

## A BIOGRAFIA NA PERSPECTIVA UNAMUNIANA

Cristiane Agnes Stolet

A dificuldade em se definir uma linha teórica para pensar a biografia sob o entendimento unamuniano se agrava com a afirmação do autor a respeito do que seria autobiografia: toda obra vital. A existência de uma grande diversidade textual do pensador dificulta a compreensão da declaração de Miguel de Unamuno.

Diante de tal complexidade, a ideia de *espacio biográfico* (Arfuch, 2010) dialoga diretamente com a perspectiva unamuniana, pois dá margem à possibilidade de inserção do elemento biográfico em qualquer obra, já que, conforme a noção instaurada, desloca-se o debate biográfico do âmbito dos gêneros para o âmbito espacial. O autor espanhol (ainda que bem anterior cronologicamente) parece confluir e radicalizar esta direção ao compreender toda obra viva como autobiográfica, antecipando, de certa maneira, a vertente que ficou conhecida como desconstrutivismo.

Não se objetiva aqui pensar diretamente as influências de outros autores na ou da obra de Miguel de Unamuno nem se ater aos desdobramentos de cunho teórico na discussão sobre o autobiográfico / o autoficcional (com questionamentos dicotômicos acerca do factual / ficcional, público / privado, sujeito / objeto, etc), haja vista a riqueza de estudos empreendidos com estes propósitos. Propõe-se, em contrapartida, a pensar o que seria o autobiográfico para Miguel de Unamuno a partir de duas instâncias básicas: a própria formação do vocábulo *autobiografía*, onde encontramos três radicais gregos (vale ressaltar o conhecimento de Miguel de Unamuno da língua grega) e a obra mesma do autor, com ênfase no texto *Cómo se hace una novela*. Para incitar a reflexão, inicio com a transcrição de duas passagens da obra em questão:

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

[Sim, todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que cria um autor faz parte do autor mesmo. (...) Nós, os

autores, os poetas, colocamo-nos, criamo-nos em todos os personagens poéticos que criamos.]

Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo. Y no sirve levantar la tapa del reló. Ante todo porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tapa, y luego porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre.<sup>1</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 184-185).

[Uma ficção de mecanismo, mecânica, não é nem pode ser romance. Um romance, para ser vivo, para ser vida, tem que ser, como a vida mesma, organismo e não mecanismo. E não serve levantar a tampa do relógio. Acima de tudo porque um verdadeiro romance, um romance vivo, no tem tampa, e depois porque não é maquinaria o que há que mostrar, senão entranhas palpitantes de vida, quentes de sangue.]

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

Ao igualar o romance ao poema, o autor ao poeta, Unamuno já ressalta o caráter dinâmico vital de uma obra, seja esta manifestada como texto escrito ou como homem (já que Unamuno declara tantas vezes fazer de si mesmo obra e convoca aos seus leitores a fazerem o mesmo)<sup>2</sup>. Como organismo que também somos, só resta o acatamento a esta organicidade, recusando a condição de mecanismo, de máquina, que tantas vezes querem nos impor.

É, pois, sendo organismo, sendo romance vivo, que a obra se faz autobiográfica. Averiguemos, no entanto, a palavra *autobiografía* mais de perto. Vejamos o cerne, o centro, a sustentação do vocábulo, que se dá pelo radical grego *bio*.

---

<sup>1</sup> A menção à ficção de mecanismo aparece como comentário de uma resenha escrita por Azorín sobre o texto intitulado *Aparte*, de Jacques de Lacretelle. Neste texto, o autor explica como compôs seu romance *Cólera*. Azorín elogia a iniciativa e acrescenta a seguinte declaração: “Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro — novel a veraz, auténtica — para dar a conocer el mecanismo de su ficción.” (UNAMUNO, 2009, p. 184) [Todo romancista, com motivo de um romance seu, poderia escrever outro livro — romance veraz, autêntico — para dar a conhecer o mecanismo de sua ficção.]

<sup>2</sup> “Mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector.” (UNAMUNO, 2009, p. 20) [Minha obra sou eu mesmo que me estou fazendo dia a dia e século a século, como sua obra é você mesmo, leitor.]

Não basta traduzir *bio* por *vida*, visto que em grego há duas palavras para vida (*bíos* e *zoé*), cada uma trazendo consigo uma certa especificidade.

