

TRADUÇÃO

“Deus está sonhando você”: Narrativa como *Imitatio Dei* em Miguel de Unamuno

Costica Bradatan*

O ponto de partida de meu ensaio é uma afirmação paradoxal que o filósofo, poeta e romancista espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936) fez – em seu ensaio *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) – que Dom Quixote, o personagem de Cervantes, é mais real e autêntico que o próprio Miguel de Cervantes. Em seguida, depois de discutir esta afirmação e analisar as implicações de um engenhoso artifício literário que Unamuno empregou em sua novela *Niebla* (1914), esboçarei algumas das possíveis conseqüências filosóficas que os conceitos literários de Unamuno poderiam ter sobre a compreensão da identidade fundamental do eu, e da natureza da condição humana em geral. O artigo divide-se em três partes: 1) a primeira parte é dedicada a discutir a acima mencionada alegação paradoxal em *Vida de Don Quijote y Sancho*; 2) a segunda parte trata principalmente do Capítulo XXXI de *Niebla* de Unamuno; e 3) na parte final tratarei do insight de Unamuno que a relação entre o eu e Deus é, propriamente falando, da mesma natureza que a relação entre um autor literário e os entes imaginários que ele cria. Além disso, tentarei situar o insight de Unamuno dentro de um contexto mais amplo da história das idéias, e apontar algumas de suas principais implicações filosóficas.

1.

“Para falar a verdade, não se pode dizer que Dom Quixote é produto de Cervantes.” (Unamuno, 1967: III, 455). Esta é uma das idéias centrais que ocorrem, de várias formas e sob diferentes aspectos, do início ao fim de *Vida de Dom Quixote e Sancho* de Miguel de Unamuno. Na opinião de Unamuno, um personagem como Dom Quixote é uma criatura muito complexa, profunda e autentica para ser simplesmente o produto da imaginação de alguém. Menos ainda da imaginação de Cervantes. Frequentemente Unamuno é muito crítico a respeito da

* Assistant Professor in the Honors College at Texas Tech University. E-mail: costica.bradatan@ttu.edu. Artigo publicado originalmente in *Janus Head*, 7(2), 453-467. Copyright © 2004 by *Trivium Publications*, Amherst, NY, gentilmente cedido para publicação em português. Tradução de Jaimir Conte.

maneira de Cervantes tratar seus próprios personagens. Unamuno censura Cervantes por ter sido muito frequentemente movido, ao lidar com seus personagens, por tendenciosidade, preconceito e inveja, e por ter entendido mal o verdadeiro significado dos personagens do livro que ele escreveu: “Considero-me mais Quixotista que Cervantista, e... tentarei livrar Dom Quixote do próprio Cervantes, permitindo-me às vezes chegar até a discordar da maneira como Cervantes compreendeu e tratou seus dois heróis, especialmente Sancho.” (*Ibid.*, 4). De certo modo, Cervantes enquanto pessoa não atinge as altas expectativas causadas em nós por Cervantes enquanto um autor, ou pelo menos pela complexidade e autenticidade humanas dos personagens de sua narrativa. De vez em quando, Unamuno chega até a usar uma linguagem tão forte quanto aquela revelada por seus comentários sobre o relato de Cervantes do “*affair* dos leões”: “Ah, abominável Cide Hamete Benengeli, ou quem quer que foi que escreveu sobre este feito, como é detestável e insignificante compreendê-lo (*Ibid.*, 187). Em geral, do começo ao fim de seu livro Unamuno pede-nos repetidamente para não confundi-lo com um desses eruditos literários ou historiadores da literatura que, em sua estreiteza de espírito, consideram os principais personagens de Cervantes simplesmente em termos de “criaturas de ficção.” Ele constantemente nos reafirma seu compromisso de empreender uma abordagem completamente diferente de *Dom Quixote*: “Não desejo ser confundido com a perniciosa e pestilenta seita dos homens vãos, repletos de falsa erudição histórica, que ousam manter que nunca houve tais homens como Dom Quixote e Sancho no mundo.” (*Ibid.*, 189).

Profundamente marcado pela “injustiça” que tem sido feita aos personagens de Cervantes durante séculos por gerações de eruditos e historiadores literários, Unamuno decide aventurar-se na difícil tarefa de revelar o *verdadeiro* – *supremo* e *absoluto* – significado da novela *Dom Quixote*. Uma tarefa difícil, certamente – se tivermos em mente que, para Unamuno, inclusive o próprio Cervantes interpretou completamente mal seus personagens. De maneira significativa, o título completo da primeira edição do livro de Unamuno é: *A vida de Dom Quixote e Sancho de acordo com Miguel de Cervantes Saavedra, explicada e comentada por Miguel de Unamuno (Vida de Don Quijote y Sancho,*

según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno). Ao analisar detalhadamente o modo de vida de Dom Quixote, seu temperamento e caráter, seus feitos, pensamentos, comportamento habitual, suas opiniões e argumentos, seu “contexto intelectual” e sua verdadeira *Weltanschauung*, Unamuno conclui que há boas razões para acreditar que Dom Quixote foi “um louco sensato e não um produto da ficção, como comumente se acredita. Ele foi um daqueles homens que comeram, beberam, dormiram e morreram.” (*Ibid.*, 56). O que significa dizer que, para Unamuno, Dom Quixote adquiriu tal grau de sólida realidade e inconfundível “concretude” que pode perfeitamente ser considerado um *hombre de carne y hueso* (“um homem de carne e osso”), a medida suprema pela qual Miguel de Unamuno avalia a autenticidade humana.

