Porque si sólo faltara el desenlace, habría podido quedarme de algún modo tranquila, esperándolo... procrastinar, dejarlo para después... ¡Pero éste era el desenlace! Era y no era...

(César Aira, *Cómo me hice monja*)

A obra ficcional completa de Miguel de Unamuno acompanha sua trajetória filosófica, não podendo entender sua filosofia sem sua literatura, assim como tampouco sua literatura sem sua filosofia. Ambas integram esse homem de carne e osso, que, hoje, quase cem anos após sua morte, é considerado uma lenda das letras universais. O homem-lenda, melhor, o homem-mito, homem-poeta, homem-profeta, levantou algumas bandeiras no campo do pensamento que, mesmo podendo parecer obsoletas ou de escasso compromisso social, chegam à contemporaneidade estranhas, mas ainda detentoras de uma potência reflexiva com o poder de transformar mentes ou, como diria o autor por meio de seu alter ego Don Fulgencio, com a capacidade de “sacudir las entrañas” (UNAMUNO, 1994, p. 107)²³⁶ de uma sociedade cada vez mais vazia, isto é, cada vez mais racionalizada.

Essas bandeiras às quais nos referimos orbitam em redor de um único satélite: a metafísica. Esse satélite, visto desde o nosso tempo, denominado por alguns ramos da sociologia e filosofia de pós-modernidade ou modernidade reflexiva (GIDDENS, 1991), parece tão distante e tão pequeno, que perguntar se ele tem algum tipo de influência em nosso planeta aparenta carecer de uma utilidade para além da contemplação ou da nostalgia, como um tema filosófico válido apenas quando sincronizado a um tempo e um espaço em que era digno falar dos grandes temas da humanidade, quando não parecia loucura fazer-se perguntas tais como: “para onde vamos, quem somos...?”, quando, em síntese, a vida era interrogada pela filosofia.

Não obstante, se procuramos para além da razão instrumental que nos domina, a lógica capitalista que guia nossas escolhas e o Progresso que acelera nossa dinâmica existencial até o ponto de torná-la alheia à realização pessoal, enxergaremos que a procura por algumas respostas aos grandes dilemas humanos seguem vigentes, provavelmente, mais que nunca. Não é saudosismo de uma época longínqua o que norteia nosso comentário, mas uma hipótese

²³⁶ “Agitar as entranhas”. (T.N.).

que fomos formulando desde que nos deparamos com a obra de Miguel de Unamuno e outros intelectuais que, em maior ou menor medida, aparelham-se à sua proposta epistêmica.

Um deles é Guimarães Rosa. Famosa é sua fala em que diz que Unamuno poderia ter sido seu avô, pois dele herdou sua fortuna, ou seja, seu descontentamento. E segue: “Unamuno era um filósofo; sempre se equivocam, referindo-se a ele nesse sentido. Unamuno foi um poeta da alma; criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal” (ROSA, 1965 apud OLIVEIRA, 2019b, p. 11). Essa metafísica pessoal de Don Miguel que o brasileiro menciona é a que atravessa a metafísica moderna, definida pelo apreço ao absoluto, à ordem e à Razão como orientadora de sua práxis, encontrando na metafísica unamuniana seu anverso: o apreço à contradição, ao caos e ao sentimento. Em resumo: a metafísica de Unamuno, a do *páthos*, choca diretamente com a metafísica de seu tempo, a saber, a moderna, a do *logos*.

Entretanto, é justo informar que o *logos* não está totalmente fora da equação filosófica do pensador de Bilbao, uma vez que a razão serve como saco de boxe para seus questionamentos antirracionalistas. É como se sua metafísica antirracional precisasse da existência de sua inimiga para poder enfrentá-la, mantendo-se, assim, viva, pois ela, denominada na maior parte do nosso trabalho de “sentimento trágico da vida”, só existe enquanto combate com seu extremo oposto, tentando absorvê-la, vencê-la, porém sabedora de que estão fadadas a refutar-se pela eternidade.

Tal aporia leva a uma angústia que não deve ser considerada como uma espécie de empecilho para a felicidade ou satisfação de qualquer ordem, senão como gasolina para combustão da existência vivida e sentida em sua plenitude, enxergando-a dialeticamente em sua face má e boa, bela e feia, poética e pragmática. Se ele desse atenção exclusiva ao lado positivo, então seria uma espécie de proto-coach, preocupado com a retórica do discurso, com a admiração de seus ouvintes e leitores, a fim de enriquecer seu bolso e seu ego através dessas estratégias de manipulação coletiva; e se, pelo contrário, dirigisse sua pluma e voz à desilusão contemplativa, ao pessimismo egológico, sem plano de fuga de si mesmo rumo ao mundo externo, então seria um niilista que, assim como Schopenhauer, gritaria aos quatro cantos: “abandonai toda esperança!”. Mas a metafísica unamuniana combina esses extremos e o resultado é angustiante, *esperpéntico* – para usar o termo valleinclanesco –, inquietante, e, mesmo assim, esperançoso na mesma medida que necessária para o despertar das almas, que, como já dissemos, encontram-se dormidas desde a modernidade no leito da Razão.

Unamuno quer que acordemos, levantemos da morada racionalista e nos entreguemos ao viver em toda sua pluralidade, incluindo nesse processo sem fim que é a existência também

o sonho, a poesia e a literatura, entendendo esses elementos como vitais para a experiência do ser no mundo, mais vitais ainda que os elementos materiais, porque estes limitam, enquanto que aqueles, nomeados de “espirituais”, buscam incessantemente a expansão da consciência: “El espíritu dice: ‘quiero ser!’, y la materia le responde: ‘no lo quiero!’” (UNAMUNO, 2005, p. 224)²³⁷. Em outros termos, os assuntos espirituais levam o sujeito a perguntar-se e, conseqüentemente, a buscar a imortalidade da carne e da alma, e os assuntos materiais a acreditar que esses assuntos, por extrapolarem a esfera fenomênica, carecem de utilidade.

É nesse sentido que a literatura tem tanta utilidade para Unamuno. Nessa linguagem artística deságua toda sua apologética aos grandes temas espirituais que lhe são caros. Por isso sua *poesis* se mane do discurso filosófico, entretanto, do discurso filosófico dos místicos ou dos gregos, isto é, dos pensadores pré-modernos, quando a literatura e a filosofia eram uma coisa só (OLIVEIRA NETO & SOUSA, 2020). Por isso mesclamos nesta dissertação tantos ramos da ciência, como a própria filosofia, a sociologia, a teoria literária, história etc., porque somente mediante essa interdisciplinaridade que poderíamos acompanhar as contradições desse autor.