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

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

Não, não há como anular *zoé*, *zoé* não é passível de aniquilação, tanto “que faz com *thánatos* um contraste exclusivo”. (KERÉNYI, 2002, p. XIX). Se a “soma de experiências (...) constitui o *bíos*, o conteúdo da biografia (escrita ou não escrita) de cada homem” (KERÉNYI, 2002, p. XXI), “*zoé* vem a ser, entre todas, a primeira experiência”. (KERÉNYI, 2002, p. XXII). Da experiência originária, portanto, advêm todas as outras (afinal, sem *zoé* não há *bíos*). Então, por que Miguel de Unamuno (sendo tão inventivo e profundo conhecedor da língua grega) apenas repetiu o termo já consolidado para autobiografia ao invés de instaurar uma nova nomenclatura que abarcasse mais explicitamente *zoé*?

Que *bíos* advém de *zoé* os gregos já o sabiam. Mas Unamuno, com seu “sentimento trágico da vida”, parece que não queria aceitá-lo. No seu insistente querer-se imortal, queria de sua *bíos* fazer *zoé*, queria<sup>3</sup> colocar sua *bíos* no centro, para dela emergir a *zoé* (e não o contrário). A passagem abaixo reafirma esta busca desejan- te:

¿[N]o son acaso autobiografias todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar a sus autores y a sus antagonistas? (...) ¿[N]o son, en rigor, todas las novelas que

---

<sup>3</sup> Repito insistentemente o verbo *querer* de modo proposital, com o intuito de reforçar a convicção unamuniana de que o mais importante em um homem é o que ele quer ser, daí sua grande admiração pelo personagem Dom Quixote, que gera tantos escritos.

nacen vivas, autobiográficas y no es por esto por lo que se eternizan? (UNAMUNO, 2009, p. 135).

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

A primeira parte da pergunta inicial pressupõe que a partir da condição de nascimento dos romances vivos, ou seja, autobiográficos, estes sejam eternizados, isto é, nunca morram. Na segunda parte da mesma pergunta, estende-se a eternização aos autores e aos antagonistas.

O querer de Unamuno ganha força com seus constantes questionamentos. A luta unamuniana interna e externa em fazer-se perdurar não encontra garantias que o levem a afirmar e terminar a questão com um ponto final. A tentativa do autor reside justamente em deixar a abertura do questionar reger e impossibilitar o término da sua obra, já que isto implicaria seu fim. “¿Es que se puede terminar algo, aunque sólo sea una novela, de cómo se hace una novela?”<sup>4</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 183).

As perguntas sem respostas conferem autenticidade à epígrafe de Santo Agostinho que precede o prólogo: “Estoy hecho un enigma.”<sup>5</sup> Ao enigma não cabe desvendá-lo, mas aceitar sua ambiguidade insolúvel. À não compreensão integral de si mesmo funde-se a vontade de que sua autobiografia (sempre a escrever-se, a fazer-se) o eternize, tanto enquanto escritor como enquanto cada um de seus personagens.

Ao escrever que “todos os romances que se eternizam e duram eternizando e fazendo durar a seus autores e a seus antagonistas”, Miguel de Unamuno (como autor que é) coloca-se no papel de protagonista. Afinal, “as personagens *antagonistas* são as personagens (...) em oposição ou em conflito.” (PAVIS, 1999, p. 15). Em oposição, é claro, aos protagonistas.

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

Se Unamuno declara que sua vida e sua verdade são seu papel (“es que mi vida y mi verdad son mi papel”) (UNAMUNO, 2009, p. 157), os papéis de protagonistas e

---

<sup>4</sup> É que se pode terminar algo, ainda que seja só um romance, de como se faz um romance?

<sup>5</sup> Estou como um enigma.

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

#### A significativa estrutura da obra e seus desdobramentos

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

##### O “prólogo”

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

Em 1927, Unamuno, sem posse do escrito originalmente (ele declara, inclusive, que não quer recuperar o texto original, talvez por não pensar “volver a pasar por experiencia íntima más trágica”<sup>6</sup>) (UNAMUNO, 2009, p. 105), retraduz seu texto ao espanhol, utilizando-se da versão francesa, mas ampliando-o significativamente. Neste momento ele se encontra em “Hendaya, adonde había llegado a fines de agosto de 1925”<sup>7</sup>. (UNAMUNO, 2009, p. 106).