De maneira interessante, ao estabelecer se alguém existe ou não autenticamente, como um “homem de carne e osso”, Unamuno faz uso de um critério pragmático: *operari sequitur esse* (“a ação segue o ser”), um princípio de acordo com o qual se pode dizer que alguma coisa, ou alguém, existe na medida em que produz efeitos visíveis e duradouros sobre o mundo circundante e/ou sobre as mentes de seus próximos, seja no presente ou no futuro: “só o que age existe e o que existe está agindo; se Dom Quixote influencia aqueles que o conhecem, e produz obras vivas, então Dom Quixote é muito mais histórico e real que todos esses homens, sombas com nomes, que se admiram com... as crônicas...” (*Ibid.*, 131). Enquanto tais, as pessoas que aparentemente viveram algum tempo atrás, inclusive aquelas cujos nomes podemos ainda encontrar mencionados em documentos e arquivos históricos, não existem *realmente* se elas não afetam, de uma maneira séria, nossas vidas, destinos e maneiras de pensar. Elas são meramente “sombras com nomes”, sem qualquer realidade ou significado que seja se não acrescentam alguma coisa a nossas vidas e não significam alguma coisa *para nós*. O esquecimento é nossa maneira de puni-las. Por outro lado, existem aquelas figuras do passado que estão ainda moldando e alimentando fortemente nossas vidas, aquelas que – de uma maneira ou outra – estão ainda influenciando nossas idéias e teorias, nossos ideais e maneiras de viver. Neste processo elas são, de acordo com Unamuno, trazidas à *verdadeira existência*. E a lembrança é a nossa maneira de

recompensá-las. Finalmente, depois de ter estabelecido este princípio para sua conclusão final, Unamuno tem de reconhecer abertamente que: “Na eternidade, as lendas e ficções são mais verdadeiras que a história.” (*Ibid.*, 132).

Como um resultado, convencido que Dom Quixote, por meio de todos seus ditos e feitos, revela uma complexidade humana que Miguel de Cervantes não poderia ter sido capaz de compreender – menos ainda de inventar – Unamuno passa a mostrar como temos de separar o *autor* do seu *personagem*. Tecnicamente, como é bem conhecido, Cervantes usou em sua novela o velho truque retórico de atribuir a composição do livro a alguém estranho, a saber, a um tal Cide Hamete Benengeli, que supostamente relatou de primeira mão os feitos de Dom Quixote, Cervantes sendo apenas a pessoa que teve a sorte de “descobrir” ou “deparar-se com” o antigo manuscrito. Tudo o que Cervantes subseqüentemente fez foi “obra editorial”, por assim dizer. E é precisamente sobre esta insincera “confissão” que Cervantes fez sobre a composição de *Dom Quixote* que Unamuno baseia seu devastador ataque a Cervantes. Ele faz isso de uma maneira muito irônica, e – como veremos – com resultados inesperados.

Não há dúvida de que no *Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha* Miguel de Cervantes Saavedra exibe um gênio muito acima do que poderíamos ter esperado dele em vista de suas outras obras... De modo que podemos razoavelmente acreditar que o historiador árabe Cide Hamete Benengeli não é simplesmente um artifício literário, mas antes encerra uma profunda verdade, a qual é que a história foi ditada a Cervantes por outro homem... o relato era real e verdadeiro, e... o próprio Dom Quixote, disfarçado como Cide Hamete Benengeli, ditou a narrativa a Cervantes. (*Ibid.*, 322).

Como tal, não somente o papel de Cervantes na gênese da novela fica drasticamente minimizado, mas – o que é mais importante – a própria substância e estrutura do *Dom Quixote* o exclui: propriamente falando, não há lugar para ele na produção e estrutura do livro, pois um de seus personagens simplesmente ditou a história a seu fictício e suposto autor. Acontece que uma “transferência de realidade” entre o autor e seu personagem toma lugar, com o resultado paradoxal

de que no fim o personagem imaginado chega a parecer mais real e mais autêntico do que o autor que o imaginou:

embora muitas vezes consideremos que um escritor é uma pessoa real, verdadeira e histórica porque o vemos em carne e osso, e consideremos os personagens que ele inventa em suas ficções como puramente imaginários, a verdade é exatamente o contrário. Os personagens são reais, eles é que são os seres autênticos, e eles fazem uso da pessoa que parece ser de natureza humana a fim de assumir forma e existir aos olhos dos homens. (*Ibid.*, 323)

Consequentemente, poder-se-ia dizer (e Unamuno o faz repetidamente) que, no fim, é Dom Quixote que, propriamente falando, inventou Cervantes. Ele é o criador de Cervantes exatamente como Hamlet é, para citar outro personagem de Unamuno em *Niebla*, “um dos protagonistas que inventaram Shakespeare” (*uno de los que inventaron a Shakespeare*) (Unamuno 1976: VI, 215).