Sabemos que a interdisciplinaridade não é mais uma novidade nos estudos literários de nossa era e, ao mesmo tempo, também somos cientes de que o emprego de diversas teorias supostamente alheias à ciência da literatura – como nomeava Roland Barthes à Teoria da literatura (COMPAGNON, 2012) – causem o descontentamento de alguns pesquisadores de nossa área, temerosos de que o texto ficcional perca relevância quando supostamente ofuscado por outras áreas do conhecimento. Parece-nos que semelhantes pesquisadores ainda se encontram magnetizados pelos estruturalistas, o que provoca um problema metodológico.

Durão (2015) assinala que há no imaginário social – do leitor comum e dos pesquisadores intitulados por nós de estruturalistas – a concepção da literatura como mero elemento simbólico, enclausurado em seus códigos, tendo, portanto, no parecer deles, a pesquisa confluir por esses caminhos interpretativos. Não obstante, de acordo também com Durão (2015), a pesquisa literária pode e deve almejar mais que isso. Necessita ampliar suas redes de análise a partir de quanto lhe convenha, para visualizar seu objeto como multifacetado, misterioso e principalmente inesgotável, procurando inovar-se de acordo com as particularidades que traz consigo – sem perder o bom senso metodológico, claro.

Essa perspectiva metodológica se justifica na nossa pesquisa tanto pelo autor como pela teoria fulcral escolhida. Sobre Unamuno, como já mencionado, ele mistura com tanta

²³⁷ “O espírito diz: ‘quero ser!’, e a matéria lhe responde: ‘não quero!’”. (T.N.).

liberdade os gêneros, que a apreciação de sua obra somente pelo seu capital simbólico implicaria diminuí-lo e, todavia, menosprezar sua própria maneira de entender a literatura: como agitadora de mentes. Tal agitação passa pela destruição da episteme racionalista, colhedora do influxo iluminista e positivista, vigorante tanto em sua época como na nossa.

O Positivismo negou radicalmente o *páthos*, atribuindo-lhe a culpa pela decadência do ocidente, afirmando que toda ciência, discurso ou arte que quisesse contribuir utilmente ao progresso da humanidade deveria erradicar de seu *status quo* qualquer postulado sentimental, subjetivista e metafísico – embora o Positivismo tenha sua própria metafísica (HORKHEIMER, 2007).

Unamuno, desencantado com o Positivismo e seus desdobramentos no decorrer do final do século XIX em diante, escreveu, palestrou e viveu antagonicamente esses princípios modernos e é justamente isso o que quisemos apresentar com este trabalho, perguntando-nos desde a primeira formulação do projeto de pesquisa a maneira em que isso se dava, ou seja, perguntando-nos: como formula literariamente o autor essa crítica à Razão moderna? E foi essa instigação que nos fez escolher e procurar em Compagnon e em sua obra *Os antimodernos* (2014) o eixo teórico que nos ajudaria a encontrar algumas respostas.

Pensamos que as categorias de análise patenteadas por Compagnon seriam convenientes para melhor entendimento da proposta filosófico-literária contrarracional, isto é, antimoderna, de Unamuno, porque não nos amarrava a conceitos rígidos que se comportassem como um mapa em que, para encontrar o tesouro, teríamos de seguir coordenadas específicas, impedindo certos desvios que melhorassem o aprofundamento do espaço a ser explorado. Não, *Os antimodernos*, mais que um começo, meio e fim, deu-nos ferramentas para trilhar nosso próprio caminho, nossas próprias escolhas teórico-conceituais, tendo a todo instante como base o texto literário; nosso verdadeiro guia.

Entretanto, para chegar ao texto literário, tivemos de pensar primeiro qual gênero abordar. Como mapeado por Oliveira (2016), Unamuno tem mais de 200 textos entendidos como literatura e passou com maior ou menor glória por todos seus gêneros. Depois de algumas reflexões, decidimos o gênero romanesco por dois motivos: (1) porque acreditamos que nossa pesquisa monográfica poderia ser melhorada e ampliada, dado que estudamos somente um romance do autor, *Amor y pedagogía*, o que, no nosso parecer, era insuficiente para caracterizá-lo como um literato antimoderno. Por isso, chegamos à consideração de que nosso estudo da graduação não conseguiu afirmar com solvência que a obra unamuniana é antimoderna, mas, “somente”, que *Amor y pedagogía* é uma obra antimoderna e, portanto,

pelo ano em que o romance fora publicado, 1902, no período finissecular, Unamuno fora um antimoderno nesse momento. Indagamos que ele fora antimoderno desde sua maturidade intelectual – alcançada, segundo alguns críticos (BROWN, 2000) nos últimos anos do século XIX – até sua morte. Por isso, quisemos, além de retomar *Amor y pedagogía* neste estudo, analisar outros romances de outras décadas por esse viés, destacando *Niebla* e *Abel Sánchez*, no intuito de dizer, em suma, que o projeto romanesco de Unamuno é essencialmente antimoderno.

(2) O segundo motivo reside na própria arquitetura do romance enquanto gênero. Evidentemente, nos contos, no teatro, na poesia ou nos textos confessionais, podem-se encontrar traços da ideologia antimoderna, uma vez que sua obra é temática e intencionalmente coesa (UNAMUNO, 2009), mas, como demonstramos no primeiro capítulo, o discurso romanesco é o que mais permite a confluência livre de ideias e formas. Sendo assim, dado que o buscado por nós era ilustrar as idiosincrasias ambivalentes do escritor espanhol, como não nos valer de um gênero tão heterodoxo como o romance para dar conta dessa empreita?

Partindo disso, urdimos o primeiro capítulo como um funil. Iniciamos por um breve estudo do romance ocidental, mostrando suas ambiguidades, sua liberdade epistemológica, estética e oratória, até chegar às especificidades desse gênero no período modernista na Espanha. Demonstramos que a literatura espanhola modernista buscou, a partir da inovação formal, uma nova maneira de mostrar o pessimismo inerente ao *ethos* localizado da Alta modernidade, quando a nação se dividia entre a necessidade de se modernizar e a volta a uma tradição idealizada (MARÇAL, 2020). Esse combo de fatores propiciou que a literatura dessa geração, intitulada pela historiografia da literatura espanhola canônica de *Generación del 98*, se inspirasse em autores místicos e românticos, tanto do campo da filosofia como da literatura, dando-lhe, ademais dessa dose de angústia, uma linguagem lírica que a literatura nacional perdera com os literatos precedentes da geração realista e naturalista.

