

MITO E LITERATURA EM *NIEBLA* DE MIGUEL DE UNAMUNO

Alexandre Silveira CAMPOS*

- **RESUMO:** O presente artigo pretende fazer uma breve análise semiótica das relações entre mito e linguagem literária e entre realidade e ficcionalidade. Para isso, tomaremos como objeto de exemplificação a lenda do “fogueteiro” que aparece dentro de um dos mais importantes romances do escritor e filósofo espanhol Miguel de Unamuno, *Niebla* (1914). Entendemos que esse seja um caso exemplar, pois a lenda ou mito contata por um dos personagens dentro do enredo atua no romance de várias maneiras: propondo uma chave de leitura para uma das problemáticas centrais do romance – a saber: a relação de dominação e resistência entre as esferas do masculino e do feminino –, dialetizando metalinguisticamente a relação entre a estrutura do mito e a estrutura do texto literário e interpondo outras camadas de sentido pela forma de um distanciamento que possa ser entendido, em um primeiro momento, como a função pedagógica do mito.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica. Mito. Literatura espanhola.

Introdução

Escrito entre os anos de 1907 e 1912, e publicado pela primeira vez em 1914, *Niebla*, romance do escritor, filósofo e ativista espanhol Miguel de Unamuno, é considerado um marco na história da literatura moderna hispânica e mundial. Pois trata, com procedimentos narrativos inovadores e inéditos até então, sobre a questão da autonomia da personagem, do nivelamento das vozes do autor e do herói, das possibilidades do gênero “romance” e dos limites da criação literária.

As várias facetas de Unamuno, pesquisador, político, catedrático, escritor, filósofo, levam a crer que de fato, como é citado pelo narrador, o conto do fogueteiro, inserido no contexto da novela, tenha sido retirado do arcabouço popular de Portugal. Contudo, não será aqui o caso de aprofundar-se na história das narrativas folclóricas da península ibérica, mas de notar como no romance a inserção de tais dimensões do mito - folclore, tradição popular, conto, lenda, relato, - estabelecem novas relações de sentido e criam outras possibilidades de significado para a leitura da narrativa literária.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Departamento de Letras Modernas – SP – Brasil – alexandre.campos@unesp.br

A variedade de estratégias discursivas presentes no romance sugere que a presença de uma narrativa popular, ainda que inserida de forma aparentemente ocasional no contexto da história, possa revelar a ligação de um texto moderno, no sentido de relativamente contemporâneo, com uma narrativa mítica. Ou seja, pode-se pensar em que medida um romance do início do séc. XX – visto que a forma que o “romance” tomava em sua época era, sem dúvida, uma das preocupações principais de Unamuno – guarda ainda a força de um relato que represente um sistema de afirmações coerentes sobre uma determinada concepção de *ser* e de *realidade*.

A Leyenda

A característica céptica do pensamento unamuniano o faz descrever que tal força esteja presente, ou em parte, em qualquer narrativa, ou que uma obra de arte literária, mesmo que vista como expressão confiável das características de seu tempo, tenha algum valor dogmático. Assim, estabelece-se no jogo das relações entre o relato mítico e o “romance moderno” a projeção de uma essência dialética, expressa nas formas do diálogo, que cria uma carência de certezas e uma necessidade de dúvidas, as quais levam o leitor sempre a se questionar sobre o texto, sobre a arte e sobre si mesmo.

Desse modo, a “lenda do fogueteiro” aparece no romance dentro de um dos diálogos entre o personagem principal Augusto Pérez e seu amigo Victor Gotti. O capítulo XXII de *Niebla* inicia-se com a notícia do nascimento do filho de Victor e com a curiosidade de Augusto em saber como foi recebida a criança que, na época da gravidez, era chamada de “o intruso” por Victor. Desde logo, Victor diz que a chegada do bebê mudou toda a situação. O medo, os problemas e a aflição pelos quais Victor e sua esposa passaram no período da gestação, foram agora, com o nascimento do menino, substituídos por uma indescritível alegria e confiança.

Em meio ao seu relato de mudança, Victor descreve com que olhos vê agora sua esposa, que na opinião das outras pessoas ficou muito debilitada com o nascimento da criança, que está envelhecida e muito mais magra. Porém, aos olhos de Victor, a mulher lhe parece muito mais bonita, mais atraente e até “*mais metida em carnes*”. É nesse contexto que Augusto lhe conta a seguinte história.

— Eso me recuerda, Víctor, la leyenda del fogueteiro que tengo oída en Portugal.

— Venga.

— Tú sabes que en Portugal eso de los fuegos artificiales, de la pirotecnia, es una verdadera bella arte. El que no ha visto fuegos artificiales en Portugal no sabe todo lo que se puede hacer con eso. ¡Y qué nomenclatura, Dios mío!

— Pero venga la leyenda.

— Allá voy. Pues el caso es que había en un pueblo portugués un pirotécnico o fogueteiro que tenía una mujer hermosísima, que era su consuelo, su encanto y su orgullo. Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo. Complaciase en dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales, y la paseaba consigo como diciéndoles: ¿veis esta mujer?, ¿os gusta?, ¿sí, eh?, ¡pues es la mía, mía sola!, ¡y fastidiarse! No hacía sino ponderar las excelencias de la hermosura de su mujer y hasta pretendía que era la inspiradora de sus más bellas producciones pirotécnicas, la musa de sus fuegos artificiales. Y hete que una vez, preparando uno de estos, mientras estaba, como de costumbre, su hermosa mujer a su lado para inspirarle, se le prende fuego la pólvora, hay una explosión y tienen que sacar a marido y mujer desvanecidos y con gravísimas quemaduras. A la mujer se le quemó buena parte de la cara y del busto, de tal manera y se quedó horriblemente desfigurada, pero él, el fogueteiro, tuvo la fortuna de quedarse ciego y no ver el desfiguramiento de su mujer. Y después de esto seguía orgulloso de la hermosura de su mujer y ponderándola a todos y caminando al lado de ella, convertida ahora en su lazarilla, con el mismo aire y talle de arrogante desafío que antes. «¿Han visto ustedes mujer más hermosa?», preguntaba, y todos, sabedores de su historia, se compadecían del pobre fogueteiro y le ponderaban la hermosura de su mujer.

— Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él?

— Acaso más que antes, como para ti tu mujer después que te ha dado al intruso.

— ¡No le llares así!

(UNAMUNO, 2002, p. 81)

¹ - Isso me recorda, Vitor, a lenda do fogueteiro que a ouvi em Portugal. – Venha. – Você sabe que em Portugal isso de fogos artificiais, a pirotecnia, é uma verdadeira bela arte. Quem não viu fogos artificiais em Portugal não sabe tudo o que se pode fazer com isso. E que arte, meu Deus! – Mas vamos à lenda. – Vamos lá. Pois o caso é que havia em um povo português um pirotécnico, o fogueteiro, que tinha uma mulher belíssima, que era seu consolo, seu encanto e seu orgulho. Estava loucamente apaixonado por ela, mas maior do que a paixão era o orgulho. Sentia prazer em provocar inveja, por assim dizer, aos demais mortais, e passeava com ela como lhes dizendo: Estão vendo esta mulher? Gostam dela? Sim, eh? Pois é minha, só minha! E regozijava-se! Não fazia nada senão ponderar sobre a formosura de sua mulher e até a via como a inspiradora de suas mais belas produções pirotécnicas, a musa de seus fogos artificiais. Certa vez, preparando um desses, enquanto estava, como de costume, sua mulher ao seu lado para inspirar-lhe, meteu fogo na pólvora, há uma explosão e têm que tirar marido e mulher desvanecidos e com gravíssimas queimaduras. À mulher queimou-lhe boa parte do rosto e do busto, de tal maneira que ficou horrivelmente desfigurada. Mas ele, o fogueteiro, teve a sorte de ficar cego, e não ver a desfiguração de sua mulher. E depois disso, continuava orgulhoso da beleza de sua mulher, dizendo dela a todos e caminhando ao seu lado, ela convertida agora em sua lazarilha, com o mesmo ar e postura de arrogante desafio que antes: “Vocês já viram uma mulher mais linda?” perguntava, e todos, sabedores da sua história, se compadeciam do pobre fogueteiro e elogiavam a beleza de sua mulher. – E não continuava sendo bela para ele? – Talvez mais que antes, como para ti tua mulher, depois que te deu o intruso. – Não o chame assim! [tradução nossa]

A situação de diálogo, recorrente em todo o texto, se estabelece aqui entre duas personagens fundamentais do romance. Augusto Pérez é a personagem central da narrativa e Victor é o personagem/autor do prólogo do romance. Já aqui ocorre uma primeira inversão, pois no caso da lenda do fogueteiro, Augusto passa de personagem a narrador. Esse procedimento é significativo, pois além de se repetir várias vezes e com outros personagens, vai preparando o diálogo final do livro, onde Augusto personagem/narrador se defrontará com Unamuno autor/personagem. Estão, portanto, sempre em movimento as esferas de personagem, narrador e autor, as quais podem sempre ser identificadas, porém não de maneira rígida, com Augusto, Victor e Unamuno.

Está posta, desde o início da obra, a intenção de colocar em cena – ao mesmo tempo em que embaralha, desequilibra e desmistifica – a relação entre autor, narrador e personagem, expressos nas figuras desses três actantes. O que poderia passar por uma simples brincadeira do autor, revela-se como uma inquietante indagação que é de fundo filosófico, existencialista, mas também essencialmente literário: Em que medida ficção e realidade constituem o pensamento do homem? Até onde o homem é autor e até onde ele é personagem de sua história?

Para a análise dessa questão é preciso definir, na medida do possível, mas com certa clareza, o que significam e representam esses termos. Fazendo uso do arsenal da teoria da literatura – em contraposição às abordagens da filosofia, da antropologia, da psicologia, da história que muito têm a dizer sobre esse assunto – pode-se pensar em ficção e realidade como formas de discursos. Os discursos das narrativas, da literatura, dos mitos, da tradição, do folclore e da cultura estariam próximos da “ficção”, enquanto que os discursos da natureza, do espaço, do tempo, da visão, do olfato, da pele, etc. estariam mais próximos do “real”. De qualquer forma, com essa abordagem obtêm-se a vantagem da equivalência entre essas oposições e caminha-se com mais cuidado em relação a qualquer tipo de pré-conceito teórico. Como nas palavras do semioticista francês Denis Bertrand.

As formas de ajuste entre as duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações discursivas das línguas naturais – são relativamente movediças e culturalmente forjadas pelo uso. Por isso, não será mais o caso de opor os textos que têm um “referente real” e os que têm um “referente fictício ou imaginário”. [...] Noutras palavras, a partir do modo de adesão que o contrato enunciativo de cada um deles propõe a seu leitor: em que ele faz crer, e como? O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também os de “irrealidade” ou de “surrealidade”. (BERTRAND, 2003, p.161)

Quando se pensa na questão do imaginário e do real como formas de discurso, pensa-se, sobretudo, em quais são as possíveis maneiras de manifestações de tais discursos. Trazendo o problema ao nível da *práxis*, como vemos em Bertrand, a

palavra central passa a ser “referente”. Ou seja, quais são as manifestações, os textos – no sentido de qualquer espaço legível a partir do qual possa se efetuar um processo de leitura ou de interpretação – que apontariam para um sistema de referências convencionalmente chamadas de real ou pertencentes ao “mundo real”, e quais abdicariam desse sistema convencional, para criarem seu próprio modo de convenções, o seu “mundo imaginário”.

Contudo, a semiótica de Bertrand sugere outra abordagem. Valendo-se do bom cepticismo – certa postura de constante inquietação e desconfiança que oxigena sempre o pensamento do bom pesquisador – ele insere nessa discussão a idéia de contrato enunciativo, ou seja, tanto o “real” como as outras formas de oposição a este conceito passam a ser efeitos de sentido produzidos no ato da leitura. Daí pode-se depreender que o discurso do real e o discurso do imaginário diferem-se na medida em que difere quem diz (o autor), como se diz (o narrador), o que se diz (a personagem) e para quem se diz (o leitor). O que Bertrand sugere é que a “realidade” se constrói dentro do ato da linguagem.

Quando Unamuno, em seu pequeno romance, resolve, desde a primeira linha, colocar em discussão as posições de autor, narrador e personagem, o que está em voga na verdade é como se constrói o discurso da realidade ou como a realidade é construída como um discurso.

No caso específico da lenda do fogueteiro, insere-se a questão de quem observa, de quem recebe o discurso, de como o recebe, e como constrói a sua realidade a partir dos “olhos” que tem. Assim, como diz Bertrand, “o efeito é produzido por ocasião da leitura” (BERTRAND, 2003, p.152) e depende, naturalmente, de como quem profere o discurso faz com que ele seja crível. Assim, uma lenda, ou um discurso mítico, constrói seu contrato enunciativo e ao mesmo tempo põe em discussão esse próprio contrato.

Uma perspectiva semiótica

A personagem principal da narrativa, que lhe dá o nome, é o fogueteiro. Porém, há um primeiro parágrafo inicial que serve de introdução e ambientação ao enredo, mas também inclui um pequeno comentário sobre a arte da pirotecnia. O narrador exalta as habilidades do povo português naquilo que ele mesmo chama de “eso de los fuegos artificiales” e classifica a pirotecnia, ou ao menos a portuguesa, de “bella arte”.

Toda essa apresentação poderia parecer desnecessária e sem maior importância no conto se não fosse um pequeno comentário que é acrescentado ao final do trecho: !Y qué nomenclatura, Dios mío!

A frase é dita em tom exclamativo, o que parece incomum para uma apresentação de enredo e mesmo um pouco deslocada em relação ao tom das frases anteriores, que até ali eram em tom de elogio ameno. A palavra que chama atenção

e é central na sintaxe da frase é “nomenclatura”. Esse termo serve para designar, ao mesmo tempo, algo que seja algum tipo de ciência ou de arte. Nesse sentido a palavra escolhida poderia estar substituída no trecho por qualquer um de seus significados próximos sem maiores prejuízos de sentido: “!Y qué *ciência*, Dios mío!” ou “!Y qué *arte*, Dios mío!”.

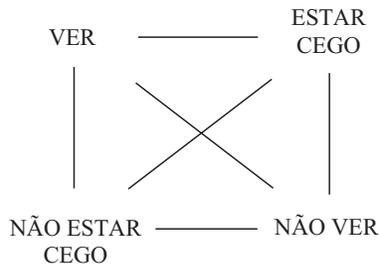
Porém, nos dois casos se perderia por completo o que está sugerido na sutileza da escolha do termo original. Dizer “nomenclatura”, nesse caso, transfere o foco do elogio ao “resultado”, da ciência ou da arte em questão, para o “processo”. É como dizer, obviamente de forma mais sucinta e elegante: “você não sabem quanto engenho há nisso!”. Esse termo, colocado dessa forma, instiga o ouvinte a imaginar que haja uma espécie de mistério na própria arte da pirotecnia ou que, ainda, a arte da pirotecnia, nessa narrativa ou em qualquer outra, tenha outro significado ou represente mais do que ela mesma.

Do mesmo modo, essa exclamação solta ao final do comentário leva o ouvinte da *leyenda* a pensar sobre o que há demais na pirotecnia?

O “pirotécnico” é um artista singular. Seu próprio nome significa “aquele que domina o fogo”. O fogo, ademais de todos seus significados simbólicos e culturais – de Prometeu a Lévi-Strauss – é um elemento primitivo da natureza, cujo domínio, além de ser um símbolo da própria condição humana, traz sempre uma tensão, pois o fogo é por natureza um elemento indômito, imprevisível.

A lenda do fogueteiro é toda ela conduzida por termos ligados ao campo semântico do “ver”: visão, cegueira, previsibilidade, imprevisibilidade, beleza, desfiguração, etc. E os termos opostos fundamentais dessa narrativa podem ser expressos pelas condições, inicial e final, do fogueteiro: Ver x Estar Cego.

01 Quadrado semiótico



O percurso da personagem principal, o fogueteiro, inicia-se com a personagem no estado eufórico do VER, em relação ao povoado e ao seu objeto de desejo, sua esposa. Porém, sentimentos extremos, como a paixão e o orgulho, levam-no a uma espécie de obsessão pelo objeto esposa, a uma espécie de cegueira: *Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Portanto, no início da narrativa, a personagem central se encontra numa situação contraditória, exatamente a meio caminho do VER e do NÃO VER [S1|S1].

O pirotécnico é também, desde o início, e se manterá assim até o final, colocado em uma posição distinta, à margem, das pessoas do povoado: ele é alguém especial, um criador, um artista. Porém, só no início da trama, que essa posição lhe confere uma condição superior e ao mesmo à sua esposa, cuja beleza atinge todo o povoado, e tem, aos olhos do fogueteiro, o status de musa.

Portanto, a narrativa não se inicia em um estado de equilíbrio e sim já com uma tensão posta. O fogueteiro é um homem com uma paixão obsessiva, é alguém instável. Como o próprio material que ele manuseia, como a sua própria arte, ele está sempre a meio caminho do prazer e do desastre, sempre a espera da explosão controlada, do espetáculo e, ao mesmo tempo, sempre a um passo da explosão fatal, da catástrofe. De fato, *se le prende fuego la pólvora* (UNAMUNO, 2002, p.81), o fogueteiro e sua musa explodem.

A ação de transformação e inversão é preanunciada pelo próprio estado inicial da narrativa, sobretudo na caracterização do fogueteiro. Assim, a explosão não é exatamente um momento de quebra da continuidade do enredo, mas sim a seqüência natural daquilo que se havia transformado em expectativa até esse ponto da história. A ação da explosão representa ainda, em outro nível de figurativização, a ação da criação sobre o criador. Situação essa que tem importância não só no contexto e nos possíveis modos de leitura da *leyenda*, como também para todo o romance. A explosão é, assim, um momento que se insere de diversos modos em vários níveis da narrativa menor e do romance como um todo, e ao mesmo tempo serve como elo entre eles. É o momento da ruptura, da junção, do apagar, do despertar, da morte, do renascimento, da cegueira e da nova visão. É uma ação tão potencialmente contraditória quanto o é a personagem principal; nela fogueteiro e fogo, criador e criatura, são, no seu breve instante, um só.

Depois da explosão o fogueteiro tem seu estado inicial transformado, ocorre uma espécie de inversão. Ele passa da visão para a cegueira, da condição do VER para a condição do ESTAR CEGO em relação ao povoado, ao senso comum, ou seja, ao que poderia ser chamado de “realidade”. Por outro lado, a mesma inversão ocorre em relação a sua mulher, que agora passa a ser vista por ele por um outro modo de ver.

Dessa forma, a posição do fogueteiro se inverte, mas sua situação de contrariedade permanece. Ele sai do estado contraditório do VER e, ao mesmo tempo, NÃO VER, para um outro estado contraditório: ESTAR CEGO e, ao mesmo tempo, NÃO ESTAR CEGO. A ação de transformação, no caso a explosão, faz com que ele mude de posição, porém não se transforme em relação ao que talvez seja sua característica principal: a ambigüidade.

Diante dessa maneira de condução da narrativa, o fogueteiro passa a ser definido como um ser essencialmente paradoxal. Paradoxal porque continua como

um personagem que está “entre” alguma coisa, no caso agora, a meio caminho do ESTAR CEGO e do NÃO ESTAR CEGO [S2|S2]. E essencialmente porque a explosão, que é precisamente o “passar pelo fogo”, pode ser lida aqui como uma metáfora de um rito de passagem.

Representando a morte, ou um novo nascimento, os ritos de passagem têm como uma de suas funções principais a de transformar o ser, destruindo aquilo que lhe é superficial e preservando ou fortalecendo aquilo que lhe é essencial. De certa forma os ritos da passagem, tidos como fenômenos da antropologia e da história das religiões, têm a ver com as ações de transformação, identificadas pela análise morfológica das narrativas e pela semiótica, no sentido de que ambos os fenômenos tratam do “momento”, ou seja, têm a tendência de suprir o tempo como processo e concentrar a ação, seja ela de transformação, de catálise ou de desastre, em um único instante. Como declara o antropólogo romeno Mircea Eliade (1907-1986) ao fazer um balanço das suas observações em relação aos ritos de passagem e aos ritos de construção.

En última instancia, en todos esos ritos y en todas esas actitudes desciframos la *voluntad de desvalorizar el tiempo*. Llevados a sus límites extremos, todos los ritos y todas las actitudes que hemos recordado cabrían en el enunciado siguiente: si no se le concede ninguna atención, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible (a causa de los “pecados” del hombre, es decir, debido a éste se aleja del arquetipo y cae en la duración), el tiempo puede ser anulado.² (ELIADE, 2001, p.37)

Parece bastante pertinente para o estudo das narrativas, ou ao menos para o estudo desta narrativa do fogueteiro, a constatação de que um rito de passagem tem a vontade de desvalorizar o tempo. Em outras palavras, quando a ação é condensada a um limite extremo a duração desaparece. E o resultado é uma sucessão de quadros, anteriores e posteriores, voltados para um só momento. É no centro desse momento que se encontra a palavra, o verbo, a ação. Na maioria dos mitos de criação a palavra, ou “o verbo”, tem um poder factível, o poder de trazer as coisas do nada à existência. É, precisamente, esse *fiat lux* que se encontra nas ações de transformação da narrativa.

No caso da *leyenda* a explosão da pólvora, ainda que como um acidente – ou talvez mais interessante por esse detalhe –, faz crer que toda essa história se assemelha ao processo de um ritual; ou seja, que há aqui a figurativização de um rito.

² Em última instância, em todos esses ritos e em todas essas atitudes deciframos a vontade de desvalorizar o tempo. Levados a seus limites extremos, todos os ritos e todas as atitudes que lembramos caberiam no seguinte enunciado: se não lhe concede nenhuma atenção, o tempo não existe; ademais, quando se faz perceptível (a causa dos pecados do homem, ou seja, devido a este se afasta do arquetipo e cai na duração) o tempo pode ser anulado. [tradução nossa]

Pois estão presentes as figuras do “sacerdote” representado aqui pelo pirotécnico que é alguém que está “à margem”, alguém que tem habilidades especiais e goza do reconhecimento delas pela sociedade. A sua esposa, que é chamada de “musa”, representa o elemento de “oferenda”, a mulher mais bonita – ou a criança, ou o corpo imaculado – que é o próprio sacrifício. No caso aqui: o corpo oferecido ao fogo. E por último, encontra-se também o elemento da comunidade, do povoado, que tem papel importante em todo rito, não só como função testemunhal, mas como agente receptor dos benefícios ou dos malefícios resultantes do rito.

Assim, a narrativa pode ser lida como um ritual de sacrifício, que contém elementos de um rito de passagem, mas que sobre tudo se concentra no processo de transformação, de criação e de recriação.

Os elementos do nascimento e da morte estão também figurativizados, porém de uma forma disfórica. Convencionalmente, nascimento e morte têm, respectivamente, conotações positiva e negativa. No entanto, na *leyenda* do fogueteiro, eles estão ligados ou correspondem: a morte à beleza e o nascimento à desfiguração. Novamente no texto, uma relação contraditória aparece como elemento de figurativização, aqui para recobrir as oposições fundamentais de VIDA e MORTE.

No caso do fogueteiro já vimos que ele sai de um estado contraditório a outro (VER|NÃO VER → ESTAR CEGO|NÃO ESTAR CEGO) e a sua condição declina em relação ao povoado: passa de artesão do fogo – da luminosidade, da luz – a cego. Mas se pensarmos na narrativa pela possibilidade de figurativização de um ritual, a situação do fogueteiro torna-se ainda mais interessante e ambígua. Pois, sob o ponto-de-vista da forma simples de um rito, ele exerce ao mesmo tempo as funções de sacerdote e de oferenda.

Como sacerdote ele está revestido pelo reconhecimento da comunidade por ser alguém especial, alguém que não está inserido no modo de vida “comum” do povoado, mas que agrega a este um valor de reconhecimento externo: “aquele povoado possui um pirotécnico”. Como artesão do fogo ele carrega em si a condição do domínio da técnica, ou seja, alguém que pode lidar com elementos ou com situações que a maioria das pessoas não pode ou não tem coragem para fazer. E, por fim, como marido da mulher mais bela do povoado ele constrói, a partir da condição de ter um objeto de valor, uma relação de confronto ou de provocação com a comunidade: *Complaciase em dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Sendo assim, no início da narrativa, o fogueteiro está revestido das esferas modais do SER (artesão/sacerdote), do PODER (lidar com o fogo) e do TER (a mulher mais bonita do povoado).

Seguindo o caminho comum das narrativas folclóricas, universo do qual também compartilham da mesma lógica estrutural as lendas e os mitos, o sentido de coerência do desastre, seja ele visto como ação transformadora ou rito de passagem,

é dado aqui pelo sentimento de “orgulho” que acaba ocupando as três dimensões da personagem principal. Ao envolver seu objeto de valor na sua relação com o povoado, não só como provocação mas como afirmação de seu status superior, e também relacioná-lo à condição da capacidade de realizar seu ofício, o fogueteiro acaba, nos dois sentidos aproximando sua mulher do fogo, do fogo real e do fogo da inveja.

Isso tudo faz com que ele esteja em uma posição muito delicada no início da narrativa, pois o conjunto dessa condição lhe confere uma característica singular: a cegueira. A beleza da mulher e o orgulho de possuí-la deixam a personagem central na condição de não poder ver, tanto o perigo do fogo real quanto do ciúme, que cada vez mais o impelem ao desastre ou à punição.

O fogo é um elemento que também está ligado à sensualidade e à sedução, por isso talvez não seja adequado dizer que o pirotécnico é impelido ou arrastado ao fato trágico, mas sim atraído por ele. Mesmo estando consciente de possuir uma condição de superioridade e ao mesmo tempo de realização (situação inicial de equilíbrio), relacionada às esferas do SER, do PODER e do TER, o fogueteiro sabe que lhe falta algo (situação de desequilíbrio interno ou psicológico), sabe que é preciso descobrir o que há além do fogo, e que o único caminho é passar por ele. Por isso, o acontecimento do desastre, conscientemente ou não, é criado pela própria personagem.

O que acontece depois da explosão? A mulher perde sua característica principal, torna-se uma criatura fisicamente desfigurada e passa da condição de musa à lazarilha. Esse rebaixamento faz da mulher a figura central da oferenda em relação à leitura desse texto como um sacrifício ou um rito de passagem. Em relação ao ponto-de-vista do povoado a mulher é apenas sacrificada, sem receber nenhuma forma de compensação depois do rito de transformação. Ela passa de objeto de valor e de desejo para a situação de piedade.

No entanto, o termo *lazarilla* deixa espaço para outras considerações. O lazarilho é aquele que acompanha o cego, geralmente um menino ou um jovem, que tem a função de pedir esmolas, conduzir o cego e cuidar para que ele não seja enganado. Na cultura medieval latina essa figura passou a ser associada a alguém de grande esperteza, alguém que possui uma sabedoria pragmática em relação ao cotidiano da pobreza e sabe os truques da sobrevivência em qualquer situação de dificuldade. Em outras palavras, o lazarilho é aquele que se dá bem e que por sua esperteza sabe tirar proveito de tudo, mesmo que para isso tenha que enganar a outros ou à própria pessoa a quem ele conduz.³

Sob esse modo de leitura a mulher sofre uma inversão de posição na história. Ela passa de objeto a agente, passa de ser passivo a ser ativo dentro do contexto

³ A maioria das explicações etimológicas do termo liga esse sentido ao texto medieval espanhol, de autoria desconhecida, “La Vida de Lazarillo de Tormes”, cuja edição mais antiga conhecida é de 1554.

da narrativa e principalmente em relação ao seu marido, o pirotécnico. Pois, no primeiro momento era ele quem exibia a esposa, ele que a conduzia para expô-la ao povoado e alimentar o seu sentimento de orgulho e superioridade. Depois da explosão é ela quem o conduz, agora numa situação de humilhação e rebaixamento em relação à comunidade, dada não só pela desfiguração do seu corpo como pelo ato de pedir esmolas. Ela que era antes a mulher desejada no povoado e aquela que acompanhava o fogueteiro, agora é a mendiga que o conduz.

Algo semelhante, porém mais radical ocorre ao fogueteiro. Antes da explosão ele se encontra em posição de superioridade em vários sentidos, no entanto, como foi observado, está imerso em uma espécie de cegueira. O acontecimento do desastre, no qual segundo a leitura do rito ele faz as funções de sacerdote e sujeito a ser provado, o faz passar por um processo de destituição, inversão e purificação.

Primeiro ocorre a destituição de sua posição inicial. Ao passar pelo fogo, o pirotécnico é privado de seus três componentes modais que estão agregados a ele no início. O fato crucial do desastre é a condição nova de fisicamente cego em que ele se encontra. Esse novo estado faz com que ele deixe de SER o artesão do povoado, o artífice do fogo e deixe de representar, em certo sentido, a figura do sacerdote, tanto em relação a sua mulher quanto para o povoado. Estar cego também o destitui do seu PODER de controlar o fogo, o qual o fazia reconhecido pela comunidade e agregava um valor a esta. E por fim, o fogueteiro perde, no instante da explosão, o seu objeto de valor. Ele deixa de TER a mulher mais bela do povoado.

Desse modo o fogo cumpre nessa narrativa uma das funções que lhe é mais tradicionalmente atribuída: a destruição⁴. Poucas coisas escapam à ação aniquiladora do fogo e, ao menos simbolicamente, nada passa por ele sem ser de algum modo transformado.

É em relação ao poder de transformação do fogo que o fogueteiro sofre um outro processo, o da inversão. Destituído de praticamente tudo, ele é retirado do lugar mais alto e levado ao mais baixo da sociedade, no exato momento do desastre. A sua condição de mendigo faz com que ele agora passe a depender da piedade das pessoas. As mesmas as quais ele antes causava inveja. E, por causa da desfiguração de sua mulher, a humilhação em relação ao povoado se torna ainda maior. Pois as pessoas, por piedade, mentem para ele, deixando com que ele viva, aos olhos delas mesmas, uma triste ilusão: a de ainda possuir a mulher mais bela da aldeia.

Porém, há um outro lado no desfecho da narrativa, que é dado sob o ponto-de-vista da personagem principal da história e que está em concordância com uma

⁴ Existe também em relação ao fogo a imagem que simboliza o grande destruidor, como pode inclusive ser visto em vários mitos posto que ele tanto pode queimar como iluminar. Nos tempos primitivos era o principal método de sacrifício aos deuses. Os sonhos em que cidades são queimadas ou ainda, que nossa própria casa é queimada, costumam indicar que um afeto nos possuiu e tornou-se completamente fora de controle. Ele mostra a intensidade da tonalidade afetiva e por isso é uma expressão da energia psíquica que se manifesta como libido. (CHEVALIER, 2000)

outra função comumente atribuída ao fogo. Ao sofrer as conseqüências da explosão da pólvora com que ele trabalhava, o fogueteiro passa por um processo de purificação⁵. Desde há muito na história da tecnologia humana o fogo é usado para a purificação dos metais nobres como o ouro e a prata. Há ainda, na tradição cristã, em relação ao apocalipse e ao juízo final, o momento onde as obras dos justos passarão pelo fogo para serem purificadas (Bíblia Sagrada, livro do apocalipse, cap. 14, ver. 13). Assim, o que passa pelo fogo torna-se, de certa forma, elevado, sagrado ou purificado.

Há um dado na narrativa que testifica o novo estado de cegueira física do fogueteiro como um estado puro, elevado: a sua nova maneira de ponderar – de ver – a beleza de sua mulher. Ao perder a visão ele vê a beleza de sua amada através da memória, o que é ao mesmo tempo tábuca de salvação do seu orgulho, em relação a si e ao povoado, e instrumento de renovação constante do seu amor. Assim, com “novos olhos” – olhos da alma, da mente, do interior, da memória – a beleza de sua musa passa a ser, para ele, maior do que antes: — *Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él? — Acaso más que antes* (UNAMUNO, 2002, p.81).

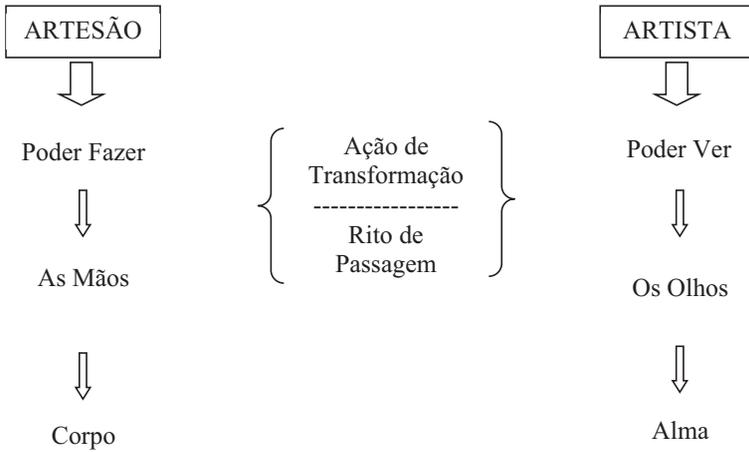
Tal processo de purificação, pelo qual passa o fogueteiro, tem ainda outra conotação sob o aspecto da leitura dessa narrativa como a descrição de um rito de passagem. No estágio inicial, o pirotécnico, se encontra na posição de artífice, técnico ou artesão, ainda que seja dominador de um elemento nobre como o fogo, e está na condição de ver a sua musa com olhos físicos. Ao passar pela prova, pelo ato de transformação, a nova condição de cegueira física faz com que o seu olhar, em relação a sua musa, passe a ser o olhar da memória, do interior. Não mais o olhar de um técnico ou artesão, mas o olhar singular, voltado para a essência, o modo de ver de quem, agora, no estágio final, é um verdadeiro artista.

O elemento da ironia se dá por conta de que, no instante em que o fogueteiro adquire o status de artista – pela nova condição de ver como tal (o PODER VER) –, ele perde a capacidade de construir suas obras de arte (o PODER FAZER). A aquisição de um tipo de PODER implica a perda de outro.

Desse modo, há na narrativa uma identificação da condição mais elevada de SER artista, com a capacidade de VER e com os “olhos” (como o órgão da alma, do interior e da memória). E, por outro lado, a condição menos elevada do artesão, está ligada à capacidade do FAZER e com as “mãos” (como órgãos do corpo, do exterior e do pragmático).

⁵ O fogo costuma simbolizar tanto a purificação como a transformação, pois ele é o grande agente das transformações pelo seu caráter de simbolizar as emoções, tanto que aquilo que resiste ao fogo tem o caráter da imortalidade. Sem o fogo da emoção nenhum desenvolvimento ocorre e nenhuma conscientização maior pode ser alcançada, ele é considerado um símbolo da consciência. O que é purificado pelo fogo, torna-se de forma bastante literal, sagrado, e quando uma criatura “espiritual” é queimada a cremação lhe confere o corpo, posto que esse elemento era considerado o veículo conector entre os reinos divino e humano, a própria inspiração através do espírito. (CHEVALIER, 2000)

02 Gráfico das modulações



Dessa maneira, sob um determinado aspecto, o qual inclui o ponto-de-vista do pirotécnico e o aspecto da “moral” da *leyenda*, a personagem principal evolui durante a narrativa. Passando da condição de artesão para artista.

O não reconhecimento pleno dessa evolução, o que inclui o ponto-de-vista do povoado e, talvez, o da própria mulher (se interpretarmos a condição de “lazarilla” com toda a sua carga de significados conotativos), acaba não tendo um sentido linear de negação. Pelo contrário, como a condição do artista inclui a condição da dúvida, do estar sempre à prova e da polêmica, esse reconhecimento parcial reforça o efeito da transformação, e do novo status do fogueteiro.

Outro dado irônico presente é que a aquisição do PODER VER inclui a perda dos olhos. Sob esse aspecto a lição que se apresenta é que o artesão tem seus olhos presos ao objeto e a si próprio, ele está sempre um passo atrás da imagem que lhe é oferecida e a meio caminho da inspiração e da realização de algo novo, sempre entre a musa e o fogo. Enquanto que o artista está livre do aprisionamento da imagem, não é preciso mais ter olhos para a musa ou para o fogo, ele agora é o próprio olhar e a sua arte se dá nele mesmo.

O jogo estabelecido nas relações modais extrai a moral da narrativa: o artista não precisa FAZER a obra para SER artista. Ao passo que o artesão só É quando FAZ.

Considerações finais

É fundamental que a lenda do fogueteiro, contada por Augusto Pérez, comece com um deslocamento, no caso um deslocamento espacial. Pois, a história se passa em um pequeno povoado de Portugal, sem uma data precisa. Esses são mecanismos

tradicional de instauração do discurso mítico, fictício ou literário. Portugal é tido aqui como uma “terra distante”, que em relação à Espanha do início do século conserva certo caráter provinciano e místico. Do mesmo modo, é como iniciar uma narrativa dizendo: “Há muito tempo atrás, em um lugar muito distante” ou “Era uma vez”, o que corrobora em instaurar os traços de uma “*leyenda*”, forma que, aliás, já é sugerida pelo narrador antes mesmo do início da história. Todas essas estratégias discursivas impõem logo de início, como mandam as lições da antiga retórica, um tipo específico de contrato enunciativo.

Espera-se de uma *leyenda* algo mais que de um simples conto – tratando-se aqui de “conto” apenas como uma narrativa curta –, há nela certo caráter fabuloso mas também didático (PÉREZ, 1996). Considerando a *leyenda* como um tipo de relato mítico, obviamente enfraquecido quanto à questão de ser uma “verdade transcendental” ou “verdade religiosa”, podemos localizar essa forma, que está fortemente ligada à transmissão oral – exatamente a situação em que aparece no romance –, mais ou menos, entre a “fábula” e a “parábola”. Ou seja, faz parte desse tipo de contrato enunciativo um ar de dúvida ou de constante oscilação entre o “discurso fictício” e o “discurso histórico”. Não deve nunca o ouvinte ter certeza de que se está tratando de acontecimentos reais ou imaginários.

Na *leyenda*, a força do caráter didático dependerá da capacidade do narrador em manter o enredo sempre a meio caminho desses dois extremos. Se, por acaso, em algum momento a narrador vacilasse e desse motivos para o ouvinte crer ou afirmar que se trata de uma história “real”, então a fábula perderia a sua força generalizante, aquilo faz com que um acontecimento específico e, sobretudo, seus resultados se apliquem a qualquer outra situação semelhante, e perderia o efeito da “moral”. Por outro lado, se em algum momento o ouvinte cresse que se trata de uma história completamente fictícia ou imaginária, a “veridicção” (BERTRAND, 2003, p.161) estaria comprometida, pois se entraria em um outro terreno, o terreno das narrativas aparentemente descompromissadas, de entretenimento. Em ambos os casos, estaria rompido o acordo tácito que uma *leyenda* impõe aos seus ouvintes: “preste atenção nesta história, isso serve para você!”.

Apesar de esse tipo de acordo estar presente na maioria dos gêneros narrativos e ser uma espécie de regra geral pertencente à maioria dos contratos enunciativos, pode-se supor que no caso da *leyenda* tal afirmação tácita participe em um grau muito elevado na constituição do gênero, ou seja, na maneira que esse gênero se propõe a funcionar. Portanto, a *leyenda* é um tipo de texto que depende não só da “dúvida”, mas de uma dúvida específica, de uma dúvida existencialista: o que é “real”?

CAMPOS, A. S. Myth and literature in Niebla by Miguel de Unamuno. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. A16X-A16Y, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to make a brief semiotic analysis of the relationship between myth and literary language and between reality and fictionality. To do this, we will take as an example the legend of the “firecracker” that appears in one of the most important novels by the Spanish writer and philosopher Miguel de Unamuno, Niebla (1914). We believe that this is an exemplary case, because the legend or myth contacted by one of the characters within the plot acts in the novel in several ways: by proposing a reading key for one of the central problems of the novel - namely the relationship of domination and resistance between the male and female spheres -, by metalinguistically dialecting the relationship between the structure of the myth and the structure of the literary text and by interposing other layers of meaning in the form of a distancing that can be understood, at first, as the pedagogical function of the myth.*

■ **KEYWORDS:** *Semiotics. Myth. Spanish literature.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução do Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

CAMPOS, A. S. **Mito e Linguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno**. 2012. 56 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

CASSIER, E. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

GONZÁLEZ EGIDO, L. **Miguel de Unamuno**. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PARKER, A. **En torno a la interpretación de “Niebla”**, in A. Sánchez Barbudo, Miguel de Unamuno. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1974.

PÉREZ, Aquilino Sánchez. **Diccionario de La Lengua Española**. 9ª ed. Madrid: Sociedad General Española de Librería – SGEL, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Colección Austral. 34ª ed. Madrid: ESPASA, 2002. (1ª ed.: 1914)