Assim sendo, se alguém olhar este processo de desrealizar a realidade de um ângulo diferente, mais de senso comum, torna-se evidente que toda esta demonstração deveria ser considerada, por assim dizer, com certo cuidado – mais precisamente, como uma brilhante demonstração *per reductionem ad absurdum*. A suposição fundamental sobre a qual tal controvérsia se baseia é, eu suponho, a noção que, basicamente, a narrativa – junto com seus princípios, regras, padrões, realizações, etc. – pode perfeitamente ser vista com um meio através do qual a *humanidade* poderia ser de algum modo definida ou, em todo caso, melhor compreendida. Como num espelho, dentro de uma narrativa podemos encontrar encerradas *as próprias condições de possibilidade da humanidade*, nossa própria definição dela mais sintética, abrangente e autêntica. O que significa dizer: existe uma sutil dialética entre *imaginar* um eu (ou seja, concebê-lo em termos puramente teóricos e especulativos) e *traduzi-lo* em situações existenciais precisas. Para colocar isso de outra maneira, a *lógica situacional* revelada por um enredo literário bem construído e cuidadosamente elaborado tem talvez alguma coisa importante a dizer sobre nossos conceitos fundamentais de *realidade* do eu, revelando nossas projeções daquilo a que o eu é semelhante. Um personagem literário bem construído não pode agir arbitrariamente (precisamente

porque ele é bem construído): ao contrário, ele terá de agir coerentemente, e – por causa disso – todos os seus movimentos, todos os seus feitos dentro da narrativa – de uma maneira inconfundível – serão indicativos dos *limites últimos do conceito de humanidade*. A fim de serem convincentes, os personagens literários devem ser já *exemplares*; eles não podem dar-se ao luxo de ser “simplesmente” humanos, eles devem ser humanos em seu mais alto grau. E dadas precisamente as regras deste tipo de determinação, pode-se dizer que às vezes “personagens fictícios suplantam a realidade de seus criadores” (Jurkevich, 1991: 33).

De certo modo, então, uma vez que o autor tem de estritamente seguir as regras da construção narrativa ao criar seus personagens – caso contrário ele não produzirá criaturas plausíveis – pode-se dizer que ele é *subordinado* a elas ou dependente delas. Preso como ele se encontra no mundo específico de seus personagens, um mundo dominado por regras e princípios específicos, o autor não tem nenhuma escolha senão ser seu “crônista” fiel. Ironicamente, esta humilde situação em que o autor se encontra é uma consequência imediata, embora paradoxal, de sua grandeza como um autor. Quanto mais obediente ele é ao seguir a lógica interna dos mundos (das pessoas) que ele cria, melhor ele é como um autor de ficção. Aliás, isso é exatamente o que Unamuno tem de admitir: “depois de sua concepção inicial, os personagens têm uma maneira de impor-se sobre seu autor; eles tornam-se autônomos no sentido de que seu autor não pode realmente controlá-los.”(Basdekis 1974: 54)¹. Em consequência, podemos perfeitamente chegar a dizer que certos personagens são mais reais que estas ou aquelas pessoas, talvez mais reais e mais importantes que seu próprio autor: isso acontece precisamente porque o personagem literário atua de maneira mais coerente – em termos de plausibilidade, razoabilidade, lógica situacional, etc. – que um ser humano “real”

¹ Ao fazer um comentário sobre o *Dom Quixote* de Cervantes ele confessa num dado momento: “para minha vergonha, devo admitir que tenho às vezes inventado seres imaginários, personagens de romances, com o objetivo de colocar em suas bocas palavras que eu não ousaria colocar em minha própria, e fazê-las dizer como que de brincadeira alguma coisa que eu considerei muito seriamente.”(Unamuno, 1967: III, 14).

atuaria numa situação similar.² Obviamente, de acordo com uma tal visão, a narrativa passa a ser muito mais que (se não alguma coisa diferente de) meramente uma “obra literária”. Longe de ser simplesmente um espelho parcial da “vida real”, uma narrativa passa agora a desempenhar o papel de um *critério* para a autenticidade e significatividade da vida. De certo modo, a literatura deixa simplesmente de “refletir” a vida, mas ela *valida*, ou ainda *cria*, a vida.

2.