Contudo, quanto mais o século avançava, mais esses preceitos foram se perdendo em prol de um descompromisso ético e ontológico, liberando a arte do mimetismo que a caracterizou desde sua gênese. Confrontamos essa maneira desumanizada de entender o enunciado artístico por meio da filosofia estética e teoria do romance de Ortega y Gasset (1982; 1986) com a *nivolesca*, deduzindo, a partir dessa comparação, que a literatura antimodernista de Miguel de Unamuno se encontra distante da desumanização da arte, isto é, da proposta literária de autores vanguardistas como Rosa Chacel. Demonstramos essa

divergência a partir dum estudo comparativo focado na estilística, narratologia e filosofia de romances de ambos os autores, a saber, *La sinrazón* (1960), de Chacel, e *La tía Tula* (1921), de Unamuno.

Uma vez definido o gênero e, com isso, justificada a escolha do romance como corpus de análise para dar conta da complexidade do conteúdo literário que abordaremos mais à frente, dedicamos um capítulo à teoria do antimoderno, reunida por Antoine Compagnon em sua obra *Os antimodernos*. Exploramos os arquétipos da antimodernidade que o autor expõe e os ampliamos com outros pensadores da Alta e Baixa modernidade, a fim de aportar novas possibilidades teórico-conceituais àqueles pesquisadores que quiserem encontrar atributos antimodernos nos autores e/ou obras de suas preferências.

Também dedicamos um subtópico inteiro ao entendimento discursivo-histórico da modernidade. Fizemos isso porque é inviável entender o que é o pensamento antimoderno sem entender os paradigmas do pensamento moderno, já que a proposta hermenêutica do antimoderno é dialógica. Notamos que esse aspecto do estudo da antimodernidade tinha sido evidenciado somente em sua superficialidade em *Os antimodernos* e por isso decidimos aprimorar o que já fora iniciado, adicionando à escolha de intelectuais franceses antimodernos de Compagnon alguns outros autores, como Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler, Francisco de Goya e, claro, Miguel de Unamuno.

A Don Miguel dedicamos o último subtópico desse capítulo, notando que sua filosofia, a qual é notoriamente *poiética*, encaixa-se com os arquétipos antimodernos. Contrarrevolucionário por opor-se à revolução cientificista; Anti-Iluminista por rejeitar a epistemologia das Luzes e alguns pensadores das Luzes; Pessimista por fazer apologia a uma angústia vitalista; crente no Pecado original por ter uma concepção religiosa da história, achando-se, mesmo assim, no direito de ressignificá-la de acordo com seus preceitos trágicos; apoiador do Sublime como categoria estética útil para o impulso do sentimento trágico da vida; e Vituperacional por fazer uso de um estilo profético, bíblico e melancólico.

Já diagnosticado como um antimoderno por meio da sua filosofia, continuamos com a segunda parte do nosso estudo, onde analisamos três romances do autor: *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1914) e *Abel Sánchez* (1917). No primeiro, constatamos que há uma forte crítica do autor ao Positivismo, a corrente filosófica mais importante do momento. A ideologia positivista está encarnada em um dos personagens, Avito Carrascal, que decide educar seu filho por meio de uma pedagogia ultrarracionalista. Como contraponto a isso, encontramos o intelectual Don Fulgencio Entrambosmares, alter ego de Don Miguel, cuja

visão disparatada, contraditória e por vezes cómica do mundo se assemelha com a do antimoderno.

Don Fulgencio é a chave de interpretação desse romance, pois demonstra que a educação nem deve ser irracionalmente amorosa, nem racionalmente pedagógica, mas antimodernamente equilibrada. Deve ser fervorosa, sem que isso implique numa superproteção que impeça o filho de nutrir-se com as angústias existenciais, as quais são necessárias para adquirir o sentimento trágico da vida. Também deve ser racional e científica e não ultrarracional e cientificista como pregam os positivistas, pois a existência extrapola os fenômenos que conseguimos captar pelos sentidos.

Esses ensinamentos são os que Fulgencio tenta implementar em Apolodoro, seu pupilo e filho de Avito e Marina. Apolodoro mostra os resultados dessa quimera educacional em que se vê envolvido desde antes de seu nascimento. O amor da mãe, a pedagogia do pai, a filosofia do mestre e a ideia da arte pela arte de um pseudoamigo, Menaguti, confundem-no. Não consegue pender para nenhum desses lados. Nenhum o satisfaz completamente. Escolhe seu rumo existencial tendo a sombra constante do outro limitando seus passos. Sua verdadeira identidade é desconhecida até para si mesmo e, quando tenta formá-la por meio de experiências que uma coragem espontânea possibilita, o mundo lhe cai em cima com todo seu peso. Cada decepção vivida o arrasta para um estado mais profundo de depressão, para a qual não encontra saída ou alívio, dado que ninguém o ensinou a lutar; e quando o tentaram, mais especificamente, quando Fulgencio o tentou, já era tarde demais. Encontrava-se já compulsoriamente impregnado da Razão inculcada pelo progenitor, a qual, na opinião de Unamuno (2005) tem uma consequência: a morte.

Isso fica evidente no final da narrativa, quando Apolodoro se suicida, deixando todos os personagens num estado de tristeza, que, não obstante, levam-no a algum tipo de reflexão que os torna ontologicamente melhores. Coaduna-se tal influência positiva da morte no romance com a própria metafísica do autor, que, como registra Csejtei (2004), a todo momento faz apologia à morte, assimilando-a não como o fim da vida, mas como faro vital para melhor entendimento da vida. Isto é, a vida tem de ser concebida por meio do horizonte da morte. Em *Amor y pedagogía*, somente quando perto de falecer é que Apolodoro se desveste da Razão para encontrar seu caminho, quando elucida todos os males que arbitraram sua vida. Seu suicídio não indica, portanto, um niilismo, mas uma explicação simbólica acerca da filosofia trágica do autor, a qual se veste de um pessimismo vitalista típico do intelectual antimoderno.

No texto vemos também certas inovações formais que começaram a ser frequentes na Espanha no início do século XX. Nesse período, os literatos revestiram seus romances de variações estéticas que fizeram mais intrigante e atraente a narrativa, já certamente cansada da prosa típica do Realismo e Naturalismo, predominantemente seca, direta e linear.

Em *Amor y pedagogia*, vemos essa reestruturação na colocação de epílogos que detalham o futuro das personagens após o suicídio de Apolodoro. Poderíamos ter detalhado mais esse segmento da obra, mas decidimos não o fazer por duas razões: primeiro porque o foco desse capítulo foi a crítica à Razão por meio da análise alegórica do romance²³⁸, isto é, centramo-nos na proposta antimoderna do autor sem nos ater em abundância aos aspectos formais, mesmo sabendo que a forma em *Amor y pedagogía* tem, também, intenções ideológicas; e, segundo, porque nos concentraríamos na estética no seguinte capítulo.