A afirmação de Agamben de que “toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (...) de uma obra jamais escrita” (AGAMBEN, 2005, p. 9) vai ao encontro do

---

<sup>6</sup> Voltar a passar por experiência íntima mais trágica.

<sup>7</sup> Hendaye, aonde havia chegado no final de agosto de 1925.

que diz Unamuno sobre o prólogo: que este é outro romance. (UNAMUNO, 2008 b, p. 38). Se o romance vivo, para Miguel de Unamuno, assim como a vida, perfaz-se na sua essencial característica de nunca ter fim, sempre será prólogo “de uma obra jamais escrita”, justamente por esta jamais se completar, por estar sempre apontando para uma continuidade, para um não escrito.

A retradução do texto do francês para o espanhol se embasa, conforme declaração unamuniana, pela necessidade de retraduzir-se, que vige na impossibilidade de manter-se “fiel a aquel momento que pasó.”<sup>8</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 108). Portanto, sem desejar a manutenção idêntica do primeiro escrito, reconhecendo, inclusive, esta impossibilidade (haja vista a decorrência dos acontecimentos, o fluir da vida), Unamuno lança-se no devir do romance de sua vida, em sua autobiografia.

#### “Retrato de Unamuno por Jean Cassou”

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

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

Uma das primeiras constatações sobre a obra unamuniana é a unidade temática (“drama único”): “un nacimiento y una muerte que repartimos con otros seres vivientes y por lo que entramos en un destino común”<sup>9</sup>. (UNAMUNO, 2009, p. 109). Ora, este drama é o que Unamuno quer superar, quer resolver. Mesmo ciente de sua condição enigmática (insolúvel), crê mais que racionaliza, afinal, para ele, “creer es crear”<sup>10</sup> (UNAMUNO, 2008 b, p. 34).

---

<sup>8</sup> Fiel a aquele momento que passou.

<sup>9</sup> Um nascimento e uma morte que repartimos com outros seres viventes e pelo que entramos em um destino comum.

<sup>10</sup> Crer é criar.

Portanto, mais que balizar as suas inquietações humanas como um drama “explorado en todos sentidos y en todos los tonos”<sup>11</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 109), talvez fosse mais fortemente unamuniano seu empenho criativo, sua vontade de crer na expectativa da criação, sua busca esperançosa de permanecer em seus personagens e além destes.

Cassou também rotula Unamuno de “feroz y sin generosidad”<sup>12</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 113). Se entendemos generosidade como a “qualidade de quem é generoso” e generoso como opositor ao mesquinho (HOUAISS, 2008, p. 375), Unamuno, ao buscar incessantemente os seus “eus”, acaba sendo a mais pura generosidade.

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

[O próprio de uma individualidade viva, sempre presente, sempre mutável e sempre a mesma, que aspira a viver sempre — e essa aspiração é sua essência —, o próprio de uma individualidade que o é, que é e existe, consiste em alimentar-se das demais individualidades e dar-se a elas em alimento.]

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

#### “Comentario”

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

Os rebates ao seu retrato feito por Cassou começam com duas alfinetadas: primeiro, ao justificar o título dado à sua resposta (“Comentario”, atendendo a declaração de Cassou, segundo a qual Unamuno sempre foi apenas comentarista), depois, ao escrever que no retrato de Cassou vê-se “más el espejo mismo que lo en él

---

<sup>11</sup> Explorado em todos os sentidos e em todos os tons.

<sup>12</sup> Feroz e sem generosidade.

espejado”<sup>13</sup>. (UNAMUNO, 2009, p. 118). Ou seja, vê-se o instrumento espelho, o aparato, não Unamuno refletido, não sua autobiografia, nem ao menos sua biografia.

Miguel de Unamuno questiona se tudo o que tem sido escrito até então não constitui comentário. Como o texto espanhol está sendo retraduzido do francês, o autor acrescenta comentários à edição anterior, que aparecem entre colchetes e avisa-nos deste procedimento em seu comentário. Tal procedimento deixa claro o não querer cristalizar-se no mesmo, a mudança inerente a todo viver. Esta aparentemente simples atitude já espelha o que se defende ser um romance. Ao livro dá-se, inclusive, o status de alimento, o que sugere que este passa a ser compreendido como um dos elementos essenciais para a manutenção da vida.