Como um comentador certa vez disse, “*Névoa [Niebla]* é a extensão lógica, a tradução para a ficção de todos os pronunciamentos teóricos em *Vida de Dom Quixote e Sancho*.” (Basdekis 1974: 52). Nesta novela podemos encontrar em uso por assim dizer, personificados em situações e enredos literários concretos, alguns dos insights teóricos que Unamuno desenvolveu no ensaio *A vida de Dom Quixote e Sancho*.

Niebla é uma estória muito mais complexa do que eu posso descrever aqui, mas – para os propósitos do presente ensaio – permitam-me apenas extrair e discutir em alguma extensão um capítulo isolado, a saber, o Capítulo XXXI. Neste capítulo ocorre que um personagem do livro, um tal Augusto Pérez, antes de vir a cometer suicídio, decide fazer a coisa mais inesperada que jamais passou pela cabeça de um personagem literário em toda a história da moderna narrativa: isto é, sair da novela e fazer uma visita de despedida a seu verdadeiro criador, ao próprio Miguel de Unamuno. Este é, como Carlos Blancos Aguinaga coloca, um “capítulo extraordinário – e justamente famoso” onde, “as convenções da Ficção, e, portanto, da existência, são quebradas”, um capítulo de uma “originalidade surpreendente” (Blancos Aguinaga 1964: 1940), que terá uma

² Naturalmente, isso porque, em última instância, é o leitor que “constrói” o personagem literário do livro que ele está lendo: “em últimos termos a essência intrínseca de uma criatura imaginária deve ser formada pelo leitor, que por sua vez descobre alguma coisa em si mesmo... o papel do autor tem sido minimizado, pois o leitor torna-se o verdadeiro autor das personagens imaginárias.” (Basdekis 1974: 55) Mas, dentro do espaço limitado deste artigo, procurei deixar de lado todos estes problemas da recepção, da contribuição do leitor para a construção do enredo, etc.

influência decisiva sobre o futuro da narrativa no século XX. O singular encontro acontece no escritório de Unamuno, na *Universidad de Salamanca*, onde então ele atuava como professor de filologia, reitor da universidade, e profeta nacional espanhol (algo semelhante àquilo que Tolstoy tinha chegado a ser na Rússia algumas décadas antes):

Naquele tempo, Augusto tinha lido um ensaio meu em que, ainda que de passagem, falava do suicídio, e causou tal impressão sobre ele... que não quis deixar este mundo sem conhecer-me e conversar um pouco comigo. E, deste modo, ele veio a Salamanca, onde faz mais de vinte anos eu vivo, a fim de me visitar (Unamuno 1976: VI, 216-17)

E aí, na sala de Unamuno na Universidade, nós nos tornamos testemunhas deste notável *tour de force* literário: ou seja, uma conversa vívida e sofisticada entre um personagem literário e o próprio autor do livro dentro do qual ele desempenha o papel de um personagem. Eles falam sobre obras literárias e entes de ficção, sobre a natureza última dos entes de ficção e que tipo preciso de existência eles possuiriam. Eles conversam sobre deixar estes entes mortos ou mantê-los vivos. É desta maneira que, entre outras coisas, Augusto Pérez ouve de Miguel de Unamuno a insuportável verdade que sua constituição ontológica última é de tal natureza que ele não pode jamais... cometer suicídio: “a verdade... é esta: você não pode matar-se porque não está vivo, e que não está vivo, nem tampouco morto, porque você não existe... Você não é ... mais que um produto de minha imaginação e da imaginação de meus leitores...” (*Ibid.*, 218-19).

Em seguida, numa tentativa de confortá-lo, Unamuno tenta ensinar a seu personagem algumas das coisas que nós já discutimos acima, isto é, que “[um] romancista ou dramaturgo justamente não pode fazer qualquer coisa que ele imagina com um personagem que ele cria. Nem pode um ente saído de um romance fazer qualquer coisa que um leitor poderia esperar dele, de acordo com os preceitos básicos da arte...” (*Ibid.*, 221). No que diz respeito ao futuro de Augusto, não há nada que seu criador possa fazer por ele, pois as regras estritas da construção narrativa têm sua parte a desempenhar neste caso: “Já está escrito. Está nos livros. Seu destino está determinado e você não pode viver mais. Já não sei o que fazer com você. Deus, quando não sabe o

que fazer conosco, mata-nos”. (*Ibid.*, 226). Nascido milagrosamente da imaginação de alguém, o personagem é inevitavelmente marcado pela precariedade, ambigüidade e não substancialidade que caracterizam as coisas imaginárias: “o ente fictício... visto que ele é um sonho ou narrativa, é real. Ele possui uma vida ou existência temporal do mesmo modo que um ser humano, mas, visto que ele é o resultado de uma *fingere*, um sonho do autor, ele não tem nenhuma substância... e cai no vazio, no nada.”(Marías 1966: 93).