O que motivou essa decisão foi o fato de que em *Niebla* (1914) é onde se presencia por parte do autor a verdadeira tentativa de modificar o gênero romanesco em solo espanhol. A tese de doutorado de García (2014), em que ela estuda os romances mais importantes do modernismo espanhol, corrobora tal asserção, adicionado a isso a proposta de que as teorias mais importantes de Unamuno em torno do romance estão circunscritas, direta ou indiretamente, nessa obra.

De qualquer forma, não nos conformamos com assinalar as inovações formais presenciadas em *Niebla*, pois isso já fora feito, inclusive por pesquisadores brasileiros nos últimos anos, como Campos (2012), Correia (2013), Oliveira (2016) e Silva (2018), mas também e principalmente mostrar como essas variações se imbricam na proposta filosófica antimoderna. Para auxiliar a validação dessa hipótese, valemo-nos da hermenêutica de Paul Ricoeur (1994), que, tal qual constatado no primeiro tópico do nosso quinto capítulo, enxerga o texto literário como aparelhado a uma ética. Para vislumbrá-lo dessa forma, é preciso analisá-lo em toda sua complexidade, tanto no plano formal (Mimese II), como no cultural (Mimese I) e no receptivo (Mimese III). Essa tríade hermenêutica nos permitiu romper com o mito de que a obra unamuniana é ausente de elementos que fazem alusão ao mundo empírico e que isso a abstratiza até o ponto de impedi-la de enxergar os problemas “reais” da sociedade moderna ocidental (SHAW, 1982a).

²³⁸ A análise alegórica é aquela que, de acordo com Jameson (2000), prioriza a narrativa, a história, a moral, em detrimento da simbólica, que, mesmo não sendo totalmente estruturalista, parte do preceito de que o texto literário é um compêndio sógnico a ser decodificado pelo leitor. Jameson também assinala que um estudo completo de uma obra compreende ambas as instâncias, partindo da instância simbólica para, ato seguido, chegar à instância alegórica. Não obstante, decantamo-nos somente pela segunda por motivos expostos neste tópico.

Nesse sentido, voltamos para o início deste tópico: os problemas que Unamuno aborda são, na maioria dos seus textos, de índole metafísica, o que não significa dizer que não tenham validade social ou pouca importância moral. Por exemplo, as inquietações existenciais de Augusto fazem parte do cotidiano de grande parte das pessoas que habitam este planeta. Lembremos que o personagem principal vive num estado de desequilíbrio emocional desde a morte de sua mãe, não sabendo como atuar na vida sem a presença dela. A fim de substituir esta carência, “enamora-se” por Eugenia, que o leva a um desgosto ainda maior por não corresponder às expectativas pseudoamorosas depositadas. O estado de depressão o faz questionar se merece a pena viver ou se sua morte faria algum tipo de diferença naqueles com quem convive. Esses questionamentos metafísicos de Augusto são passíveis de penetração na consciência do leitor, que pode enxergar nessas indagações momentos de sua biografia em que se sentiu de maneira semelhante ao personagem.

Outra reflexão que a obra levanta é o grau de liberdade que a humanidade tem, caso seja realmente custodiada por um Criador que guia sua história desde antes, inclusive do nascimento de cada um dos indivíduos que fazem parte dela. Como descrito nesse capítulo, Augusto se revolta com Unamuno-personagem, seu Deus, por dizer que todas suas ações e pensamentos estão diretamente manejados por Ele, afirmando, a partir disso, que não se conformará com seu destino. Por isso, ao invés de se deixar matar pelo seu Criador, mata-se ele mesmo, num último ato de liberdade. Se profanamos a conotação religiosa inerentes a tais episódios do romance, conseguiremos vislumbrar que há uma apologia no texto à desobediência de instâncias reguladoras da individualidade, como a Cultura, o Estado ou a Religião. Propõe, em definitivo, um questionamento daquilo que é considerado correto e incorreto no quesito moral e ético.

Essa desobediência epistêmica é até mesmo enxergada na própria estrutura do texto literário, cuja diegese central é antecedida e sucedida por uma série de prólogos e epílogos narrados por personagens da obra, sendo o de Orfeo, o cachorro de Augusto, o mais inverossímil. Esses impactos na consciência racionalizada do leitor podem ser entendidos como uma tentativa de desterritorializá-lo, isto é, fazê-lo enxergar os planos múltiplos de composição da vida, a fim de que a entenda a partir de “seus vazios e seus fracassos, seus tremores de terra e suas pestes. O plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afetos descolocam-se, devires catapultam-se, fazem-se bloco” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 60-61).

O deslocamento da consciência do leitor em *Niebla* inicia quando se depara com a confusão deliberada nas esferas da realidade e da ficção. O enunciador provoca o receptor, fazendo-o se perguntar algo assim como: “qual é a finalidade desta espécie de experimento literário nomeada por ele mesmo de *nivola*?”. Nós demos algumas chaves críticas, querendo, ainda assim, estimular os leitores da obra a tirar suas próprias opiniões, refutando ou não a nossa, no intuito de fazer que *Niebla*, por mais que comentada dinamicamente desde sua primeira edição, continue viajando no espaço e no tempo com outros olhares.

Nossa visão desterritorializada desse romance foi a mesma que Don Miguel teve do mito bíblico de Caim e Abel. Além de ensaios como “Soledad” (1903), *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) ou *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), compactou sua opinião a respeito dessa história do livro de Gênesis em uma de suas obras mais obscuras: *Abel Sánchez* (1917). Nela, faz uma apologética à figura de Caim e ao legado outorgado àqueles que compartilham de sua rebeldia e destino, sendo o próprio Unamuno um desses malditos.

Para o autor, estar maldito é uma sorte. A limitação da Razão direciona o sujeito moderno a uma apatia para consigo mesmo e para com os outros. Pouco ou nada quer senão seguir o próximo a fim de ser aceito socialmente. Essa sociedade, por sua vez, modela rigidamente a quem se curva a ela e extermina – simbólica ou fisicamente – quem não acatar seus desígnios. Nesse sentido, Unamuno insiste em tomar a segunda via, isto é, a da obstinação. Por isso ovaciona os sujeitos que antes dele tiveram essa mesma necessidade de lutar contra aquilo que é imposto.

Como cristão e estudioso incansável da Bíblia (OLIVEIRA, 2019b), entende que o primeiro grande rebelde da história é Caim e por isso o resgata e, de certa forma, glorifica, inclusive, em certos momentos, mais que o próprio Deus ou, melhor, o glorifica em detrimento do próprio Deus. Isso não invalida, por dizê-lo de uma alguma forma, sua “carteirinha” de cristão, mas o torna um leitor crítico das sagradas escrituras, logo, um leitor/homem livre.

