

OS MODOS DE LEITURA E CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NO ROMANCE *NIEBLA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

Alexandre Silveira CAMPOS*

■ **RESUMO:** Este artigo aborda como a proposta de alguns conceitos fundamentais para a análise do espaço em obras literárias, tais como, natureza, cenário, paisagem e território podem servir para uma leitura crítica e dialética de dicotomias importantes presentes no romance *Niebla*, de Miguel de Unamuno, tais como província/metrópole, campo/cidade e natureza/sociedade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Niebla*. Miguel de Unamuno. O espaço na literatura. Topoanálise.

Como um autor constrói os cenários de sua obra? Qual a importância que o ambiente tem dentro de uma cena, de um capítulo ou de uma estrofe? Que relações de significado se estabelecem entre os lugares de um romance e as ações de seus personagens? Quais consequências se desenrolam dentro de um texto quando um personagem se estabelece, se desloca ou apenas olha uma paisagem? É possível construir uma obra sem um espaço? Há literatura sem um “em”?

Tais questionamentos são exemplos de que pode ser bastante profícua a investigação literária dos espaços de uma obra. Da vida privada aos panoramas sociológicos, de implicações estruturais narrativas às explicações psicológicas ou históricas, o estudo do lugar propõe-se como ferramenta sólida para uma leitura crítica por estar sempre intimamente ligado ao que o texto diz, ao mesmo tempo em que abre um grande leque de inferências que podem relacionar o objeto literário às mais diversas áreas do conhecimento.

Porém, mesmo sendo de fácil justificativa, a análise do espaço na obra literária deve procurar ir mais fundo, pois, de imediato, percebe-se que o tema não se dá somente na relação entre os personagens e os ambientes em que estão, apesar de essa ser também uma questão fundamental. Objetos, deslocamentos, relações, modos do olhar, velocidade e, por estranho que pareça, o próprio “tempo” (tido aqui como um dos elementos complexos da narrativa) estão ligados à estruturação do espaço de uma obra.

A palavra poética cria, a seu modo, o seu espaço. O texto literário, por mais realista que se deseje, tem sua peculiaridade, seu conjunto de regras para estabelecer

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – xandaosc@ig.com.br

seu ambiente. Em outras palavras, um certo modo de se lidar com o espaço é umas das marcas da literariedade de um texto. Convergindo nesse sentido se estabelece a opinião de um teórico preocupado com uma explicação fenomenológica do fato poético, G. Bachelard (1989, p. 190-191, grifo do autor) diz:

A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Procurar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, como também determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que se deve ter em vista apenas em segundo plano. Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.

Interessa aqui a caracterização do termo “topoanálise”. G. Bachelard (1989) a define como uma disciplina ligada à natureza da imagem poética, preocupada essencialmente com as formas de estruturação de um “ambiente” poético, ao qual ele denomina “espaços de linguagem”. Nesse sentido, uma topoanálise estaria preocupada em abarcar não só os estudos das relações entre personagem e lugar, mas, também, a construção de imagens inusitadas ou da poeticidade do texto em relação à constituição do seu espaço.

Parece-nos proveitoso, como instrumento de análise, adotar este conceito de topoanálise. Não só pelo fato de nos distanciarmos da armadilha de uma topografia literária meramente descritiva, mas principalmente pela vantagem de manter em foco a observação constante do fato poético. Assim, o estudo do espaço de uma obra seria não somente a identificação, ou a descrição, dos cenários e da natureza de uma obra, e sim a análise da palavra que constrói determinados tipos de cenário ou representa de certo modo a natureza.

Sob esse foco, dizer, por exemplo, que os autores árcades apresentam a natureza como um espaço idílico não passaria de mera descrição. A questão estaria em se discutir por meio de quais recursos aquele texto relaciona a representação de determinado ambiente, ainda que imaginário, a certo sentimento de refúgio, de fuga ou de amparo e quais as diversas implicações desse procedimento.

Continuando a desenvolver a idéia de um instrumento de análise que trabalhasse o fenômeno do espaço em um texto poético, G. Bachelard (1989, p. 202) restringe sua disciplina da seguinte forma: “[...] daríamos a essa análise auxiliar da psicanálise o nome de topoanálise. A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.”