Então, outra coisa significativa – habilmente aludida nas passagens Unamunianas previamente citadas – ocorre em suas conversas: isto é, a noção que, de certo modo muito similar àquela em que um personagem tem seu destino “determinado”, o próprio autor depende, por sua vez, de alguém diferente: de seu Autor divino, ou – mais precisamente – de Deus o “sonhar”. O autor não é um senhor auto-suficiente, independente e livre para fazer qualquer coisa que ele deseja, mas ele é “escrito” por alguém diferente. Propriamente falando, ele não é senão um personagem de outra estória. Augusto Pérez:

Você quer me matar como um ente de ficção? De modo que hei de morrer ente de ficção? Pois bem, meu senhor criador Dom Miguel, também você morrerá. Você retornará ao nada de que saiu...! Deus deixará de sonhar você! Você morrerá... ainda que não o queira; morrerá você e morrerão todos os que lerem minha história, todos ... Entes de ficção como eu; o mesmo que eu! ... você, meu criador, meu caro Dom Miguel, você não é mais que outro ente “nivolesco”. (Unamuno 1976: VI, 226).

Carlos Blancos Aguinaga, ao comentar este capítulo, chega a dizer que “a coisa mais importante sobre este capítulo, a mais óbvia e seguramente a menos observada, não é que Augusto tenta libertar-se do mundo da Ficção, mas que, nele, um novo personagem finalmente deixa sua névoa e entra no romance: um personagem com o nome de Miguel de Unamuno.” (Blancos Aguinaga 1964: 197)³. Esta é

³ Carlos Aguinaga inclusive concebe um cenário fascinantemente engenhoso para tornar esta tese mais convincente: “podemos perfeitamente imaginar um dia em que um ser humano encontrará em alguma biblioteca desconhecida uma obra estranha e antiga com o título de *Niebla*, autor desconhecido: qual então será a diferença entre Miguel de Unamuno e Augusto Pérez?”(Blancos Aguinaga 1964: 198).

realmente uma coisa importante sobre este capítulo – um dos mais engenhosos e inovadores artifícios literários empregados em toda narrativa moderna. (Gostaria apenas de lembrar que *Seis personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello apareceram, publicados e encenados, uns sete anos depois de *Névoa*, em 1921, assim como as obras de Borges apareceriam somente muito depois. E igualmente todos os escritos de Mikhail Bakhtin sobre a autonomia do herói literário.)

Entretanto, existe nesta passagem algo mais importante e conseqüente do que o fato que Unamuno entra no romance como justamente outro ente de ficção. De um ponto de vista filosófico, eu diria que a coisa mais significativa sobre este capítulo não é que, nele, Miguel de Unamuno passa a ser um mero personagem literário, mas que *a própria vida torna-se uma narrativa*, uma história com um Autor que a “narra”, uma narrativa com um enredo específico e personagens específicos.⁴ Dedicarei a última parte de meu ensaio para discutir algumas das principais implicações deste insight particular de Miguel de Unamuno.

3.

A noção de que nós seres humanos podemos perfeitamente ser apenas atores em alguma peça ou brincadeira, sem qualquer verdadeira autonomia e auto-suficiência, totalmente dependentes de um *magister ludi*, de alguém que é encarregado de organizar, iniciar e terminar a brincadeira, é certamente um dos mais antigos temas no mundo europeu. Por exemplo, em suas *Leis* (803 c-d) Platão diz em algum momento que

enquanto Deus é a verdadeira meta de todo esforço beneficente sério, o homem ... foi construído como um brinquedo por Deus, e isso é, na realidade, o que há de melhor nele. Todos nós, então, tanto homens como mulheres, devemos nos conformar com nosso papel e passar a vida

⁴ Na verdade, Blacos Aguinaga alude a este fato: “no final das contas esta é a exemplaridade, a lição de *Niebla*. Um belo exemplo de como a tradição novelística em uso numa situação moderna pode forçar a imaginação a aproximar-se a ponto de não retornar, para aí revelar o significado do jogo de Ficção, a precariedade da Existência.”(Blancos Aguinaga 164: 205).

representando nossa *peça* o mais perfeitamente possível... Deveríamos passar nossas vidas jogando... com o resultado do talento obter a graça dos céus... (Platão 1961: 1375).

Mais tarde o tema assumiu várias formas e passou a ser conhecido sob vários nomes, todos eles reunidos em torno da mesma intuição central: que esta vida que vivemos *não* é tão real e substancial como ela parece ser, mas somente uma existência de segunda ordem. Quer na forma de *theatrum mundi* (“O teatro como um ‘teatro do mundo’, uma representação do cosmos em que o homem desempenha seu papel...[Yates 1969: 165]), quer na forma de mundo como peça/fábula (*mundos est fabula*), ou naquela da vida como um sonho (*la vida est sueño*), o tema tem preocupado vários artistas, escritores, filósofos, eruditos, etc. desde a remota antiguidade Greco-romana, e tem formado à sua própria maneira a fisionomia da mente Ocidental. Por algumas razões, ela teve uma grande renovação durante a Renascença (“o teatro do mundo como um emblema da vida do homem era um topos difundido no Renascimento, quer na forma de teatros da memória, ou de emblemas, ou de discursos retóricos.”[*Ibid.*, 165]), para tornar-se “um lugar comum no pensamento barroco” (Nancy 1978: 636). É de fato um lugar comum no mundo de Shakespeare (“O mundo é um palco/ E os homens e mulheres meros atores”), mas foi provavelmente o teatro espanhol durante o *Siglo d’Oro* que mais o empregou.