Como demonstrado, ao profanar o mito através da mudança de orientação moral proposta pela exegética canônica, consegue trazê-lo ressignificado à modernidade, visando mostrar que os cainitas merecem reconhecimento, respeito e empatia, tanto ou mais que os abelianos. Para consegui-lo, cria uma narrativa em que o personagem Joaquín Monegro, avatar moderno de Caim, duela com seus mais obscuros pensamentos e desejos, resumidos no sentimento da inveja. A inveja que o consome tem um alvo, Abel Sánchez, seu amigo desde a

infância, que logra a simpatia das pessoas e sucesso no âmbito laboral e amoroso. Tudo isso prejudica-o a tal ponto de não enxergar suas próprias conquistas profissionais e o amor obtido pela sua esposa Antonia, sua filha Joaquina e seu pupilo Abelito. Não obstante, vale a pena ressaltar que sua inveja, a qual se bifurca em outras aspirações, como a da imortalidade, não é a que o autor (UNAMUNO, 1978) denomina de *envidia hispânica*, isto é, a de opressão do outro, mas a que quer ser o outro, a fim de aglutinar esse outro no eu para que o eu seja mais do que é: a *envidia trágica*.

Notamos também em nosso estudo que Joaquín é dominado por duas forças embatidas: a da inveja – que implica o outro – e a da satisfação – que implica o si-mesmo –. A dialética formada por ambos os oponentes é assintética e por isso necessária. Qualquer desnivelamento propiciado pelo excesso de peso de alguma dessas forças faria o protagonista cair numa contemplação apática ou no esquecimento de si a fim de querer ser o outro e somente o outro. Essa dialética, intitulada pelo próprio autor e seus críticos como “sentimento trágico da vida”, é justamente a proposta pessimista-vitalista antimoderna que vangloria no romance através de seu protagonista, em oposição a Abel Sánchez, antagonista de Joaquín, o qual entendemos como a falsa vítima. Isso porque ele se entrega com indiferença ao seu destino de artista parnasiano – conceituado pelo intelectual antimodernista como um artista fútil, desnecessário –, ao invés de patentear uma ética pictórica que faça o receptor sair de seu letargo espiritual.

De qualquer forma, é importante assinalar que a dicotomia entre ambos os personagens não é extrema, mas situada nos entrelugares, havendo, claro, uma certa preferência moral por Joaquín. Se escrevêssemos que Joaquín é a vítima e Abel Sánchez o verdugo, estaríamos simplesmente invertendo o maniqueísmo da exegese clássica. Contudo, acreditamos que a obra unamuniana se caracteriza muito mais pelos tons cinzentos da alma que pelas gamas extremas. O enunciador não chega a fazer uma defesa radical à figura de Caim pela sua comunhão com Deus, a qual, mesmo em perene crise, nunca se rompe definitivamente. Sim, Unamuno questiona Deus, se revolta contra Ele, mas não o abandona porque o quer como a um amigo fiel, que, pela confiança bilateral, podem lançar, sem medo, as verdades à cara.

Essa dificuldade de ruptura radical com a instância divina é, além do mais, típico do modernismo espanhol, que reflete a contradição da cultura ibérica, que, como aponta Ortega (2017), encontrava-se nesse período dividida entre a vontade de acompanhar o rumo modernizador da Europa ocidental e o retorno idealizado à tradição mística. Para encontrar o

abandono de toda metafísica no que tange ao mito de Caim e Abel, precisaríamos avançar mais de um século no tempo e lermos o famoso e polêmico *Caim* (2009), de José de Saramago.

O romance do português apresenta um Caim muito mais consciente da maldade da Deus. Para expressar isso com mais ênfase, situa o Senhor na condição de personagem, tirando-lhe a roupagem transcendental presente em *Abel Sánchez*. Enquanto Joaquín se questiona do motivo de Deus o ter feito pecaminoso, recriminando-o, ademais, por não o deixar ser melhor pessoa tanto para si mesmo como para os outros: “Senhor, Senhor! Tu me disseste: ama a teu próximo como a ti mesmo! E eu não amo o próximo, não posso amá-lo, porque não me amo, não sei me amar, não consigo amar a mim mesmo. Que fizeste de mim, Senhor?” (UNAMUNO, 2004, p. 31), Caim dialoga diretamente com Deus, dizendo-lhe, entre outras coisas, que a culpa da morte de Abel é dEle: “matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (SARAMAGO, 2009, p. 35).

Essa orientação exegética está alinhada à do narrador, que não hesita em culpar a Deus de assassinatos em massa como o de Sodoma e Gomorra ou o do sopé do monte Sinai:

Caim mal podia acreditar no que os seus olhos viam. Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro. (SARAMAGO, 2009, p. 101).

De qualquer forma, mesmo que a imanência de *Caim* confronte com a busca pela transcendência de *Abel Sánchez*, mesmo com ambos os enunciadores divergindo do nível da culpa de Deus pelos pecados cometidos pelo ser humano, podemos conjecturar que os romances afirmam na mesma medida que “a história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (SARAMAGO, 2009, p. 88). E por isso busca o ser humano respostas para além dEle, por isso busca respostas que substituam Seu silêncio.

Não obstante, com ou sem Deus, sempre acaba a espécie humana voltando-se à metafísica, pois as inquietações existenciais que a tece transcendem o espectro material. Sim, somos cientes de que a preocupação social, econômica e geopolítica são as que ocupam a mente de nossa espécie a todo instante, como uma dor de cabeça que se nega a nos abandonar, mas, pairando próximo a esses elementos imanentes, está a metafísica, está a literatura, está a poesia, a arte, mostrando-nos que a angústia da humanidade é muito mais profunda do que imaginamos. Remonta a um passado anterior ao das máquinas, da técnica, da Razão

instrumental, do capitalismo ou da colonização: está desde o nascimento do primeiro indivíduo.

Com acerto vai dizer Antônio Cândido que a literatura é um direito porque “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CÂNDIDO, 1995 p. 182). E adicionamos a isso: a metafísica também é um direito porque nos remonta a uma era de nossa história em que os preceitos da modernidade não haviam arrebatado a fatia de liberdade epistêmica que nunca deveríamos ter menosprezado. Portanto, precisamos atravessar a modernidade como antimodernos, como unamunianos, como Don Fulgencio, Augusto Pérez e Joaquín Monegro, a fim de recuperar o sentimento trágico da vida que ainda pulsa timidamente em algum canto de nosso espírito.

REFERÊNCIAS

- ABELLÁN, José Luis. **Historia crítica del pensamiento español**. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Nota de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ÁGUILA, Jesús Miguel Del. Análisis de la realidad textual en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. **Sincronía**, nº 80, p. 293-313, 2021. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8030671>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- ALBERTI, Rafael. **Sobre los ángeles**. Barcelona: Editorial Sol90, 2009.
- ALEIXANDRE, Vicente. **Espadas como labios/La destrucción o el amor**. Madrid: Castalia, 1972.
- ANÔNIMO. **La canción de Rolando** (E-book). Trad. Enriqueta Muñiz. Ciudad de México: Editora digital Titivillus, 2022.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ARDILA, Juan Antonio Garrido. Itinerario de la novela modernista española. **Revista de Literatura**, vol. 75, n. 150, 2013, p. 547-571. Disponível em: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/321>. Acesso em: 15 set. 2021.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.
- AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George B. Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- AYALA, Francisco. Novela y filosofía. In: MAINER, José-Carlos (Ed.), RICO, Francisco (Coord.). **Historia y Crítica de la Literatura Española (VI)**: Modernismo y 98. Barcelona: Crítica, 1980.
- AZORÍN, José Martínez Ruiz. **La voluntad**. Madrid: Bibliotex, 2001
- BAKHTIN, Mikhail. *Epos* e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no Romance. In: **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARROS, Silvia da Silva Freire. **O belo trágico na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – UFRJ, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 192 f. 2018.

BARROS, Leonardo Canuto de. **Paul Ricoeur: possibilidades e impasses da narrativa**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 229 f. 2021.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino; Pedro de Souza; Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. 5ª ed. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Nova Vega, 2009.

BAZÁN, Emilia Pardo. **La Quimera**. Barcelona: PPU, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994a

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. C. F. Moisés, A. M, L. Ioratti, M. Macca. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Trad. José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BROWN, Gerald G. **Historia de la literatura española: el siglo XX (Del 98 a la guerra civil)**. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

BURKE, Edmund. **Reflexiones sobre la Revolución francesa**. Madrid: Rialp, 1989.

CALLE, Ana Zapata. "Amor y pedagogía" y "La tía Tula" de Miguel de Unamuno como proyecto común. **Céfiro: Enlace hispano cultural y literario**, v. 9, n. 1, p. 113-138, 2009. Disponível em: encurtador.com.br/vwzMR. Acesso em: 29 de ago. de 2019.

CAMPOS, Alexandre Silveira. **Mito e metalinguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 161 f. 2012.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARNEIRO, José Vanderlei. Hermenêutica da narratividade de ficção: a intriga como mediação do sentido. **Pensando**, revista de Filosofia. 4(8). p. 72-102, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/918>. Acesso em: 21 abr. 2022.

CASTELLÁ, Reiner. Unamuno en la soberana transcendencia del neorrealismo. **Revista Zur**, v. 2, nº 2, p. 142-146, 2020. Disponível em: <http://revistazur.ufro.cl/wp-content/uploads/2020/12/02-UNAMUNO.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2021.

CHACEL, Rosa. **La lectura es secreto**. Barcelona: Júcar, 1989.

CHACEL, Rosa. **La Sinrazón**. Madrid: Grupo Libro, 1989

CHACEL, Rosa. Sendas perdidas de la Generación del 27. In: **Rosa Chacel. Obra completa (III)**. Valladolid: Centro de estudios literarios fundación Jorgue Guillén, 1993.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CSEJTEI, Dezsö. **Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno**. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004

CLARÍN, Leopoldo Alas. **Su único hijo**. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG: 2012.

COMPAGNON, Antoine. **Os Antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura T. Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2014b.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. **O universo autobiográfico do bufão trágico Don Miguel de Unamuno**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 174 f. 2013.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre la novela contemporánea. In: **Obra crítica/2**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. de Suely Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELGADO, Luis Frayle. Una dialéctica del eros en *Amor y Pedagogía*. **Azafea**: Revista de Filosofía, Salamanca, v. 3, p. 265-283, 2009. Disponível em: encurtador.com.br/rsxH0. Acesso em: 13 set. 2022.

DELGADO, Buenaventura. La generación del 98 y la educación española. **Revista de educación**, Nº Extra 1, p. 11-31, 1997. Disponível em: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wginer/w/rec/3187.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2020

DERRIDÁ, Jacques. Injunções de Marx. In: **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1994.

DUQUE, Félix. Caín, o de la trágica fidelidad a la tierra. **Pensamiento**: Revista De Investigación e Información Filosófica, v. 72, n. 271, p. 315-333, 2016. Disponível em: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/6996>. Acesso em: 15 set. 2022.

DURAO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA**, São Paulo, v. 31, n. spe, p. 377-390, 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010244502015000300015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 7 mar. 2022.

EARLE, Peter G. El evolucionismo en el pensamiento de Unamuno. **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, V. 14, p. 19-28, 2013. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/9703>. Acesso em: 3 mar. 2022.

ECO, Umberto. O leitor modelo. In: **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EGIDO, José Carlos. Unamuno y las bellas artes. **BRAC**, n. 54, p. 86-104, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7763938>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESTEVAN, Susana Bardavío, El modernismo en el proyecto literario conservador de Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*. In: **El siglo que no cesa**: el pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI (Org. José M. Herrán et. al). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020.

EURÍPEDES. **Medeia**; edição bilíngue. Trad. Trajano Vieira. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERRANO, Carmine Luigi. La moral de la elección kierkegaardiana en *Niebla* de Miguel de Unamuno. In: **Miguel de Unamuno**. Estudios sobre su obra. I. Ana Chaguaceda Toledano (Org.) – 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

FERRERES, Rafael. Los límites del Modernismo y la Generación del noventa y ocho. In: **Estudios críticos sobre el Modernismo**. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

FIORASO, Nazzareno. *Amor y pedagogía: un ejemplo de dialéctica entre Ciencia y Vida en Unamuno*. **Espíritu**: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana, nº. 136, p. 361-369. , 2007. Disponível em: encurtador.com.br/nouL0. Acesso em: 5 fev. 2020.

FIORIN, José Luiz. O *éthos* do enunciador. In: **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008

FRYE, Northrop. **O grande código: a Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Editora Sétimo Selo, 2021.

FUENTE, Álvaro Ledesma de la. Cartografía de la envidia: el caso de *Abel Sánchez*. **Revista Laguna**, n. 47; p. 89-97, 2020. Disponível em: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/22332>. Acesso em: 13 set. 2022.

FUKS, Julián Miguel Barbero. **História abstrata do romance**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 144 f. 2016.

GALDÓS, Benito Pérez. **El amigo Manso**. Madrid: Cátedra, 2001.

GARCÍA, María Rodríguez. **Novela y filosofía: de la generación del 98 a Ortega y Gasset**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad de Granada – Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, 246 f., 2014.

GASSET, José Ortega y. **El tema de nuestro tiempo**. Madrid: Austral, 2010.

GASSET, José Ortega y. **Ideas sobre el teatro y la novela**. Madrid: Alianza, 1982.