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

Na parte final de seu comentário, por exemplo, Unamuno agradece a Cassou, dizendo que ele, o retratado, fez o autor do retrato. Claro: se não houver retratado, não há autor de retrato. Dizendo de modo mais amplo: se não houver criatura/criado, não há criador. Cabe transcrever a famosa pergunta do personagem Augusto ao seu autor em *Névoa*: “Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?”<sup>14</sup> (UNAMUNO, 2007, p. 256).

A localização da origem do personagem no autor é questionada, assim como a origem do romance na vida. Não há verossimilhança. Obra é vida e vida é obra. Personagens somos todos nós, imersos na ficção vital.

#### “Cómo se hace una novela”

Pode-se dizer que a perspectiva unamuniana autobiográfica aparece em uma lente de aumento no romance *Cómo se hace una novela*, já que o protagonista da história se chama U. Jugo de la Raza. Vejamos a explicação deste nome nas palavras do próprio autor:

---

<sup>13</sup> Mais o espelho mesmo que o nele espelhado.

<sup>14</sup> Quando um homem adormecido e inerte na cama sonha algo, o que é o que mais existe, ele como consciência que sonha, ou seu sonho?



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

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

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

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

Afinal, a letra *h* (tanto em espanhol como em português) não é pronunciada. Escreve-se *humanidade* por uma convenção, mas seria perfeitamente possível escrever *umanidade*. Talvez até se aproximasse muito mais do que Unamuno quer instaurar: um *umano* que trouxesse a marca tão somente do necessário. O pensador espanhol diz: “hay una humanidad que confieso y por la que clamo.”<sup>15</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 119-120). Que clamor é este? Voltemos ao nome do personagem: U. Jugo de la Raza.

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

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

---

<sup>15</sup> Há uma humanidade que confesso e pela que clamo.

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

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

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

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

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

Repetidas vezes lê-se que a maneira de se fazer um romance é fazendo-o, assim como de viver a vida é vivendo-a. Não se admitiria, portanto, em ambos os casos, um plano prévio com todos os passos a serem seguidos. As descobertas se dão com o caminhar. Refuta-se, assim, a compreensão da literatura enquanto sistema que, como tal, mostra-se fechado em gêneros, inapto a invenções, a modificações substanciais. Daí, a continuação.

## “Continuación”

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

A infância é tema recorrente dos comentários unamunianos nesta parte da obra, não sob uma perspectiva cronológica, mas como algo que o acompanha desde sempre. O autor declara, por exemplo, que quando vai a *Bayona*, reinfantiliza-se, restitui-se à sua “infância bendita”, à sua “eternidade histórica” (UNAMUNO, 2009, p. 175) e recorda-nos o poeta inglês William Wordsworth ao retomar sua frase de que “el niño es el padre del hombre”<sup>16</sup>. (UNAMUNO, 2009, p. 177).

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

Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una (...) a natureza do homem é cindida de modo original, porque a infância nela introduz a descontinuidade e a diferença entre língua e discurso. E é sobre esta diferença, sobre esta descontinuidade que encontra o seu fundamento a historicidade do ser humano. Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico. Pois a pura língua é, em si, anistórica, é, considerada absolutamente, natureza, e não tem necessidade alguma de uma história. (AGAMBEN, 2005, p. 64).

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

tomar consciência de que a origem da língua deve necessariamente situar-se em um ponto de fratura da oposição contínua de diacrônico e sincrônico (...) no qual se possa captar

---

<sup>16</sup> A criança é o pai do homem.

(...) a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não humano, palavra e infância. (AGAMBEN, 2005, p. 61).

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

A fala humana existe sempre pressupondo a não fala (o infante). A presença de uma completude discursiva aboliria a potência linguística, assim como o esquecimento da origem in-fante do homem destruiria sua morada misteriosa. Enquanto in-fante, o homem produz história. Enquanto criança, potência criadora<sup>17</sup>, o homem pode buscar a eternização de sua história. Eis a impossibilidade propriamente humana:

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

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

#### O diário

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

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

---

<sup>17</sup> Vale notar que criar e criança possuem a mesma origem etimológica.

A ausência do ano nas datas se justifica facilmente pelo fato de Miguel de Unamuno já o ter mencionado diversas vezes durante a obra. Intriga-me, entretanto, o fato de o autor só ter escrito durante sete dias e terminar seu diário justamente no dia 07/07. Na obra de Miguel de Unamuno, nada é aleatório. Portanto, a persistência do sete parece ser extremamente significativa.

Sabe-se que sete é um número bem recorrente na Bíblia e sabe-se também que Miguel de Unamuno era um leitor assíduo da Bíblia (ele o declara, inclusive, no prólogo<sup>18</sup>), daí podemos associar algumas ideias.

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

Ao fazer uso três vezes do número sete (sete dias com escritos e o término em 07/07), Unamuno reforça seu intuito de aproximar-se da divindade. Afinal, três é a Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. “Hay el camino de la historia, y la historia es viva; y el camino de la historia es llegar a lo invisible de Dios, a sus misterios, por lo que se está haciendo<sup>19</sup>.” (UNAMUNO, 2009, p. 187).

Y así, luchando, civilmente, ahondando en mí mismo como problema, cuestión, para mí, trascenderé a mí mismo, y hacia dentro, concentrándome para irradiarme, y llegaré al Dios actual, al de la historia. (UNAMUNO, 2009, p. 189).

[E assim, lutando, civilmente, afundando em mim mesmo como problema, questão, para mim, transcenderei a mim mesmo, e adentro, concentrando-me para irradiar-me, e chegarei ao Deus atual, o da história.]

O Deus histórico, que criou o mundo e se encarnou em Jesus Cristo, é o sempre atual. Percebe-se, portanto, o explícito da declaração unamuniana: alcançar a atualidade permanente de Deus. O autor quer recorrer o caminho da história viva pelo seu fazer autobiográfico, penetrando os mistérios divinos, os enigmas humanos. Arriscaria dizer

---

<sup>18</sup> “Después de haber leído, según costumbre, un capítulo del Nuevo Testamento, el que me tocara en turno (...)” (UNAMUNO, 2009, p. 106)

<sup>19</sup> Há o caminho da história, e a história é viva; e o caminho da história é chegar ao invisível de Deus, a seus mistérios, pelo que se está fazendo.

que a presença viva divina procurada por Unamuno transcende o pai e o filho (que ainda se prendem em uma relação familiar) e vige no Espírito Santo, na terceira pessoa da Trindade.

Dizem os evangelhos de Mateus e Lucas que não se perdoa uma ofensa ao Espírito Santo. Eis a fala de Jesus: “Por isso vos digo: Todo o pecado e blasfêmia serão perdoados aos homens, porém a blasfêmia contra o Espírito Santo não será perdoada.” (MATEUS 12, 31). Ora, a partir das histórias bíblicas, apreende-se que o Espírito Santo é a pura potência criadora e unificadora, basta considerar a concepção de Jesus no ventre de Maria e a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos:

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

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

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

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

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

Para Miguel de Unamuno, no conhecimento do outro, caminha-se para o conhecimento próprio. (“Que nadie se conoce mejor a si mismo que el que se cuida de conocer a los otros.”<sup>20</sup>) (UNAMUNO, 2009, p. 196). Do conhecimento conjunto

---

<sup>20</sup> Que ninguém se conhece melhor a si mesmo que o que se cuida em conhecer os outros.

brotaria a comunhão humana. (“Pongamos en vez de mundo la comunión humana, la comunidad humana, o sea la comunidad común.”<sup>21</sup>) (UNAMUNO, 2009, p. 196). De seu intento autobiográfico, multiplicar-se-iam outros “eus”. Uma comunidade de “eus”. “Que no es lo mismo nosotros que vos.”<sup>22</sup>) (UNAMUNO, 2009, p. 196). Que a busca da in-fância, do eterno histórico e do Espírito Santo em si mesmo germine nos vários “eus” de nós!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Teatro grego – tragédia e comédia*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

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

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

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

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

---

<sup>21</sup> Ponhamos em vez de mundo a comunhão humana, a comunidade humana, ou seja a comunidade comum.

<sup>22</sup> Que não é o mesmo nós que eus.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez: una historia de pasión*. 4.ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- \_\_\_\_\_ *Cómo se hace una novela*. 1.ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2009.
- \_\_\_\_\_ *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 a.
- \_\_\_\_\_ *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_ *El Caballero de la triste figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- \_\_\_\_\_ *El espejo de la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- \_\_\_\_\_ *Névoa*. Trad. José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Niebla*. Introducción de Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Monodialogos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1972. (Colección Austral).
- \_\_\_\_\_ *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 b.