Por outro lado, no que diz respeito à história da filosofia num sentido mais estrito, o tema tem ocorrido algumas vezes. Limitar-me-ei aqui, muito brevemente, somente a dois exemplos. Primeiro, seria suficiente dizer que o Deus de George Berkeley, que está “percebendo” todas as coisas no mundo tornando-as existentes e inteligíveis, é de uma maneira suprema Narrador ou um Sonhador do mundo. O mundo existe somente na medida em que Deus é consciente dele. Além disso, Berkeley explicitamente diz que o mundo é um “discurso divino”, um sistema de signos e símbolos, por meio do quais, cuidadosamente compreendidos, podemos apreender alguma coisa sobre seu Autor.⁵

⁵ Mais sobre esta questão em meu ensaio “George Berkeley’s ‘Universal Language of Nature’.” (Bradatan, 2005).

Levando esta noção à sua conclusão final, existe um certo sentido em que o mundo de Berkeley poderia ser visto como uma aparência semelhante a um sonho, como a frágil epifania de nosso próprio pensamento. William Butler Yeats compreendeu de maneira penetrante que o mundo de Berkeley é em última instância dependente de nós o “sonharmos”.

God-appointed Berkeley that proved all things
a dream,
That this pragmatical, preposterous pig of a world,
its farrow that so solid seem
Must vanish on the instant if the mind but changes its them
(Yeats 1965: 268)

Em segundo lugar, poder-se-ia perfeitamente ver a filosofia de Schopenhauer como pertencendo à mesma tradição de pensamento em que um divino *magister ludi* está incessantemente fazendo e desfazendo este nosso mundo. Como ele amargamente a vê, a *Wille* é alguém ou alguma coisa que todo o tempo *faz uso de nós*, “brincando” cruelmente e ironicamente conosco, sem deixar-nos qualquer liberdade ou autonomia verdadeira. No segundo volume de *Die Welt als Wille und Vorstellung* Schopenhauer fala abertamente sobre este mundo como alguma coisa “semelhante a um sonho”, para não dizer nada aqui sobre seus entusiásticos empréstimos da filosofia indiana, especialmente a noção de *Maya*.

Portanto, os insights de Unamuno de que existimos somente na medida em que Deus está nos sonhando ou contando “nossa estória”, e que nossa constituição ontológica última é determinada pela natureza dos papéis que desempenhamos dentro da narrativa divina (ou representamos, ou jogamos), não são necessariamente originais em si mesmos. Além disso, considerando alguns dos fatos sobre sua personalidade, afinidades, sensibilidade, educação, e tendo em mente o complexo e rico contexto histórico e cultural diante do qual o pensamento de Unamuno emergiu, Carlos Blancos Aguinaga chega ainda a concluir que Unamuno *tinha*, de certo modo, de chegar a empregar abertamente tal tema:

Na qualidade de um homem preocupado com a aparente falta de substancialidade de sua própria existência, obcecado com a impossibilidade

da verdadeira comunicação..., e preocupado com o cultivo de sua própria imagem como uma coisa diferente dele mesmo, era simplesmente natural que Unamuno, um espanhol imerso em sua própria tradição, se voltasse para as obras de Calderón para tomar emprestadas as duas metáforas centrais de *Niebla* (*Vida-Sueño; teatro del mundo*) e que ele se deleitasse na totalidade Barroca do *Engaño: Vida como Ficção*. (Blancos Aguinaga 1964: 203-4)

O que é não obstante original em seu caso é precisamente seu *patetismo* e acento dramáticos. A vida como um sonho de Deus (com toda a ambiguidade, precariedade e completa falta de substancialidade que a palavra “sonho” implica) é para Unamuno não meramente um tema literário, ou algum artifício retórico a ser empregado de maneira neutra nas obras de ficção, mas uma das coisas mais trágicas sobre a natureza humana. Pois “Deus cessará de sonhar você!” significa automaticamente: “Você morrerá”. Se Deus despertar, muda o tema de seus sonhos, ou por alguma outra razão não nos sonhará nunca mais, o que necessariamente nos levará de volta ao nada. Esta foi para Unamuno não apenas uma matéria de exercício literário, mas uma fonte central de angústia e desespero durante toda sua vida, e deveria ser considerada na mais estreita conexão com sua obra filosófica *El Sentimiento Tragico de la Vida* (1911) e outras obras filosóficas. Que ele não considerou este tema em termos simplesmente retóricos é provado, por exemplo, por aquilo que ele confessa a um amigo numa carta privada (a Walter Starkie, datada de Outubro de 1921): “Afirmo que somos um sonho de Deus. Deus está nos sonhando e virá o dia em que ele despertará. Deus está sonhando. É melhor não pensar nisso, mas continuar a imaginar que Deus está sonhando.” (Unamuno 1967: III, xxxiv).