GASSET, José Ortega y. **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética**. 8ª ed. Madrid: Revista de Occidente: Alianza, 1986.

GASSET, José Ortega y. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

GASSET, José Ortega y. Sobre una apología de la inexactitud. In: **Obras completas I**. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983.

GASSET, José Ortega y. A revivescência dos quadros. In: **Velázquez**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

GENTIL, Hélio Salles. **Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em *Temps et récit* de Paul Ricoeur**. São Paulo: Loyola, 2004.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GIMÉNEZ, María Dolores García. **(IN)Mortalidad y dimensión poiética de la Fe en Miguel de Unamuno**. Tese (Doutorado) – Universidad de Sevilla, Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia, 360 f., 2011.

GIRARD, René. **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GIUSTINIANI, Eve Fourmont. Ortega y las artes. Una estética raciovitalista. Zamora Bonilla, Javier (Dir.), **Guía de Ortega**, Granada, p. 293-309. 2013. Disponível em: <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01475050>. Acesso em: 23 dez. 2021.

GONZÁLEZ, Manuel Cifo. El problema de la educación a los ojos de Miguel de Unamuno. Análisis de sus planteamientos educativos a propósito de Amor y pedagogía. In: **V Jornadas Unamunianas**, Murcia, p. 1-35, 2003.

GULLÓN, Ricardo. **Autobiografías de Unamuno**. Madrid: Editorial Gredos, 1964.

HAMLING, Anna. La situación de la iglesia católica en España en el siglo XIX y la actitud de Unamuno ante la Iglesia. **La Razón histórica**: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales, nº. 36, p. 59-81, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6329436>. Acesso em: 31 mai. 2022.

HEGEL. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

HELENO, Gilberto. **O homem e o seu entorno**: metafísica e antropologia, em José Ortega y Gasset. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 215 f., 2017.

HIDALGO, Javier Mateo. *Abel Sánchez* o la envidia como motor generador de actividad en el ser humano. **Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica**, n. 48, p. 289-318, 2022. Disponível em: <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/265/503>. Acesso em: 21 dez. 2022.

HIDALGO, Cora Requena. La deshumanización del arte en Rosa Chacel. **Artifara**, n. 7, p. 79-86, 2007. Disponível em: <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/6481/5570>. Acesso em: 25 abr. 2022.

HILL, Joseph Murray. **A doutrina do pecado original à luz da teoria da evolução em Teilhard de Chardin e Karl Rahner**. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, 140 f., 2014.

HORKHEIMER, Max. Schopenhauer y la sociedad. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Sociologia**. Trad. Victor Sánchez de Zavala, Madrid: Taurus, 1986.

HORKHEIMER, Max. **Teoria crítica**: uma documentação. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 1990.

INCLÁN, Ramón del Valle-. **Los Cruzados de la Causa**. 12ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

JAMESON, Fredric. **Una modernidad singular**: ensayo sobre la ontología del presente. Trad. Horacio Pons. 1ª ed. Barcelona: Gedisa, 2004.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **História da literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996

KÄÄRID, Marianne-Liis. **La influencia de las leyendas bíblicas en la obra “Abel Sánchez: una historia de pasión” de Miguel de Unamuno**. Monografía (Graduação em Filosofia) - Departamento de Filología Germánica, Románica y Eslava, Universidade de Tartu, Tartu, 39 f., 2013.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Trad. Valério Rohden. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Marie Penot e Antonio de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: **Arte e Sociedade**: escritos estéticos 1932- 1967. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

MACHADO, Antonio. **Nuevas Canciones de Un cancionero apócrifo, poemas de la guerra**. Madrid: Alianza editorial, 2006.

MACHADO, Antonio. Elogios. In: **Poesías completas**. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

MANIR, Márcia; LIMA, Milena Coelho; ARAÚJO, Samara Santos. Pausa e movimento em *Dois irmãos*: Uma leitura da percepção da espacialidade em Milton Hatoum. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 103-114, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19482>. Acesso em: 16 mai. 2022.

MARBÁN, Jorge. Unamuno y Lord Byron: dos tratamientos distintos de un tema bíblico. **South Atlantic Bulletin**, v. 41, n. 2, p. 34-42, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3198797>. Acesso em: 13 out. 2022.

MARÍAS, Julián. **Miguel de Unamuno**. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.

MCGAHA, Michael. “Abel Sánchez” y la envidia de Unamuno. **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, n. 21, p. 91-102, 1971. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/9796/10175>. Acesso em: 18 out. 2022.

MIGUEL, Gonzalo Capellán de. La renovación de la cultura española a través del pensamiento alemán: Krause y el krausismo. **Brocar**: Cuadernos de investigación histórica, nº 22, 137-154, 1998. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=227767>. Acesso em: 3 nov. 2021.

MONGIN, Olivier. **Paul Ricoeur**: as fronteiras da filosofia. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

MOSÉ, Viviane. **A espécie que sabe**: do Homo sapiens à crise da razão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência**. Trad. Antonio C. Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**: a maldição contra o cristianismo. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

OLIVEIRA, Renato Alves de. Para uma interpretação da morte como consequência do pecado original. **ATEO**, v. 23, n. 61, p. 122-148, 2019a. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37766/37766.PDF>. Acesso em: 13 out. 2022.

OLIVEIRA, Vanessa Aparecida. **Niebla**: do humor à carnavalização literária. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 98 f., 2016.

OLIVEIRA, Anderson da Silva. **O sentimento trágico e o sentido religioso em Miguel de Unamuno**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião, Centro Ciências humanas e aplicadas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 121 f., 2019b.

OLIVEIRA NETO, Walter Pinto de; SOUSA, Karla Cristhina Soares. *A nivola* como precursora do romance metafísico: um diálogo sobre literatura entre Miguel de Unamuno e Simone de Beauvoir. In: **Anais do 8º Seminário Nacional e 2º Seminário Internacional de Língua e Literatura**: Conversas Remotas. Passo Fundo, 2020a, p. 1-14.

OLIVEIRA NETO, Walter Pinto de. **Unamuno, o oitavo antimoderno**: do Anti-Iluminismo ao Pessimismo em *Amor y pedagogía*. Monografia (Graduação em Letras). Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020b, 86 f.

OROMÍ, Franciscano Miguel. **El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno**. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

ORTEGA, Raquel da Silva. **O Carlismo de Valle-Inclán**: A modernidade antimoderna em *La Guerra Carlista*. Tese (Doutorado em Estudos Literários Neolatinos) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 174 f., 2017.

PAZ, Octavio. Tradução e metáfora. In: **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

PÉREZ, Ignacio Ruiz. El arte del disfraz y la creación en *Su único hijo* de Alas Clarín. **Revista de Humanidades**: Tecnológico de Monterrey, n. 14, p. 67-87, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401404>. Acesso em: 19 abr. 2022.

RABATÉ, Colette; RABATÉ, Jean-Claude. **Miguel de Unamuno**: Biografía. 3ª ed. Taurus: Madrid, 2010.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española**. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

REIS, Ricardo. Odes. Lisboa: Ática, 1983.

RICOEUR, Paul. **Do Texto à Acção**: Ensaio de Hermenêutica II. Trad. Alcino Cartaxo; Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1986.

RICOEUR, Paul. Filosofia e linguagem. In: **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Trad. M. F. Sá Correia. Lisboa: Rés, 1978.

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo 2). Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Trad. Hilton J. Lisboa: Edições 70, 1976.

RINCÓN, Clara Fernández Díaz. **La crítica al cientificismo de Miguel de Unamuno**. Tese. (Doutorado em História da filosofia) – Faculdade de ciências humanas e sociais da Universidad Pontificia Comillas, Madri, 304f., 2017.

SABATO, Ernesto. No crisis del arte, sino arte de la crisis. In: **El escritor y sus fantasmas**. 2ª ed. Madrid: Seix Barral, 1981.

SÁENZ, María López. La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel. In: **Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel**, Logroño, Ed. Universidad de La Rioja, p. 107-118. 1994. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/555081.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.

SALINAS, Pedro. **Literatura española Siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

SÁNCHEZ, Javier Crespo. **La crítica de Ortega y Gasset a la modernidad y su lugar en la filosofía contemporánea**: problemas onto-epistemológicos. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da universidade do País Vasco, San Sebastián, 367 f., 2015.

SANTOS, Emanuel José Maroco. La crítica de Unamuno hacia la Pedagogía en cuanto ciencia independiente. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 1095-1114, 2018.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/74705>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote** (Diário III). Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. Clio Revisitada. In: **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. Trad. Rubia Prates Goldini e Sérgio Molina. 1ª. ed. São Paulo: Editora da USP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHÜLER, Arnaldo. **Dicionário Enciclopédico de Teologia**. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SHAW, Donald L. Hacia una interpretación sociológica de la Generación del 98. In: **Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. p. 639-643, 1982a. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_061.pdf. Acesso em: 8 dez. 2022.

SHAW, Donald. **La generación del 98**. Trad. Carmen Hierro. Madrid: Cátedra, 1982b.

SILVA, Denis Ricardo da. **A composição da narrativa segundo Paul Ricoeur e o Livro do Desassossego de Fernando Pessoa**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 100 f., 2020.

SILVA, Adriana Paula Rodrigues. **A poesia antimoderna de Mario Quintana**. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 195 f., 2017.

SILVA, Maria Solange Barbosa da. **Miguel de Unamuno e os princípios de escrita romanesca presente em Niebla**. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Pampa, Letras – Habilitação Português/Espanhol e respectivas literaturas, 51 f., 2018.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1992.

SOUZA, Gustavo Ramos de. A literatura sob o signo de Caim: os gênios malditos. **Letrônica**, v. 8, n. 2, p. 494-506, 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19955>. Acesso em: 16 out. 2022.

SPENGLER, Oswald. **Anos de decisão**. A Alemanha e a evolução histórico-mundial. Porto Alegre: Meridiano, 1941.

STAROBINSKI, Jean. **1789**: os emblemas da razão. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **O espírito das luzes**. Trad. Mônica C. Corrêa. São Paulo: Editora Barcarolla, 2008.

TORRES, José Manuel. Joaquín Monegro: el vano intento de liberar una pasión. **Ogigia**: Revista electrónica de estudios hispánicos, n. 1, p. 41-49, 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279126>. Acesso em: 19 out. 2022.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2012.

UNAMUNO, Miguel de. **Amor y Pedagogía**. Madrid: Editora Club Internacional del Libro: Madrid. 1994.

UNAMUNO, Miguel de. **Cómo se hace una novela**. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

UNAMUNO, Miguel de. **Contra esto y aquello**. 3ª ed. Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina, 1950.

UNAMUNO, Miguel de. **Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos**. Madrid: Alianza, 2005.

UNAMUNO, Miguel de. **San Manuel Bueno, mártir**, Barcelona: Bibliotex. 2001a.

UNAMUNO, Miguel de. **En torno al casticismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

UNAMUNO, Miguel de. **Epistolario Americano I (1980-1936)**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. **La tía Tula**. 30ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2007a.

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

UNAMUNO, Miguel de. De Fuerteventura a París. In: **Obras completas IV (Poesías)**. Madrid: Escelicer, 1966a.

UNAMUNO, Miguel de. ¡Adentro! In: **Obras completas VIII (Ensayos)**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007b.

UNAMUNO, Miguel de. La fe. In: **Obras completas VIII (Ensayos)**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007c.

UNAMUNO, Miguel de. Sobre la filosofía española (Diálogo). In: **Obras completas VIII (Ensayos)**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007d.

UNAMUNO, Miguel de. Soledad. In: **Obras completas VIII (Ensayos)**. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007e.

UNAMUNO, Miguel de. El Greco. In: **Obras Completas IX (Meditaciones y otros escritos)**. Madrid: Escelicer, 1966b.

UNAMUNO, Miguel de. Poesías. In: **Obras completas IV (Poesías)**. Madrid: Escelicer, 1966c.

UNAMUNO, Miguel de. Yo, Individuo, Poeta, Profeta y Mito. In: **Obras completas. X (Autobiografía y recuerdos personales)**. Madrid: Escelicer, 1966d.

UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Barcelona: Bibliotex, 2001b.

UNAMUNO, Miguel de. **Vida de Don Quijote y Sancho**. Madrid: Alianza Editorial, 2005b.

UREÑA, Max Henríquez. **Breve historia del modernismo**. Distrito Federal: Tierra Firme, 1978.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martin Fontes, 1996.

VAUTHIER, Bénédicte. Ejercicio(s) de estilo(s) en *Amor y Pedagogía* de Miguel de Unamuno: el Ars magna combinatoria del gran mixtificador unamuniano. In: **Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. I**. Ana Chaguaceda Toledano (ed) – 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

VILLANUEVA, Darío. Prólogo. In: CELA, Camilo José. **La familia de Pascual Duarte**. Barcelona: Destino, 2011.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida, a palavra na poesia**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Ed. 34, 2019.

WEBER, Max. **Ciência e Política: Duas vocações**. trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martin Claret, 2015

ZAHAREAS, Anthony. El esperpento: extrañamiento y caricatura. In: MAINER, José-Carlos (Ed.), RICO, Francisco (Coord.). **Historia y Crítica de la Literatura Española (VI): Modernismo y 98**. Barcelona: Crítica, 1980.