Os estudos do espaço, ou uma topoanálise, ainda nos termos que o próprio Bachelard propõe no início de sua explanação, não precisam, necessariamente, estarem restritos ao âmbito da psicanálise ou da psicologia. Mas, pelo contrário, as relações de sentido da construção dos espaços podem ter implicações que envolvam

a análise da estrutura narrativa, a teoria literária, a filosofia, a sociologia, a história, a antropologia e, talvez, tantas disciplinas queira, ou possa, o analista.

Por outro lado, não nos parece que Bachelard não saiba das limitações de sua proposição. O que acontece aqui é uma questão de método, de um pesquisador que vê o fenômeno poético como um fato essencialmente psíquico, e dá a sua excelente contribuição para o estudo das obras literárias aprofundando-se nesse conceito.

Uma toponálise, ou a análise dos espaços de uma obra, deve sempre servir ao objetivo de ser mais um instrumento na interpretação das construções de sentido de um texto. Sendo assim, seus conceitos ou proposições necessitam estar sempre em diálogo com outros tipos de análise e com as outras dimensões da obra. Frequentemente, por exemplo, os espaços do texto estarão relacionados com as questões que envolvem a representação do tempo.

Tendo em vista esses aspectos, a toponálise, como disciplina que se preocupa com os espaços, deve começar pela conceituação de alguns termos fundamentais, ou, ao menos, daqueles que comumente são usados sem nenhuma preocupação mais rigorosa e acabam servindo, na maioria das vezes pelo senso-comum, mais para confundir do que para esclarecer.

Uma das dicotomias mais importantes para a disciplina em questão, e necessária para a observação do tratamento do espaço em *Niebla* (UNAMUNO, 2002) é a diferenciação entre “natureza” e “cenário”.

Estes são dois termos caros e de valores específicos. Entende-se por “natureza” a representação, mais ou menos fiel – ou verossimilhante –, dos espaços que sofreram pouca ou nenhuma interferência humana, pensa-se a princípio em espaços praticamente ausentes de objetos ou interferências, em termos de arquitetura ou construção. E que também, de alguma maneira, estejam relacionados com o “mundo real”. A descrição de fenômenos empíricos e o modo como eles aparecem dentro do texto literário é extremamente importante para o conceito de natureza. Uma narrativa que, por exemplo, descrevesse um ambiente com árvores azuis ou cavalos alados e no contexto da obra fosse chamada de natureza, ou tivesse um tratamento dado como o de um mundo natural, ainda assim, deveria ser descrita pela toponálise como “cenário”.

Pois, em primeira instância, é chamada de cenário a representação de todo espaço criado pela ação humana. O cenário pode ser constituído por qualquer interferência do homem na natureza, mas ele é, sobretudo, o espaço que culturalmente o homem constrói para si. É o ambiente que pode ser tratado de “natureza humana”, pois ele reflete o indivíduo ou o povo que o criou e dá profundos indícios da configuração da alma daqueles que o construíram. Por isso é de grande importância para o historiador, o sociólogo, o antropólogo e para qualquer pesquisador das artes. O cenário é a casa, os seus cômodos e objetos, é a cidade, a rua, os espaços públicos, a estrada, o barco, a igreja e o templo, a biblioteca, a escola, o café, o cassino, o bar, o labirinto, o teatro, a sala, o corredor e a cabana.

É enorme a riqueza de valores de significados que os cenários possuem. Sejam eles objetos empíricos, representativos ou imaginários, eles expressam de diversas formas uma imagem complexa não só daqueles que os criaram, mas daqueles que os habitam, transitam por eles ou simplesmente os observam. O cenário está sempre em relação a alguém, e nesse sentido ele é mais íntimo do homem do que a própria natureza.

É preciso, porém, não esquecer que natureza e cenário são conceitos dicotômicos, e que normalmente aparecem dentro de um processo dialético nas obras de arte. Cabe, portanto, ao analista literário observar a relação que cada autor estabelece entre seus cenários e naturezas, e como essa topografia interage com os demais aspectos do texto. Principalmente, nas formas de interação entre espaços e personagens.

Talvez seja esse – o da topoanálise – um ponto de vista privilegiado para a observação de fenômenos que normalmente são vistos de outros ângulos. Questões como campo e cidade, sagrado e profano, pátria, exílio, estrangeirismo e família estão intimamente ligadas ao problema da constituição dos espaços na obra literária. É até contraditório tratar de tais aspectos sem ter em vista a descrição dos cenários em que eles ocorrem ou a relação que se estabelece com a natureza em que eles aparecem. Por isso, nenhum espaço pode ser visto de forma neutra. Toda a ação da narrativa se passa em algum lugar. E é essa carga de significado que pode ser explorada.

Assim um crítico atento ao cerne do problema ao qual ele se propõe a avaliar busca um campo de observação coerente com seu estudo. É o que se observa, mesmo quanto à escolha lexical, no comentário que A. Berardinelli (2007) faz acerca da relação entre os conceitos de província e cidade nas obras artísticas ocidentais do início do século XX. Apontando o preciso ambiente cultural e o momento histórico em que *Niebla* foi escrito, e, sobretudo, preocupado em determinar a origem de certos procedimentos artísticos relacionados ao espaço, ele diz:

A modernidade nasceu como negação da província, daquele universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado que é a província. Província é antes de tudo o limite, a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo. (BERARDINELLI, 2007, p. 68).

Aqui a província aparece como um cenário fechado, ela é o limite espacial que provoca o sentimento de sufocamento que pode ser identificado em vários autores do chamado romance moderno¹.

¹ Berardinelli (2007) relaciona esse período com os autores que surgem, principalmente, no final do século XIX, até meados do século XX ou o fim da segunda guerra mundial.

O crítico italiano demonstra bastante interesse pela questão da relação das transformações dos espaços geográficos com as obras que começaram a surgir no momento de grande efervescência criativa literária – e que abarcou nesse período histórico praticamente todas as áreas do conhecimento humano – que foi a virada do século XX, sobretudo na Europa e na América do Norte.

Nesses casos, a transformação radical da natureza e o aparecimento de novos cenários influenciaram drasticamente no surgimento de um fazer literário que é fortemente marcado, na maioria dos autores, pela ruptura com a tradição. Surgem nesse período novos problemas e novas dicotomias, e muitas delas aparecem na literatura relacionadas com a construção – ou a destruição – desses novos espaços.

Natureza e cenário são ideias fundamentais para a compreensão do espaço em *Niebla*. No entanto, é necessária a compreensão de outros conceitos para que se possa ir mais fundo no entendimento das relações entre o percurso de sentido das ações narrativas dos personagens e os lugares onde elas ocorrem.

No âmbito das relações de sentido do texto, ou em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1997, p. 98), na alternância do jogo das vozes de uma narrativa polifônica como *Niebla*, natureza e cenário sofrem modificações, distorções e manipulações em diversos sentidos, que muitas vezes transformam ou invertem seus significados mais comuns. A complexidade do romance de Unamuno (2002) concorre para que o espaço ali construído, seja natureza ou cenário, esteja à mercê do seu conjunto de regras específicas.

As ações da narrativa e a disposição dos personagens somados ao espaço em que se concretizam estabelecem o “ambiente”, seja de uma cena ou de um momento do texto. Nesse sentido, o ambiente transforma-se em um importante conceito que “[...] na perspectiva da topoanálise, se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.” (BORGES FILHO, 2007, p. 25).

Tal “clima psicológico” estabelece-se, em *Niebla*, na verdade por uma soma de fatores intrínsecos e até extrínsecos ao texto. Determinada cena ou capítulo, por exemplo, pode ter uma pretensa ambientação nostálgica que não corresponda ao sentimento de nostalgia comum ao leitor europeu do início do século XX. Ou o ambiente que possua características relativas ao que, genericamente, se espere de uma cena romântica pode transformar-se, dependendo da ação do personagem, em um efeito de ironia.

Não é fato raro na literatura de Unamuno, principalmente a partir das experimentações narrativas de seus relatos de viagem², que o mesmo cenário se transforme em diferentes ambientes ou sofra mais de uma ambientação. Em *Niebla* a ambientação de alguns cenários é de valor fundamental para a estrutura da

² Miguel de Unamuno possui oito obras publicadas, sendo quatro postumamente, que normalmente são classificadas, de modo um tanto quanto generalizante, como relatos de viagem. As mais relevantes são “*Paisajes*” de 1902, “*Por tierras de Portugal y España*” de 1911 e “*Mi Salamanca*”, obra póstuma, de 1950.

narrativa. Principalmente nas relações de deslocamento e fixação do personagem principal que ocorrem em cenários específicos os quais se figurativizam em ambientes determinantes para o decurso da história.

Outro conceito importante ligado às formas do espaço de *Niebla* é o de “paisagem”. Esse é um termo muito utilizado em vários tipos de análise artística, como a pintura, as artes plásticas, a fotografia e o cinema. E também é um conceito importante para diversas disciplinas do conhecimento, tais como a geografia, a história, a arquitetura e a biologia. Porém, o que há de comum no conceito de paisagem em todas essas áreas e mesmo das análises artísticas é que em todas elas a idéia de paisagem está de alguma forma ligada à ação de “olhar”.

Do mesmo modo, apresenta-se na análise do espaço literário a constituição de uma paisagem quando se realiza no texto, seja pela maneira que for, a expressão do olhar do narrador ou do personagem sobre qualquer cenário ou natureza. Em outras palavras, a paisagem se cria pela transformação do olhar sobre o espaço.

Seguindo o mesmo tipo de categorização pode-se identificar em *Niebla* dois tipos de paisagem. A “paisagem natural” que é aquela representada pelo olhar que recai e se exprime sobre a natureza. E a “paisagem cultural” que é o resultado da observação de um cenário. No entanto, qualquer desses tipos de paisagem possui características comuns quando se apresentam como fenômenos que contribuem para a coesão do romance.

A primeira delas é a “extensão”. Toda paisagem possui certo grau de extensão ou amplitude. Assim, as paisagens variam de espaços amplos a cenários da vida privada. Seja ela de maior ou menor extensão a paisagem é também um fenômeno de delimitação do espaço, ou seja, a princípio a paisagem depende de seus limites.

Outra característica importante advém do fato de toda paisagem ser produzida por um olhar, portanto, a paisagem é sempre subjetiva e depende da vivência, da experiência ou do momento do narrador ou do personagem. Sendo assim, não existe paisagem neutra, ela é sempre o produto de uma subjetivação.

Um exemplo de força estética na composição de uma paisagem literária está na obra de Juan Ramón Jiménez (1992), *Platero y yo*. Aqui a natureza andaluza transparece em uma paisagem pura, inocente, de uma alegria profunda misturada a uma tristeza por vezes bucólica, em poemas em prosa que refletem o olhar de um menino com seu burrico cor de prata.

Nessa obra a natureza tem grande importância como ambiente que sustenta a ação, mas sua força está, sobretudo, quando ela aparece como a paisagem de seus personagens. São os olhares das gentes que pertencem a esses espaços que os recriam e os transformam ao mesmo tempo em que são criados e sustentados por eles.

Um último ponto a ser considerado sobre as maneiras de figurativizações de naturezas e cenários de *Niebla* é a questão da manipulação do espaço. A esse modo específico de relação de posse que, de uma maneira ou de outra, todos os

personagens do romance têm com os lugares que ocupam, ou que passam, dá-se o nome de “território”.

O conceito de território, que é aproveitado de outras disciplinas como a sociologia e a antropologia, é bastante útil para uma topoanálise literária, pois identificando de que maneira os espaços são ocupados na obra, quais e que tipo de personagens os ocupam, e qual a relação que eles mantêm entre si, pode-se estabelecer um panorama bastante interessante das relações de significados da obra.

Quando determinada natureza ou cenário é ocupado por um personagem ou este se move e estabelece novos espaços pode-se fazer um levantamento dos limites e dos modos de demarcação dos territórios de cada personagem, identificar os territórios que pertenciam ao herói no início e os que passaram a pertencê-lo no final do texto, se ele adquiriu novos espaços ou se seu território foi reduzido, quais foram as ações que propiciaram a ele aumentar seu território ou de quais subterfúgios lançou mão para defender o seu espaço.

O conceito de território trata da análise das relações de poder. Pelo levantamento dos cenários, ou das naturezas, que estão ocupados no texto, e quem e como os ocupam, pode-se obter um panorama bastante claro das relações de hierarquia entre os personagens, bem como dos jogos de manipulação, das lutas de poder e da força dos seus discursos.

Geralmente, a importância de um personagem está relacionada com o tamanho ou com o valor do território que ele ocupa, domina ou conquista dentro da obra. Também os modos de desenvolvimento do personagem podem ser traçados pelos territórios nos quais ele transitou e qual foi sua relação com esses espaços.

Em suma, pode-se fazer uma análise do percurso narrativo de Augusto Pérez, personagem principal de *Niebla*, pelos modos de transição ou de ocupação dos espaços com que ele se relacionou. Essa espécie de “análise do percurso topológico” seria, então, mais uma ferramenta para a corroboração da análise do percurso do discurso do personagem.

Fazendo referência a outro caso exemplar da literatura de língua hispânica, um dos contos mais célebres do escritor argentino Julio Cortázar (2005), chamado “A casa tomada”, trata exatamente da ocupação de um território. Nesse texto, uma família se vê gradativamente forçada a abandonar sua casa. A ocupação se dá cômodo por cômodo até que os personagens estejam, ao final do conto, expulsos de seu próprio lar, levados a uma condição de completa “desterritorialização”, sem que em nenhum momento se revele quem ou o quê está ocupando a casa. Neste conto temos um bom exemplo de como um personagem sem território – pois talvez não seja possível um personagem sem espaço – é também um personagem sem valor discursivo ou, no mínimo, sem o reconhecimento desse valor.

Em *Niebla* há um interessante jogo de poder entre Augusto Pérez e as duas personagens femininas com que ele se relaciona, Eugênia e Rosarito, e que se mostra muito evidente nos modos de ocupação e de manipulação dos cenários

habitados por cada personagem. No entanto, para uma compreensão mais rica dessas relações e como elas interagem com as manipulações do espaço dentro do romance, se tornam pertinentes algumas informações biográficas e, por assim dizer, “geográficas” do autor.

Miguel de Unamuno nasceu na região norte da Espanha. Mais precisamente em Bilbao, principal cidade do povo Basco. Essa região, de forte tradição separatista, sempre foi um dos centros de maior desenvolvimento espanhol. Por estarem em maior contato com a Grã-Bretanha e com o norte da Europa, os bascos são conhecidos por trazerem inovações comerciais, técnicas e mercadológicas para as terras ibéricas. Mesmo assim, em meados do século XIX, o país Basco pode ser enquadrado naquilo que chamamos hoje de uma região totalmente provinciana.

A educação familiar, que se apoiava em uma figura paterna rígida – porém com a qual Unamuno teve pouco contato, pois seu pai, que era um próspero comerciante faleceu quando ele ainda tinha seis anos deixando a mãe e mais cinco irmãos em situação financeira difícil – e o ambiente de forte tradição católica esforçaram-se por moldar em Unamuno, desde muito cedo, as raízes de um caráter provinciano, católico e basco (talvez não seja um índice biográfico casual o colégio onde ele terminou os estudos de *bachillerato* chamar-se “Instituto Provincial”).

Porém, Bilbao não foi a única cidade de sua vida. Ao ir estudar filosofia e letras na Universidade Complutense de Madrid, Unamuno teve contato com a vida de uma cidade que, se não era uma das grandes capitais cosmopolitas de fins do século XIX, era já, com certeza, uma das capitais culturais do mundo. Pois Madrid era o principal centro de chegada e de passagem dos jovens artistas e intelectuais que vinham das Américas, e do mundo árabe, objetivando principalmente chegar a Paris, que era a grande metrópole comercial, política e cultural até a metade do século XX.

O contato com a multiplicidade cultural e com o ritmo de vida totalmente diferente fez com que o jovem Unamuno, vindo da sossegada Bilbao, em um primeiro momento, se fechasse nos estudos e no seu cotidiano Igreja/Universidade. Consta de sua biografia que é em Madrid que ele abandona o hábito de frequentar as missas diariamente (SALCEDO, 1964, p. 24). Começa nesse momento uma das grandes dicotomias do pensamento unamuniano que vai aparecer com muita força em *Niebla*: “fé e secularização”. É dessa forma que se refere a essa fase um de seus importantes biógrafos:

Unamuno, hombre de ciudad provinciana – de pueblo y de campo, de paisaje rural y no urbano –, se sentía poco a sus anchas en una ciudad que, como Madrid, tenía ya algunas veleidades de cosmopolitismo y, por lo tanto, se hallaba a mil leguas de lo que, según Unamuno, se opone radicalmente al cosmopolitismo: la universalidad. (SALCEDO, 1964, p. 28).

Aparece nesse comentário um dado importante. Durante, mais ou menos, toda a sua obra literária, filosófica e jornalística, Unamuno manteve uma relação de crítica, e de negatividade, com os rumos que vinham tomando o desenvolvimento tecnológico, social e, por consequência, cosmopolita do início do século XX na Europa, mas principalmente em Espanha.

É famosa a polêmica em que se envolveu com o até então amigo – visto que tal polêmica lhes custou o bom relacionamento – e também filósofo José Ortega y Gasset. O já consagrado e tido como o mais importante pensador espanhol do início do século XX, Ortega y Gasset, era um entusiasta da modernidade e crítico veemente do “atraso” em que se encontrava a maioria das regiões do território espanhol. Unamuno, por outro lado, principalmente em suas crônicas e participações na imprensa de Salamanca e Madrid, defendia o ponto de vista de que a Espanha mantinha tradições que não eram necessariamente prejudiciais ao desenvolvimento social e propunha um caminho de modernidade espanhola que conciliasse a preservação da cultura regionalista e popular.

Ambos pensadores, que eram figuras importantes e mantinham um bom relacionamento pessoal e acadêmico, envolveram-se em uma discussão pública sobre esse tema, a qual acarretou a Unamuno, para o olhar da maioria da comunidade intelectual da época, a peja de retrógado e reacionário, mesmo sendo um homem assumidamente de esquerda naquele momento político. Sobretudo, como resultado negativo para Unamuno, ficou-lhe a imputação da autoria da frase que por muito tempo foi usada pela crítica daqueles que queriam inserir a Espanha, a qualquer preço, no trem do desenvolvimento europeu. A frase era: “*¡Que inventen ellos!*”. A qual foi proferida em um contexto em que Unamuno defendia a Espanha de ser um país tido como uma nação de poucos pensadores e inventores importantes, principalmente no campo da história das ciências empíricas, comparado à Alemanha, Inglaterra e França, por exemplo, mas que por outro lado sempre nutriu a Europa de grandes artistas e humanistas; porém, a frase lhe ficou distorcida e, por anos, era pedido a ele que justificasse o contexto de sua declaração.

Esses fatos biográficos nos ajudam a entender melhor a postura unamuniana em relação à dicotomia Província x Cidade. Sem dúvida, para ele a província ainda é o cenário mais próximo do ideal para o desenvolvimento do homem. No sentido de que na província apresentam-se as condições de relacionamento entre natureza e interferência humana. A província representa, em Unamuno, acima de tudo, o espaço da relação. Não é necessariamente o espaço da tranquilidade, do conforto ou da paz. Muito pelo contrário, a província é, para ele, naquele momento, o lugar mais propício ao confronto, ao debate franco de posturas sociais, culturais e políticas; é um cenário dialógico. O espaço onde os elementos naturais e os elementos culturais fazem-se presentes não como ideal de equilíbrio, mas como jogo de forças. Um cenário onde ainda é possível que os indivíduos escolham seus caminhos e que é, portanto, nesse sentido, por mais contraditório que pareça, um cenário mais livre

e mais rico que a Metrópole. Na província é onde há espaço para a diferença nas suas diversas formas. E um lugar onde, ainda, o homem age sobre a natureza e a natureza age sobre o homem.

Porém, a província de Unamuno não é a província dos homens. Seu lugar ideal é o seu próprio espaço, seu “lugar interior”. Segundo suas palavras:

Innecesario que aquí me dilate en explicar cómo el ambiente hace al hombre y éste se hace haciéndose a él. El hombre, modificado por el ambiente lo modifica a su vez y obra uno sobre otro en acciones y reacciones recíprocas.
(UNAMUNO, 1966-1971, v. 2, p. 993).

É preciso notar que Unamuno não repudia o progresso nem vê nos processos de industrialização um mal absoluto. Sua crítica à maneira do desenvolvimento, que se faz sobretudo nas grandes metrópoles e nas áreas de grande concentração populacional que começam a surgir na Europa, é de ordem social. O abandono do campo e o inchaço das grandes cidades constroem espaços monológicos, de opressão para o homem em ambos os lugares. O campo reproduz o espelhamento da pobreza e da desigualdade, enquanto a Metrópole é o sufocamento do debate, onde a regra da moda, do partido ou da revolução impele as massas, de operários ou de artistas, para o mesmo rumo. As grandes cidades transformam-se nos castelos das vaidades onde os pequenos e grandes ditadores impõem suas leis e constroem suas fileiras de seguidores.

Unamuno é avesso a esses discursos. Na política, na arte ou na vida acadêmica ele sempre fugiu, e muitas vezes enfrentou lideranças, grupos e pretensos salvadores – em nome da pátria ou da revolução estética – que primavam pela ausência do contraditório e, cedo ou tarde, acabavam proclamando-se reis de sua própria verdade. Madrid, Paris ou Nova York eram, naquele momento, os centros que atraíam e construíam seus pequenos mundos fechados.

Talvez gerado por esse ponto de vista, Unamuno persiga, no contexto maior de sua obra, e principalmente em *Niebla*, a construção de um cenário ideal. Um espaço muito mais ligado ao mundo interior do que ao mundo exterior, que nesse sentido se coaduna com aquilo que a estética moderna irá chamar de “paisagem interior”. É o cenário que o homem constrói de dentro para fora, onde a natureza o invade e ele se vê ao mesmo tempo como figura e agente transformador desse cenário, num jogo de contaminação recíproca e constante modificação que envolve não só o espaço, mas o tempo e o homem.

Tem-se um exemplo desse modo do pensamento unamuniano na breve descrição que faz sobre o cenário mais importante de sua biografia:

Cada día que pasa bendigo más a Dios por haberme mantenido en este viejo castillo roquero espiritual de mi dorada Salamanca, lejos de la feria de las

vanidades, aquí, donde el son de las campanas me trae, agrandados, los ecos de mis propios pensamientos de otros días. Y aún espero que un día esta catedral, junto a la que vivo, se ponga a cantar todas las oraciones, pensamientos, sussuros, suspiros, anhelos y tristezas que ha recibido en su seno, y en el esfuerzo del canto se derrumbe y sigan cantando los escombros, y surja, de ellos, otra catedral más robusta, más luminosa, más duradera. (UNAMUNO, 1966-1971, v. 2, p. 191).

Este trecho, retirado de sua vasta correspondência, dá-nos uma medida bastante clara de como Unamuno recria os espaços à sua volta, por um processo de contaminação recíproca, onde as descrições da realidade e as impressões subjetivas do seu olhar agem umas sobre as outras. Desse modo o cenário é sempre – ou quase sempre – uma paisagem que é, no sentido comum, o produto do olhar do narrador, mas é também produtora e agente, na medida em que modifica o narrador (modifica, precisamente, o seu olhar) e constrói nele uma nova paisagem.

Salamanca é o velho castelo espiritual, prisão e retiro. Libertária na sua condição de província que ainda não sofre o agito das ondas de opiniões, ideias e novas teorias – “feira de vaidades” –, a cidade é a catedral que amplifica os sons dos sinos da memória. Recordações de outros dias, de outros pensamentos, de outras vidas. Mas a esperança de que a catedral-memória traga à tona todos os sentimentos que recebeu em seu seio é a mesma esperança que a vê no futuro em ruínas. “Catedral-fênix”, memórias que ressurgem de seus escombros em expectativas mais robustas, espaços de paisagens mais luminosas e de recordações mais duradouras.

Em Unamuno, os lugares aparecem normalmente carregados de figurativizações relacionadas às *personas* que os habitam. Em *Niebla*, onde predomina o tom da narrativa cotidiana, os espaços públicos e privados mantêm uma relação de representação com os personagens que os frequentam ou que transitam por eles. Também, nos diários de viagem a natureza, imediatamente transformada em paisagem, reflete no olhar do narrador as impressões de lugares novos que encontram ecos na memória do viajante que as descreve.

Um dos pontos-chave para a leitura dos espaços unamunianos são os modos de configuração de natureza e cenário, e as relações que se estabelecem entre eles. Há uma clara intenção de interrelação, ou de contaminação, entre esses dois modos de lugares. Num primeiro momento, sobretudo em *Niebla*, pode passar despercebida a representação de uma natureza explícita, o que sugeriria uma ausência de natureza na obra, e um total predomínio de cenários urbanos. Porém, não se trata disso.

O que há em *Niebla*, na verdade, é um processo contínuo de naturalização da urbe e urbanização da natureza. No sentido de que a natureza, mesmo quando no seu estado mais intacto, aparece como um cenário humanizado, não na maneira comum de transformação da natureza em paisagem pelo olhar do narrador ou dos

personagens, mas como espécie de ambiente próprio ao homem, já harmonizado com seus sentimentos e não modificado por eles.

Do mesmo modo, os cenários têm sempre um alto grau de naturalidade. A elaboração dos ambientes nos quais os personagens habitam ou pelos quais eles transitam mantém uma comunhão constante com as nuances das relações humanas. Portanto, longe de obter um resultado monótono ou linear na configuração dos espaços, o que se tem no romance é uma grande diversidade de modificações, que ocorrem em poucos cenários – pois são poucos os personagens do romance –, mas que cria nesses mesmos lugares uma série de matizes ambientais.

Assim, paisagem e ambiente fazem parte de uma mesma relação, ou de um mesmo modo de operação dos lugares, onde cenário e natureza são uma coisa só. A participação de tal ponto de vista não deixa a análise do romance mais pobre, ao contrário, torna mais rica e mais interessante a identificação das relações e das transformações do ambiente e, de igual modo, dos processos de construção das paisagens.

Em *Niebla*, o que prevalece é o esforço em coadunar dois aspectos, teórica e pragmaticamente, irreconciliáveis: natureza e cenário, campo e urbe, cidade e província. Mas Unamuno (1966-1971, v. 2, p. 548) é consciente do seu quixotismo: “*El ideal sería, sin dudas, que el espíritu de la ciudad y el campo se compenetraran, que aprendiéramos a ver en la sociedad naturaleza y en la naturaleza sociedad, pero el ideal está siempre muy lejano.*”

CAMPOS, A. S. Ways of reading and constructing the space in the novel *Niebla* by Miguel de Unamuno. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 169-181, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper discusses how the proposal of some fundamentals concepts applied to the analysis of the space in literary works such as nature, scenery, landscape and territory can be used for a dialectical and critical reading of important dichotomies found in the novel Niebla by Miguel de Unamuno such as province/metropolis, country/city and nature/society.*

■ **KEYWORDS:** *Niebla. Miguel de Unamuno. The space in literature. Topoanalysis.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BERARDINELLI, A. Cosmopolitismo e província na poesia moderna. In: _____. **Da poesia à prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-91.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CORTÁZAR, J. A casa tomada. In: RAMAL, A. (Org.). **Contos latino-americanos eternos**. Organização e tradução de Alicia Ramal. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p. 7-9.

RAMÓN JIMÉNEZ, J. **Platero y yo**. Madrid: Espasa, 1992.

SALCEDO, E. **Vida de Don Miguel**: Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca. Un hombre en lucha con su leyenda. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Salamanca: Anaya, 1964.

UNAMUNO, M. **Obras completas**. Introducciones, bibliografías y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Escelier, 1966-1971. 9 v.

_____. **Niebla**. 34. ed. Madrid: Espasa, 2002. (Colección Austral).

Recebido em 27/10/2015

Aceito para publicação em 14/04/2015