A partir do nosso entendimento do que um ente de ficção é nós derivamos a aguda consciência daquilo que *é o caso* quanto ao que diz respeito à natureza fundamental de nossos eus: ou seja, compreendemos o fato que somos ontologicamente precários e incertos, sem densidade e qualquer fundamento mais profundo. O que está por trás do insight de Unamuno é o indizível fato que nós humanos somos, na melhor das hipóteses, simples *ficções*. É verdade, “ficções de uma ordem superior”, nascidos da mente de um Autor absolutamente nobre, mas não obstante ficções. O que significa dizer: somos “seres” somente de uma

maneira irônica, criaturas ontologicamente dessaraigadas e dependentes. Precisamos de alguém diferente para nos sonhar, ou para contar nossa estória, para conferir existência a nós ao simplesmente termos em sua mente. Dentro de tal contexto, a obra de ficção passa a ser vista como uma forma mais conveniente e mais elegante a partir da qual somos moldados. Ao estudar cuidadosamente a obra de ficção, a maneira como ela está sendo produzida, desenvolvida e estruturada, podemos obter um melhor entendimento de nossa própria “condição humana”.

Se passarmos [do domínio da ficção] para a esfera da realidade do homem verdadeiro encontraremos uma situação análoga: visto do ponto de vista de Deus, o homem também carece de substancialidade e depende de seu criador... a realidade humana também aparece como um sonho da divindade, como ficção de uma ordem superior capaz de produzir ficções de uma ordem secundária, que são aqueles chamados entes fictícios. (Marías 1966: 93)

Há, entretanto, algo que nos pode “salvar”, por assim dizer, algo que pode compensar nossa precariedade ontológica. Ainda que Unamuno não fale explicitamente sobre esta forma particular de “salvação”, considero como sendo uma das consequências lógicas de sua noção em *Niebla* que Deus nos está “sonhando”, que não passamos de “personagens” na estória cósmica de Deus. Minha interpretação avança como segue.

Considerando que estamos entre um Deus que nos cria apenas por meio do sonho e o denso *nada* (*nada*) do qual tentamos sair fora, parece que a única maneira razoável de dar sentido à nossas vidas é contar estórias e imaginar a vidas dos outros (nossas vidas não vividas?), produzir/sonhar narrativas e torná-las conhecidas de nossos vizinhos, criar por nossa conta entes fictícios e mundos fictícios. É verdade: do ponto de vista exclusivo de Deus, somos feitos da mesma substância de que os sonhos são feitos. Não obstante, precisamente por nossa habilidade para sonhar/contar estórias, ou seja, espelhar e multiplicar o mundo de Deus, nós não estamos completamente perdidos. Como Unamuno coloca, “narrar a vida é a maneira mais profunda de vivê-la”. Desta maneira a literatura deixa de ser simplesmente uma “prática cultural” como qualquer outra, mas de algum modo passa a adquirir o

status privilegiado de uma técnica soteriológica. Pois, fazendo isso, criando mundos fictícios, praticamos uma forma de *imitatio Dei*, imitação de Deus. Feitos como somos “à Sua imagem e sua semelhança”, estamos fadados, em nossos feitos, a “imitar” Deus e sua maneira de lidar com o mundo.

Existe em nós uma necessidade primordial de contar estórias, de imaginar e tecer narrativas, e – de acordo com esta linha de pensamento – deveríamos tomar esta necessidade como, por assim dizer, a “marca registrada” que Deus imprimiu em nós. O ato de “sonhar” o mundo por parte de Deus, quando traduzido em termos humanos, toma a forma de nossas “narrativas”, estórias, dramas, etc. Aquilo que era previamente visto como nossa fraqueza fundamental poderia converter-se em nossa força mais expressiva. Considerada deste ângulo particular, a história humana – como uma história acompanhada em toda parte por mitos, estórias e grandes narrativas – mostra-se como uma tentativa contínua de imitar o processo divino através do qual o mundo está sendo trazido à existência. Ao trazer mundos fictícios à existência nós seguimos, de certo modo, o exemplo de Deus. Mais do que isso, este deveria ser considerado como o *consolo metafísico* mais significativo a que temos acesso: ou seja, que – por sermos narradores da vida – somos de alguma maneira deuses *en miniature*, espelhos vivos de Deus.

É verdade, nós mesmos somos “entes fictícios”, mas – devido a nossa capacidade de praticar a divina arte da narrativa – somos eventualmente “salvos” e obtemos certa dignidade e base ontológica. Pois as estórias que contamos, as narrativas que tecemos e os mundos ficcionais que criamos são a prova viva de que, no final das contas, estamos mais próximos de Deus que do nada, e de que aquilo que fazemos pode ser *significativo*. Por meio do próprio ato de contar uma estória estamos transcendendo a nós mesmos no sentido de que, ao contar essa estória, *apontamos para* o supremo Autor, para o Narrador divino. Isso torna um mito, porquanto uma estória teológica, não apenas uma estória *sobre* Deus, mas – indiretamente, em virtude do fato que mitos *são possíveis* – uma prova oblíqua que Deus existe. Uma consequência da analogia acima referida entre o ato de Deus nos sonhar e o nosso ato de contar estórias e tecer narrativas é que a simples

existência do mito pode perfeitamente ser vista como um “traço” que Deus deixa no mundo.

Gostaria de concluir este ensaio lembrando ao leitor de certa “ficção” de Borges, provavelmente o mais influente dos discípulos de Unamuno. Este texto muito curto (que no original em espanhol tem um título em inglês: *Everthing and Nothing*) é sobre a vida e a morte de William Shakespeare, sobre o que ele fez e o que ele não fez em sua vida, e – de maneira mais importante – sobre o significado supremo da vida de um autor. Perto do final desta (de fato muito Borgesiana) biografia de Skakespeare, nós nos deparamos com a seguinte nota:

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, encontrou-se diante de Deus e Lhe disse: *Eu, que tantos homens tenho sido em vão, quero ser um, ser eu.* A voz de Deus o contestou de dentro de um redemoinho: *Eu tampouco sou; eu sonhei o mundo como você, Shakespeare, sonhou sua própria obra, e entre as formas de meu sonho está você, que como eu era muitos e, contudo, ninguém.* (Borges 1998: 320).

Na realidade, a versão inglesa não transmite toda a força retórica da fala de Deus como ela está presente no original espanhol. Pois no final Deus não diz simplesmente “Shakespeare”, mas “meu Shakespeare” (*mi Shakespeare*), ironicamente enfatizando o caráter semelhante a um sonho da própria existência de Shakespeare: *yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.* (Borges 1960: 45) Quando se chega aos significados supremos, estamos mais perto de Deus do que estamos ordinariamente inclinados a acreditar. Tanto Deus como Shakespeare são sonhadores: o sonho do primeiro toma a forma do mundo, com nós mesmos nele, e o sonho do último toma a forma de vários contos, mitos e narrativas que, tomados em conjunto, tornam nossas vidas no mundo de Deus um pouco mais suportável.

Referências

BRADATAN, C. (2006). “George Berkeley’s ‘Universal Language of Nature’,” in Klaas van Berkel & Arjo Vanderjagt (eds.), *The Book of Nature in Early Modern and Modern History*. Leuven: Peeters Publishers, pp. 69-82.

- BASDEKIS, D. (1974). Unamuno and the Novel. *Estudios de Hispanófila*, 31.
- BLANCOS AGUINAGA, C. (1964). Unamuno's *Niebla*: Existence and the game of fiction. *MLN*, 79(2), 188-205.
- BORGES, J. L. (1960). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BORGES, J. L. (1998). *Collected fictions*. (A. Hurley, Trans.). London: The Penguin Press.
- FERRATER MORA, J. (1961). On Miguel de Unamuno's idea of reality. *Philosophy and Phenomenological Research*, 21(4), 514-520.
- JURKEVICH, G. (1991). *The elusive self: Archetypal approaches to the novels of Miguel de Unamuno*. Columbia: University of Missouri Press.
- LA RUBIA PRADO, F. (1999). Unamuno y la Vida como *Ficción*. Madrid: Editorial Gredos.
- MARÍAS, J. (1966). *Miguel de Unamuno*. (F. M. López-Morillas, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- NANCY, J. L. (1978). Mundus est Fabula. *MLN*, 93(4), 635-653.
- PLATO (1961). *The collected dialogues of Plato including the Letters*. (E. Hamilton & H. Cairns, Eds.). Princeton: Princeton University Press.
- UNAMUNO, M. (de) (1967). *Niebla (Nivola)*. Madrid: Taurus.
- UNAMUNO, M. (de) (1967). *Selected works of Miguel de Unamuno, volume 3. Our Lord Don Quixote. The life of Don Quixote and Sancho with related essays*. (A. Kerrigan, Trans.). Princeton: Princeton University Press.
- UNAMUNO, M. (de) (1976). *Selected works of Miguel de Unamuno, volume 6. Novela/Nivola*. (A. Kerrigan, Trans.). Princeton: Princeton University Press.
- UNAMUNO, M. (de) (1992). *Vida de Don Quijote Y Sancho*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- YATES, F. A. (1969). *Theatre of the world*. Chicago: University of Chicago Press.
- YEATS, W. B. (1965). *The collected poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan.