

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

**O ESPECTADOR DE SI MESMO: JOGO DE IMAGENS E CONSCIÊNCIA DE
SI EM UM PERSONAGEM DE GALDÓS**

Alexandre Fiori

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. María de la Concepción Piñero Valverde

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

**O ESPECTADOR DE SI MESMO:
JOGO DE IMAGENS E CONSCIÊNCIA DE SI EM UM
PERSONAGEM DE GALDÓS**

Alexandre Fiori

**São Paulo
2006**

AGRADECIMENTOS

Como imagino que deve acontecer com as pessoas que escolhem aprofundar-se em determinado tema e dedicar muito de suas vidas à pesquisa em torno dele, reconheço que o processo de envolvimento, aprendizado e satisfação decorrente deste trabalho foi não somente grande e intenso, mas envolvente e muito significativo para minha experiência intelectual. E, claro, esse exercício conta com a participação de pessoas queridas a quem quero registrar aqui a minha gratidão pelo apoio, ajuda e interlocução.

Agradeço à minha orientadora, María de la Concepción Piñero Valverde, não só pelas sugestões e críticas ao trabalho, mas pela precisão e admirável postura intelectual. Quero agradecer também os comentários e direções apontadas pela Profa. Dra. Valéria de Marco e pela Profa. Dra. María Dolores Aybar-Ramirez no exame de qualificação. Agradeço também à solícita Profa. Dra. Maria Augusta Vieira, que em mais de uma ocasião me ajudou com referências bibliográficas. E sou muito grato à atenção e ao exemplo acadêmico que tive na Profa. Dra. Neide González e na Profa. Dra. Maite Celada.

Agradeço à Mila Costa e ao Benivaldo Araújo pelas primeiras idéias que surgiram no grupo de estudos de textos do Bakhtin, que mais tarde contaria com a presença de outros colegas queridos: Marco Mauricio, com quem li coisas interessantes a respeito da relação entre o “eu” e o “outro”; Roger Maioli, que me ajudou com textos em inglês e nos mostrou o lado admirável da formalidade acadêmica; Solange Munhoz, que me acompanhou em mais de um grupo de estudos, Silvia Massimini, colega da época da graduação que me ajudou muito com a revisão do texto deste trabalho; Angela Ignatti que me serviu de exemplo metodológico, sempre me escutou carinhosamente e com quem o diálogo é sempre produtivo e Andréa Menezes, com quem o repertório de temas discutidos vai da ficção à teoria literária.

Sou muito grato também aos meus grandes amigos, tão importantes num processo como este. Quero agradecer ao Alexandre Cruz, pelas idéias discutidas sobre construção do personagem no romance e no teatro, ao André Tiani, pelas intrigantes conversas sobre o personagem em Dostoiévski, ao Maucir Zamberlan, com quem falo sobre o personagem na literatura de Borges e sobre (efeitos de) objetividade, à Suzana Schmidt pelas paixões em comum, das quais ressalto a atividade estética e o ativismo (bakhtiniano) do espectador e, claro, agradeço ao grande autor e personagem de suas próprias ficções: o poeta Marcos de Castro.

Finalmente, agradeço à minha família e aos meus alunos, companheiros e bons interlocutores na descoberta de grandes textos.

RESUMO: Depois do êxito de Cervantes, o romance na Espanha permaneceu quase dois séculos à margem de outras formas literárias até ser retomado por um de seus maiores representantes na história da literatura espanhola: Benito Pérez Galdós. Um aspecto que tem importância central no conjunto de sua obra é a construção do personagem. *Fortunata y Jacinta*, um de seus romances que melhor representa a escritura realista do século XIX, traz em sua estrutura a questão do processo de *individualização* de um personagem, Fortunata. A protagonista é apresentada na obra como um personagem-tipo representante do povo, ou mesmo de uma classe social em formação na Espanha do século XIX: o proletariado urbano. Durante grande parte de sua trajetória é um personagem espectador de si mesmo, na medida em que suas imagens são compostas por seu entorno constituído de personagens da alta e baixa burguesia, no geral protagonistas dos romances de Galdós que precederam *Fortunata y Jacinta*. A complexidade desse personagem se concretizará como resultado de sua assimilação das imagens objetivas de si, produzidas por distintos pontos de vista lançados pelas instâncias narrativas do romance. O ponto de apoio externo ao conhecimento objetivo de si do personagem central se constitui das diferentes perspectivas dos personagens que o rodeiam, do juízo e movimentações do narrador que se desdobra em ficcionalizador do relato, das marcas do autor na obra e da interpretação do leitor.

ABSTRACT: After Cervantes's achievement, the novel in Spain lagged almost two centuries behind other literary forms, until its eventual retake by one of its foremost representatives in the Spanish literary history: Benito Pérez Galdós. A feature of crucial importance in the whole of his work is character construction. *Fortunata y Jacinta*, one of the most representative among his novels of nineteenth-century realistic writing, brings along in its structure the question about the *individualisation* process of a character (Fortunata). The protagonist is portrayed in this work as a type-character representative of the people, or rather of a social class which was emerging in nineteenth-century Spain: the urban working class. During a considerable portion of her course in life she is a beholder of herself, since her images are shaped by her surroundings, which comprise characters from both the high and the low bourgeoisie, generally protagonists of novels Galdós wrote before *Fortunata y Jacinta*. This character's complexity materialises as a result of her assimilating objective images of herself produced by different viewpoints cast by the novel's narrative instances. The outward support for the main character's objective self-knowledge is made up of the diverse perspectives of the characters around her, of the opinions and movements of the narrator (who ends up becoming a fictionalizer of the account), of marks left by the author in the work and of the reader's interpretation.

PALAVRAS-CHAVE: construção do personagem; individualização; foco narrativo; ponto de vista; consciência de si.

KEYWORDS: character construction; individualisation; narrative focus; viewpoint; self-consciousness

ÍNDICE

Introdução	07
Capítulo 1: O personagem como tipo e como espectador de si mesmo.....	16
Capítulo 2: Perspectiva crítica da criação do personagem em Galdós.....	30
Capítulo 3: Perspectivas fundadoras.....	45
Capítulo 4: Narrador-autor e autor implícito à frente do jogo de imagens.....	70
Capítulo 5: O personagem como síntese de um jogo de imagens.....	101
Capítulo 6: Ativismo literário, individualidade e consciência de si.....	110
Conclusão.....	130
Referências bibliográficas.....	135

*has de poner los ojos en quién eres,
procurando conocerte a ti mismo, que es
el más difícil conocimiento que puede
imaginarse.*

[D. Quixote a Sancho, a propósito dos
conselhos que deu o cavaleiro a seu fiel
escudeiro antes que este fosse gobernar a ilha]

Introdução

Representado em diferentes períodos estéticos e obras de ficção, o personagem¹ literário mostra evoluções² na maneira como se constrói e se desenvolve ao longo da história do gênero romance. Além do contexto em que a produção ocorre, é significativo focar mudanças que sofre um personagem dentro de uma obra, particularmente em função de sua relação com seus interlocutores e de acordo com o tratamento que recebe do foco narrativo. Este trabalho tem como objetivo analisar o processo de construção do personagem literário e para isso leva em conta sua atuação na narrativa, sua reação às múltiplas imagens de si formuladas pelos personagens que o cercam e, finalmente, acompanha o desenvolvimento de uma consciência de si no sujeito do romance, construída fundamentalmente a partir do ponto de vista do *outro*, que assume distintas formas na obra.

Depois do êxito de Cervantes, o romance na Espanha permaneceu quase dois séculos à margem de outras formas literárias até ser retomado por um de seus maiores representantes na história da literatura espanhola: o escritor Benito Pérez Galdós. Um aspecto que tem importância central no conjunto de sua obra é a construção do personagem. *Fortunata y Jacinta*, um de seus romances que melhor representa a escritura realista do século XIX, traz em sua estrutura a questão do processo de *individualização* de um personagem, Fortunata.

A protagonista é apresentada na obra como um personagem-tipo representante do povo, ou mesmo de uma classe social em formação na Espanha do século XIX: o proletariado urbano. Durante grande parte de sua trajetória é um personagem espectador de si mesmo, na medida em que suas imagens são compostas por seu entorno constituído de personagens da alta e baixa burguesia, no geral protagonistas dos romances de Galdós que precederam *Fortunata y Jacinta*. A complexidade desse personagem se concretizará como resultado de sua assimilação das imagens objetivas de si produzidas por distintos pontos de vista lançados pelas instâncias narrativas do romance. O ponto de apoio externo ao conhecimento objetivo de si do personagem central se constitui das diferentes perspectivas dos personagens que o rodeiam, do juízo

¹ Optou-se neste trabalho pela forma masculina do substantivo “personagem”, possível nos dois gêneros na língua portuguesa, embora tenha sido mantida a forma feminina empregada por autores ou tradutores nas referências bibliográficas.

² Entendidas fundamentalmente como *mudanças*.

e das movimentações do narrador que se desdobra em ficcionalizador do relato, das marcas do autor na obra e da interpretação do leitor.

É através da figura de Fortunata que se acompanharão as técnicas que emprega Galdós quando compõe um de seus personagens e pensa a atividade estética relacionada ao referente sócio-histórico, tendo em conta a insuficiência da técnica da simples observação exterior³. A criação desse personagem representa um elemento importante para a análise de um desenvolvimento orgânico da obra de Galdós, pois se trata de um personagem do povo que alcança protagonismo numa tradição em que o centro dos romances era o personagem burguês. Deve-se reconhecer, entretanto, que, para essa evolução ou, como chama Casaldueiro, esse “depurado crescimento” (1974: 25), a etapa anterior em que o indivíduo moderno era representado estritamente pelo burguês será um importante paradigma, na medida em que Fortunata surge no romance como representante do povo, logo se torna centro do determinante meio burguês e, finalmente, com ele dialoga.

Fortunata y Jacinta é o grande representante do romance realista espanhol dentro do panorama da literatura europeia do século XIX, na medida em que sua complexidade inclui questões sócio-históricas e aspectos de teoria literária. O romance traz em sua estrutura o uso de técnicas narrativas fundamentais não apenas por sintetizar a tradição do gênero e da época, mas por reestruturar certos aspectos do romance, tais como foco narrativo e personagem. Ademais, a obra é bastante significativa por acompanhar a experiência de indivíduos burgueses e sujeitos miseráveis em meio às contradições próprias à sociedade espanhola retratada – o que repercutiu no processo criativo do autor e, conseqüentemente, nas técnicas que empregou. Trata-se de um mundo ficcional autônomo e coerente que reflete uma totalidade espaço-temporal. No entanto, essa realidade não se restringe ao dado histórico, mas o reflete e é por ele mediada (Lukács, 1966: 24).

O personagem de Fortunata será um particular na obra que revelará gradualmente o processo de formação da consciência de um indivíduo marginal, o que corrobora a idéia de Caudet de que esse romance tem como mérito desvelar em profundidade a realidade de uma sociedade de classes (2000: 11). Escritas entre 1885 e 1887, as quatro partes de *Fortunata y Jacinta* são publicadas ao longo dos anos de 1886 e 1887 e sua ação abarca o período que vai de 1869 a 1876, incluindo assim o reinado

³ Em um dos romances de Galdós, o narrador lembra o leitor de que “no sabemos nada (...), sólo sabemos cosas triviales”. In: GALDÓS, B. P. *Marianela*. 2 ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 225.

de Amadeo I, a Primeira República, os golpes militares de Pavía e Martínez Campos e um ano e meio de Restauração Bourbônica (Rodríguez-Puértolas, 1975: 22). Galdós observou o tempo do romance desde essa perspectiva histórica. É relevante notar a perspectiva do tempo em que foi escrita a obra, pois o sujeito individualizado do romance está situado num contexto espaço-temporal particular concebido numa fusão orgânica com um momento histórico e social determinado.

À obra de Galdós é atribuído um historicismo característico do século XIX. É certo que conceitos como o de História e o de Natureza são elementos importantes nos romances do escritor espanhol; entretanto, a atividade estética é um aspecto fundamental de sua obra e que não deve ser vista apenas em função da História. Há interpretações de *Fortunata y Jacinta* que priorizam no romance as leis mecânicas e inexoráveis da História e da Natureza. Rodríguez-Puértolas, por exemplo, vê o personagem galdosiano incapaz de compreender o funcionamento das leis sociais e naturais (1975: 90). Vê-se que um dos personagens do romance, Juan Pablo Rubín, é defensor de idéias características do determinismo natural, e outro, Evaristo Feijoo, das “leis da realidade”, ou seja, das coerções sociais. Na verdade, os personagens de *Fortunata y Jacinta* no geral não são capazes de articular essas idéias de modo a ver-se a si mesmos como elementos da Natureza, aptos a mudar a História; pelo contrário, o conhecimento que têm – e que sintetizará a consciência de si da protagonista – se baseia em uma determinação inflexível tanto das leis sociais como naturais.

O surgimento de um personagem marginal à burguesia ocorrerá numa época e num lugar em que as idéias em torno dos mecanismos da Natureza e à dinâmica da História são os determinantes da trajetória dos indivíduos, em particular de Fortunata, personagem que se torna centro das determinações de uma força social dominante. A protagonista desponta em um momento em que não se via solução para o conflito entre o homem e a Natureza, e as qualidades atribuídas ao povo estavam invariavelmente relacionadas a uma suposta natureza imutável dessa classe.

As mudanças sociais e econômicas na Espanha do século XIX foram resultado de uma evolução histórica iniciada em meados do século XVIII. Cresceu a classe média, uma burguesia comercial, financeira e industrial. Apesar de terem ocorrido com certa lentidão, a sociedade espanhola experimentou várias transformações que a levaram à Revolução Gloriosa de setembro de 1868, que supôs o ponto de partida do movimento proletário espanhol, pois se promulgaram liberdades de reunião, associação e expressão. O surgimento de um proletariado urbano fez com que a burguesia se redirecionasse a

posturas mais conservadoras e propícias à restauração monárquica. Seis anos mais tarde, a Restauração Bourbônica fortaleceu a burguesia como um grupo de poder político-econômico e cuja moral refletiu uma força determinante em relação aos conceitos correntes na sociedade, dentre eles a idéia consolidada em torno da figura do povo.

Sobre o período histórico em que se passa o romance (1869-1876), Gabriel Tortella esclarece que as Cortes Constituintes proclamaram em 1869 a Monarquia como sistema espanhol de governo. Como a família Bourbon tinha sido excluída do trono pelos revolucionários, foi necessária a busca de um rei, o que levou quase dois anos. O então primeiro-ministro Prim conseguiu que o designado fosse um príncipe da casa de Saboya, que foi coroado rei como Amadeo I. A Casa de Saboya tinha uma aura liberal reprovada por muitos monárquicos espanhóis, hostilizados pelos republicanos. O ministro Prim foi assassinado enquanto navegava para a Espanha. Dessa forma, o rei não só foi privado de um chefe de prestígio, enérgico e competente, mas também do seu único partidário entusiasta em todo o país. Tortella explica que

Amadeo abdicó en febrero de 1873, habiendo sido coronado en 1871.

La Guerra Carlista, el caos financiero, su falta de popularidad, las escaramuzas constantes entre los partidarios políticos, la soberbia de los oficiales del ejército, los desaires de la aristocracia madrileña, todo contribuyó a convencerle de que estaba sentado sobre un polvorín. Tras su abdicación se proclamó la República y el polvorín estalló. Mientras la Guerra Carlista persistía en el Norte, Andalucía, Murcia y Valencia se alzaron en armas con una explosión de resentimiento popular que probablemente se había acumulado durante decenios y que se liberaba ahora gracias a las recién proclamadas libertades de organización y propaganda, espoleado por el sentimiento de que el poder de los antiguos señores se desvanecía. Los líderes republicanos se vieron así obligados a luchar a diestra y a siniestra, en el Norte y en el Sur, mientras la guerrilla asolaba Cuba.

Por si fuera poco, los republicanos estaban también divididos. La tarea que les esperaba era de una complejidad abrumadora, ya que se trataba de imponer democracia y federalismo, a un país atrasado, encendido en dos guerras civiles y una colonial... Los “Presidentes del Poder Ejecutivo de la República” se sustituían a una velocidad de uno cada dos meses y medio. A finales de 1873, reinaba profunda desazón en el Ejército; un golpe rápido en enero de 1874 disolvió las Cortes y

nombró al general Serrano Presidente del Ejecutivo (la palabra “República” desapareció de los documentos oficiales). El golpe en realidad no hizo sino devolver al poder a la coalición liberal que había triunfado con la revolución, aunque la actitud de este grupo era ahora desengañada y conservadora... (1982: 293-294).

Por fim, o governo de Serrano duraria um ano apenas e, em dezembro de 1874, um novo pronunciamento proclamou o filho de Isabel II, rapaz de dezessete anos, rei da Espanha, com o nome Alfonso XII. Tem-se então outra restauração borbônica, cujo regime durou até 1931 e fortaleceu ainda mais a burguesia, que detinha o poder e cujo discurso era dominante.

As mudanças políticas dessa época sentaram as bases para o triunfo do romance burguês, já que os burgueses liberais que tomaram o poder começaram a influir diretamente no terreno cultural. E é desde essa burguesia que falará Galdós já no começo de sua produção artística, com *La Fontana de Oro* (1870), obra com a qual não iria reformar um gênero, mas criá-lo, segundo Casaldueiro (1974: 19). Isso se deve sobretudo ao fato de Galdós ter incorporado a visão circunstancial da Espanha de sua época, especialmente de Madri, e disso ter elaborado um método narrativo baseado num relato da experiência humana. Essa representação pretendia ser autêntica e para isso buscava elementos da História, como os particulares de tempo e espaço, que justificassem a formação de uma individualidade dos personagens do romance e, no caso de *Fortunata y Jacinta*, que pensasse a constituição de uma imagem resultante de variações burguesas em torno da figura marginal do povo.

A emergência de Fortunata como um personagem representante de uma classe baixa que na Espanha ainda não tinha uma consciência de si – como acontecia com o proletariado francês, por exemplo – constitui um elemento-chave para uma mudança orgânica na obra de Galdós. A propósito, é relevante perguntar-se desde qual perspectiva falava o escritor ao reservar o papel de protagonista a um personagem como Fortunata. Muitos concordam que Galdós escrevia sobre e desde a burguesia, mas contra ela⁴, assumindo um ponto de vista claramente favorável ao povo em meio à tensa dinâmica social presente em *Fortunata y Jacinta* (Rodríguez-Puértolas, 1975: 92; Caudet, 2000: 28).

⁴ A questão não se restringe a Galdós, escritor, cuja biografia revela atividades jornalísticas e posição política republicana, mas à relação entre escritor, obra, contexto histórico e público leitor. Do tipo de história que o autor escolhe contar e da forma como o faz decorre a imagem de um locutor que não se confundirá com a do narrador ou a do “autor-pessoa”, ambos enunciadores.

É indiscutível que Fortunata adquiere protagonismo na obra e esse papel começa a ganhar forma no momento em que esse personagem estabelece um contraponto entre sua própria visão e a do *outro*. E assim a marginal calada parece ganhar voz na ficção. Deve-se esclarecer, entretanto, que não é o objetivo deste trabalho priorizar questões restritas à História ou relativas à biografia do autor. O seu foco é investigar o resultado produzido pelo todo da obra, o sentido gerado pelo mecanismo das relações entre os sujeitos actantes e a configuração de uma dinâmica estabelecida entre as distintas vozes que circulam na narrativa.

É notável em *Fortunata y Jacinta* a imagem que se constrói do povo, elemento que passa a ser característico do romance como um gênero na medida em que há um claro e oficial desdobramento do sujeito burguês antes considerado o grande e talvez único protagonista da epopéia do indivíduo moderno. Pode-se afirmar que, ao longo desse romance, o burguês e o povo sintetizam forças que atuam de maneira tensa, apesar de que este último, a princípio representado por Fortunata, surgirá na obra mais como um objeto da perspectiva alheia do que como sujeito que age em torno da sua imagem objetiva reproduzida pelo *outro*. Vale lembrar que Galdós prescindiu do universo aristocrático por não considerá-lo adequado a seu objeto, que se encontrava mais nas ruas e dentro das casas da classe média do que nos salões e círculos aristocráticos.

A representação da realidade e a questão da verossimilhança surgem em um momento histórico em que heróis medievais de outrora, para quem a honra e os princípios eram condições essenciais, não podem revelar detalhes íntimos, pois suas vidas não abarcam o acontecimento das ruas nem os problemas domésticos. A observação dos sucessivos acontecimentos cotidianos será tarefa a ser sintetizada pelo escritor, o que não significará, necessariamente, um descuido da forma literária. A vulgaridade atribuída aos eventos rotineiros da vida de um indivíduo representará um elemento substancial para a sensação de veracidade com relação àquilo que se conta, de forma que fatos considerados “baixos” por um eventual leitor culto da época servirão na verdade como um sentido característico do romance como um gênero. Pode-se dizer que Galdós, como artista, representa em sua obra questões que seriam apenas corriqueiras caso não fossem estetizadas na literatura do romancista. A maneira como escreve sobre o cotidiano dos Santa Cruz, dos Rubín e do povo resulta um efeito de realidade, uma “misteriosa entidad inasible que nos permite decir, cuando lemos a Galdós: ¡qué verdad es todo eso!” (Montesinos, 1979: 119).

A proposta de Galdós de retratar a classe média, protagonista de seus romances até *Fortunata y Jacinta*, está registrada em ensaios do próprio autor. Em “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, de 1870, o escritor observa que

la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. (...) En ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo hay en el fondo de esa clase (...), la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades (Galdós, 1990b: 112).

Em “La sociedad presente como materia novelable” (1897), o autor não restringe o modelo à classe média, na medida em que fala de um universo social em que sujeitos interagem e revelam assim seus caracteres e suas paixões:

Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisionomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea (Galdós, 1990b: 159).

Partindo do enfoque dado à classe média, a dialética entre o referente sócio-histórico e o processo de criação artística de Galdós passa a prever em sua estrutura o personagem marginal, assim entendido em relação ao seu centro burguês. Na estrutura de *Fortunata y Jacinta*, bem como na caracterização dos personagens, a base de informações sócio-históricas desempenha função importante. O romance trata uma questão bastante característica do gênero no século XIX: a sociedade contra o indivíduo. O sujeito desvinculado do mundo existencialmente passa a estranhá-lo também em função de suas diferentes camadas sociais. E de que forma o “homem das multidões”, das ruas e casas de Madri, desvinculado e estranho, poderá conhecer-se e ter plena consciência de si? O conhecimento de si será resultado do jogo de imagens estabelecido entre o indivíduo e a sociedade?

No romance, a construção da consciência desse indivíduo se desenvolve fundamentalmente a partir de suas falas, da palavra, em primeira instância o material não apenas da comunicação entre os personagens, mas dos desvios do narrador e da engenhosidade do autor. Para Gilman, em *Fortunata y Jacinta*, Galdós centra sua atenção na consciência dos personagens:

Cada uno de ellos habla, y al hablar se conoce a sí mismo. Cada uno escucha y al escuchar conoce al otro. (...) A Galdós no le interesan en cuanto víctimas de la herencia y de la historia. Le interesan en la medida en que su lenguaje nos hace oír su conciencia “luchando con las dificultades anejas” al ser lo que son (1979: 313).

A maneira como Fortunata tem conhecimento de seus “pecados”, de sua “desonra”, de sua “imoralidade” não tem outro meio senão o da palavra, falada entre os interlocutores do romance, escrita para o leitor, que é um dos pontos de vista sob o qual a imagem da protagonista ganha coloração e sentido, como se verá adiante. Com efeito, o discurso é o meio pelo que se expressam as relações humanas, as práticas sociais. A inexorável relação entre a consciência de si e a alteridade tem, no discurso, um veículo que constitui uma verdade, uma moral e uma liberdade específicas.

As relações estabelecidas entre Fortunata e seu círculo de interlocutores mostram o valor que a imagem da protagonista adquire sob o ponto de vista de quem a vê e age como se conhecesse o mundo de suas auto-sensações interiores, o seu universo subjetivo. O fato é que esse conhecimento se apresenta como a fusão de diferentes processos: o primeiro diz respeito a uma imagem da protagonista que ela mesma não pode ver, pois há traços seus que excedem seu campo de visão, seja ele espacial ou cognitivo. O segundo processo é o da estereotipia, segundo o qual as imagens que circulam em determinado texto ou cultura mediatizam a relação do sujeito com o que se institui como “real”.

O processo de busca do personagem central por um conhecimento de si será concomitante à sua obsessão pela honra perante os que a cercam, pela dignidade moral que a colocaria no mesmo nível de seus interlocutores. Todas as qualidades atribuídas à protagonista são verossímeis e moralmente justificadas para os interlocutores que as proferem – mesmo as que Fortunata não reconhece imediatamente, como o “pecado” de ter-se envolvido com um homem que, apesar de ser casado, é amado por ela. Os seus

interlocutores são responsáveis por uma espécie de fundo, social e pictórico, no qual se pode ver como a protagonista se manifesta e evolui ao longo da narrativa, aproximando-se de um conhecimento objetificado de si mesma. Depois de se casar com Maxi ou envolver-se com Feijoo, por exemplo, Fortunata age mostrando um ímpeto de adequar-se às novas situações que lhe são sugeridas e acaba falhando em todas as tentativas, e disso lhe resultam experiências que servirão à obtenção de uma consciência de si.

É provável que Galdós não acreditasse que para se estudar o homem fosse possível desligá-lo da sociedade; entretanto, é certo que tampouco o imaginava dominado por seu meio social. O interesse pelo homem estará associado ao interesse pelo espaço em que o sujeito reage diante dos valores e se relaciona com outros indivíduos. O sentido de *Fortunata y Jacinta* não se restringe ao determinismo característico do século XIX. Da mesma forma que uma interpretação pode ver a morte da protagonista como o símbolo de sua derrota para a dominante burguesia, é legítimo pensar o romance como uma obra literária que, além de ter dado voz a uma consciência incipiente, expôs o processo de construção de uma identidade marginal que será o contraponto da voz dominante no processo das relações entre os homens cujas experiências são muitas vezes irreconciliáveis historicamente.

A realidade da protagonista será premissa para a realidade do meio, sendo que a proposição inversa é correlativa e verdadeira (Gullón, 1960: 259), o que mostra que Galdós acreditava em uma interação entre o homem e a sociedade e isso o levou a considerar o sujeito condicionado pelo ambiente, mas ao mesmo tempo capaz de modificá-lo, pronto para escolher num contexto em que a liberdade não lhe é tolhida⁵. Precisamente arraigada no tempo e no espaço, dentro de um mundo concreto, Fortunata se mostrará um personagem particular e não restrito a um grupo social. Se por um lado a trajetória do personagem revela uma lógica própria às práticas sociais, por outro é o modelo para o estudo da construção de sentidos mediante a interação entre indivíduos que, apesar de estranhos entre si, se comunicam e servem de ponto de apoio um ao outro.

⁵ Assim como uma imagem da protagonista é construída ao longo da narrativa a partir de diferentes pontos de vista, também o conceito de liberdade não é senão uma construção cultural que serve prioritariamente aos interesses de uma força dominante. Entretanto, cria-se uma ilusão de que o indivíduo, coagido, é livre porque pode escolher (Cf. Fiorin, 1988: 42).

1. O personagem como tipo e como espectador de si mesmo

A maneira como os personagens são figurativizados em *Fortunata y Jacinta* torna relevante a seguinte pergunta: por que e em que medida Galdós mudou de atitude com relação à burguesia nesse romance? Tal redirecionamento mostraria uma atitude de solidariedade com uma classe que então surgia? O proletariado madrilenho, ou o chamado “cuarto estado”⁶, passa a ser protagonista do romance em detrimento da alta e da baixa burguesia? Nesse sentido, Galdós estaria próximo de Dostoievski, Zola e Dickens, escritores que, de modos diferentes, focaram a pobreza e suas implicações sociais?

Pode-se dizer que é a partir de *Fortunata* que um personagem alheio à burguesia ganha distinção e complexidade na obra de Galdós. Talvez não fosse o caso de atribuir ao autor o papel de porta-voz de uma época, de uma raça ou de uma classe social, uma vez que Galdós queria antes entender o complexo processo de interação entre os homens que renovar a Espanha ou transformar o mundo e o homem (Gullón, 1960: 225). Possivelmente essas eram algumas de suas preocupações, mas sua atividade não se restringiu a elas, pois o autor era um artista, hábil e sensível criador de mundos diferentes que se tocam, interagem, se auto-excluem, se complementam, se refletem uns nos outros, vivem tensões e conflitos.

Deve-se considerar o papel da burguesia no surgimento e na formação da consciência de uma nova classe social. Para existir como tal, o povo não terá exatamente que lutar contra a burguesia – talvez tivesse que fazê-lo para deixar de ser povo. A idéia é pensar na burguesia como parâmetro e alteridade a partir do que o povo reconhece em si mesmo um contraponto e uma voz própria cuja potencialidade pode levar à interação entre distintos grupos e conduzi-los a uma consonância de vozes, a uma equivalência de forças num diálogo estabelecido. O “cuarto estado” alcançaria a autoconsciência somente a partir da assimilação da imagem objetiva de si traçada pelo mundo burguês e somente assim conseguiria responder às manifestações imperativas de uma classe dominante, política, econômica e moralmente.

Ao longo do século XIX, a burguesia foi consolidando-se, graças a seu protagonismo, político e econômico, como a classe hegemônica. Entretanto, a formação e consolidação da burguesia tiveram como contrapartida dialética uma nova classe

⁶ Em *Fortunata y Jacinta*, a expressão “cuarto estado” não se restringe ao proletariado como classe social tão-somente, mas recai sobre uma característica sua: a miséria dos bairros pobres de Madri.

social que despontava, o “cuarto estado”, uma espécie de proletariado urbano. Deve-se acrescentar que essa classe incluía ainda emigrantes vistos socialmente como uma “plaga de vagos en Madri”⁷. Essa massa era vista de maneira indistinta pelo mundo burguês, responsável pela manutenção e pelo reforço de estereótipos acerca do povo. A tardia consciência da classe popular (Caudet, 2000, 45) é um aspecto de *Fortunata y Jacinta*, embora o romance não se restrinja à questão da consciência de si do indivíduo, mas torna possível o estudo do seu gradual processo de formação.

Fortunata y Jacinta investiga a vida social madrilenha particularmente e reproduz situações e características da vida do povo e da classe média da capital. As imagens que uma classe tem da outra e o que isso significa para a consciência de uma auto-imagem, de uma identidade, é outro fator inquestionável do romance. Nos primeiros anos da Restauração na Espanha, o povo começou a ter consciência de que, como classe social, não só já constituía um grupo, como já era um agente social, um sujeito da História, e no romance isso significa a ação de Fortunata não apenas para entender-se a si própria em um contexto global, como também para traçar ela mesma uma imagem objetiva de seu *outro*, a burguesia.

A ação do romance termina precisamente no momento histórico em que a burguesia finalmente obtém o controle político na Espanha, manipulando o povo em função de seus próprios interesses (Rodríguez-Puértolas, 1975: 32). Uma característica desse grupo de poder é determinar e reforçar uma imagem sobre o povo. Em *Fortunata y Jacinta*, constata-se os juízos em torno da classe dominada; tais opiniões são lançadas no romance pelo narrador e por personagens burgueses e do próprio povo, que não raro reconhecem em si a imagem que lhes é atribuída. Além dessas instâncias narrativas, a da narração e a da interlocução, há também a instância da enunciação, do acontecimento da totalidade da obra, cujo participante se revela na imagem implícita do autor. Deve-se ressaltar que não se prioriza nesse caso a imagem do autor estritamente no universo histórico de sua época e no seu lugar social, pois isso levaria o leitor para o campo da História, em detrimento da análise do acontecimento da obra (Bakhtin, 2003: 191).

⁷ A. Bahamonde e J. Toro registram que “el 14 de mayo de 1853, *La época* publica una noticia que demuestra el carácter masivo que en momentos de crisis toma la emigración a la capital: ‘Todos los días entran en Madrid de 1000 a 1500 gallegos en busca de trabajo. Estos infelices que huyen de su país y del hambre vienen por el camino pidiendo limosna y llegan en un estado realmente deplorable’. La incipiente industrialización madrileña se ve incapaz de absorber los contingentes de mano de obra que el campo le envía. Los recién llegados quedan, pues, condenados al subempleo” (1978: 42).

Segundo o narrador e a burguesia “formadora” do romance, Fortunata é inculta e ignorante por não ter tido educação; logo, o povo também o é, uma vez que a protagonista – que por essas características ainda é definida como primitiva – é introduzida na história como sua máxima representante:

[o narrador sobre Fortunata]

Su ignorancia era, como puede suponerse, completa. Leía muy mal y a trompicones, y no sabía escribir. (I, 481)

[Jacinta fala com Juan]

– Cuánta lástima me dan esas infelices muchachas que están aquí ganando un triste jornal, con el cual no sacan ni para vestirse. No tienen educación, son como máquinas, y se vuelven tan tontas... más que tontería debe de ser aburrimiento..., se vuelven tan tontas digo, que en cuanto se les presenta un pillo cualquiera se dejan seducir... Y no es maldad; es que llega un momento en que dicen: “Vale más ser mujer mala que máquina buena”. (I, 214)

[o narrador]

Maximiliano se reía de aquella incultura rasa, tomando en serio la tarea de irle corrigiendo [a Fortunata] poco a poco. Y ella no disimulaba su barbarie. (...) No sabía lo que es el Norte y el Sur. Esto le sonaba a cosa de viento, pero nada más. Creía que un senador es algo de Ayuntamiento.(...) No había leído jamás libro ninguno, ni siquiera novela. Pensaba que Europa es un pueblo y que Inglaterra es un país de acreedores. Respecto del sol, la luna y todo lo demás del firmamento, sus nociones pertenecían al orden de los pueblos primitivos. Confesó un día que no sabía quién fue Colón. Creía que era un general, así como O'Donnell o Prim... Comprendía a la Virgen, a Jesucristo y a San Pedro; los tenía por buenas personas, pero nada más... (I, 482)

Na história do proletariado espanhol, o Sexênio Revolucionário (1868-1874) representa um marco. A consciência de si adquirida pelo povo e sua mobilização contra a burguesia se deram sobretudo graças a uma evolução: o povo, que havia constatado sua diferença com relação à burguesia, passa a entendê-la como uma inflexibilidade sustentada pelo poder dominante. Essa noção dará ao povo a característica de sujeito agente, na medida em que lhe dá a consciência de si e a voz de um contraponto.

Como se vê, em *Fortunata y Jacinta* não aparece somente a burguesia em seus diferentes grupos. Aparece Fortunata, a princípio uma representante do povo, um tipo estático que se fará interlocutor ativo e transformará o processo vertical de manipulação da burguesia em um discurso dialógico, heterogêneo e tenso. Galdós não utiliza o termo “proletário” ou “proletariado” no romance, inclusive porque em Madri dessa época não há tecnicamente proletariado digno de tal nome e o esboço que pudesse haver não apresentava organização (Rodríguez-Puértolas, 1975: 37). No que se refere às classes populares, Madri era uma cidade formada pela emigração camponesa. E sem dúvida era a essa classe que pertencia Fortunata, sobrinha de José Izquierdo, outro personagem marginal ridicularizado e definido por Juan Santa Cruz e também pelo narrador.

Em uma conversa com Jacinta, Juan o descreve:

– vivía en aquella casa un tío de la tal, hermano de la huevera, buen tipo, el mayor perdido y el animal más grande que en mi vida he visto; un hombre que lo ha sido todo, presidiario y revolucionario de barricadas, torero de invierno y tratante en ganado. ¡Ah! ¡José Izquierdo!... te reirías si le vieras y le oyeras hablar. (...) Pregúntale a Villalonga; él es quien cuenta esto a maravilla y remeda los jaleos que allí se armaban. Paréceme mentira que yo me divertiera con tales escándalos. ¡Lo que es el hombre! Pero yo estaba ciego; tenía entonces la manía de lo popular! (I, 210-211)

Nota-se que as palavras de Jozé Izquierdo contra o governo republicano eram fundadas; seus argumentos são legítimos, se vistos como próprios à voz de uma espécie de “esquerda revolucionária”:

[Jozé Izquierdo a Ido del Sagrario]

– ¡Re-hostia con la República!... ¡Vaya una porquería! (...) ¡Republicanos de chanfaina... pillos, buleros, piores que serviles, moderaos, piores que moderaos! – prosiguió Izquierdo con fiera exaltación –. No colocarme a mí, a mí, que soy el endivido que más bregó por la República en esta judía tierra... Es la que se dice: cría cuervos... ¡Ah! Señor de Martos, señor de Figueras, señor de Pi... a cuenta que ahora no conocen a este pobrete de Izquierdo, porque lo ven maltrajeao (...). Toda mi vida no he hecho más que derramar mi sangre por la judía libertad. (...) ¡Bah!, es la que se dice: los escritores, los periodiqueros, y los publicantones son los que han perdió con sus tiologías a esta judía tierra⁸. (I, 337-344)

Trata-se de uma postura ideológica e uma noção política incomuns para a realidade de muitos dos outros personagens cuja posição social era a mesma de Izquierdo.

Nas Micaelas, por ocasião da tentativa de Nicolas Rubín de “recuperar” Fortunata da experiência que tinha tido, responsável por sua vergonha em relação aos demais, a protagonista estabelece diferenças entre sua classe e a de Juan. Tal fato aparece na fala de Deus em seu pensamento:

<<¿Crees que estamos aquí para mandar, verbi gracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque a una marmotona como tú se le antoja? El hombre que me pides [Juan] es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha. ¿Te parece fácil que Yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras? (...) Yo no puedo alterar mis obras ni hacer mangas y capirotos de mis propias leyes>>. (I, 635)

⁸ Depois do acesso que tem o leitor a uma extensa e detalhada conversa entre Jozé Izquierdo e Ido del Sagrario, em que o tio de Fortunata se revolta contra a República pela qual tinha lutado, diz o narrador: “La mayor parte de sus empresas políticas eran soñadas, y sólo las creían ya poquísimos oyentes, entre los cuales Ido del Sagrario era el de mayores tragaderas”. (I, 346)

Fica claro que a fala de “Deus” é a reprodução do que pensa Fortunata, que, por sua vez, adere a uma idéia consolidada socioculturalmente⁹. A protagonista se sente perdida diante de uma moral e de um saber estabelecidos, como que à mercê de forças externas:

[Fortunata a Juan Santa Cruz]

– Me dejé meter en las Micaelas y me dejé casar... ¿Sabes tú cómo fue todo eso? Pues como lo que cuentan de que *manetizan* a una persona y hacen de ella lo que quieren, lo mismito. Yo, cuando no se trata de querer, no tengo voluntad. Me traen y me llevan como una muñeca...
(I, 693)

Sua ignorância é a primeira dificuldade que enfrentará na trajetória das práticas sociais com outros universos diferentes do seu. Estar alheia ao saber relacionado à cultura proveniente das classes dominantes contribuirá à manipulação realizada pelos pontos de vista dos que a rodeiam, assim como sua ingenuidade e inabilidade para a dissimulação:

[o narrador sobre a forma como Maxi via Fortunata]

bien se le alcanzaba [a Maxi] que la inteligencia de Fortunata no podía remontarse más arriba del punto adonde alcanzan las torres de las iglesias católicas. (I, 586)

[diálogo entre Feijoo e Fortunata]

– Usted no sabe de la misa la media. Parece que acaba de nacer, y que la han puesto de patitas en el mundo. ¿Qué resulta?, que no sabe por dónde anda. (...) Qué sea usted práctica.

– ¡Práctica! – replicó ella arrugando la nariz con salero, como hacía siempre que afectaba no comprender una cosa y burlarse de ella al mismo tiempo –. Práctica, ¿qué quiere decir eso?

⁹ Nessa mesma ocasião, uma das falas de Deus é: “A ti, Fortunata, te miré con *indiligencia* entre las descarriadas”. A palavra em itálico, erro lingüístico de Fortunata, deixa claro que não é outra pessoa ou Deus quem fala em seu pensamento, mas a própria protagonista representada.

– ¿Y no lo sabe?... ¡No se haga usted más tonta de lo que es! – indicó D. Evaristo arrugando también la nariz.
– Pues nos haremos *pléiticas* – dijo la señora de Rubín, ridiculizando la palabra para ridiculizar la idea. (II, 93)

[o narrador sobre Fortunata]

No era ella muy fuerte en disimular y otro [marido] menos alucinado que Rubín habría conocido que el lindísimo entrecejo ocultaba algo. (I, 512)

La pecadora (...) tenía cierta aversión innata a lo teatral. (I, 594)

Fortunata no servía para cortesana, y sus fingimientos eran torpes, que daba lástima verla fingir. (I, 696)

Nos fragmentos seguintes se podem comprovar exemplos do projeto de “formação e educação do povo” praticado pela burguesia diante de personagens com uma consciência semelhante à de Fortunata – se é que não se pode afirmar que se trata de personagens pouco ou nada conscientes de si, na medida em que muitas vezes apenas reproduzem as imagens de si lançadas pela voz que ressoa na narrativa:

[Jacinta para Adoración, filha de Mauricia]

ya es grandecita... es preciso que vaya aprendiendo los buenos modales... su poquito de francés, su poquito de piano... Quiero educarla para maestrita o institutriz. (II, 67)

[Doña Lupe ao referir-se a Papitos]

me la traje a esta casa hecha una salvajita, y poco a poco le he ido quitando las mañas... La recogí de un basurero de Cuatro Caminos, hambrienta, cubierta de andrajos. Salía a pedir y por eso tenía todos los malos hábitos de la vagancia. Pero con mi sistema la voy enderezando. Porrazo va, porrazo viene, la verdad es que sacaré de ella una mujer en toda la extensión de la palabra. (I, 545-546)

[Doña Lupe ao conhecer Fortunata]

sintió que se agitaban en su alma, con pruritos de ejercitarse, sus dotes de maestra, de consejera, de protectora y jefe de familia. Poseía Doña Lupe la aptitud y la vanidad educativas, y para ello no había mayor gloria que tener a alguien sobre quien desplegar autoridad... (I, 583)

[Doña Lupe, quando Fortunata sai das Micaelas]

Sentía la señora de Jáuregui el goce infame del escultor eminente a quien entregan un pedazo de cera y le dicen que modele lo mejor que sepa. Sus aptitudes educativas tenían ya materia blanda en quien emplearse. (I, 660)

Há também episódios como o de Fortunata nas Micaelas, em que a protagonista deve conformar sua personalidade com os princípios de “honra” que Maximiliano, seu marido, e a baixa burguesia à qual pertencia propugnavam. O burguês mostra um ímpeto de “educar” o povo; para isso, deveria “domar” personagens como Fortunata, Mauricia, Papitos e Adoración. Alta e baixa burguesia esperavam que aqueles que não faziam parte de sua classe social renunciassem aos traços característicos de sua origem histórica. É exatamente esse contraponto, esse antagonismo da burguesia, que levará Fortunata a desenvolver-se como personagem a partir de seu caráter aparentemente contraditório e, assim, surgirá no romance um protagonista não mais restrito ao mundo burguês, mas que estabelece um diálogo com ele.

Um sentido estético próprio à imagem do povo parece ter sido sintetizado por Galdós (Rodríguez-Puértolas, 1975: 51). E convém ressaltar que a figura da protagonista à qual será dado acabamento estético reúne características particulares, dentre as quais um sentimento de vergonha quando confrontada com sujeitos de uma classe social que lhe parece superior:

Una de las cosas que más gracia le hicieron en Fortunata fue su timidez para expresarse. Se le conocía en seguida que no hablaba como las personas finas, y que tenía miedo y vergüenza de decir disparates. (I, 582)

Ou, ainda, nas palavras de Juan Santa Cruz, máximo representante da alta burguesia inconseqüente, o povo é também inocente e suas mulheres têm princípios:

– El pueblo es muy inocente, es tonto de remate, todo se lo cree con tal que se lo digan con palabras finas... La engañé, le *garfiñé* su honor, y tan tranquilo. Los hombres, digo, los señoritos, somos unos miserables; creemos que el honor de las hijas del pueblo es cosa de juegos... (I, 229)

Entretanto, os comentários contraditórios desse personagem de “ímpetos intelectuais oscilantes” registram também que o povo é amoral e que não tem dignidade:

- No es maldad lo que hay en ella [Fortunata], es falta de ideas morales. Si no ha visto nunca más que malos ejemplos; !si ha vivido siempre con tunantes...! Yo pongo en su lugar a la mujer más perfecta, a ver lo que hacía. (II, 61)

- El pueblo no conoce la dignidad. Sólo le mueven sus pasiones o el interés. (I, 212)

É significativo que o narrador e três personagens – Juan, Villalonga e Guillermina Pacheco – coincidam na opinião sobre o povo, pois isso representará uma idéia forte na obra e revelará traços de uma voz que se completa no todo da obra:

[o narrador sobre o povo]

el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud (...). El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive. (II, 251)

[Juan sobre o povo]

- [el pueblo es] lo esencial de la humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja perder los grandes sentimientos, las ideas

matrices, hay que ir a buscarlas al bloque, a la cantera del pueblo (I, 690)

[Villalonga sobre Fortunata e o povo]

- ¡Pobrecilla! Lo elegante no le quitaba lo ordinario, aquel no sé qué de pueblo, cierta timidez que se combina no sé como con el descaro, la conciencia de valer muy poco, pero muy poco, moral e intelectualmente, unida a la seguridad de esclavizar... ¡ah, bribonas!, a los que valemos más que ellas... (I, 433-434)

[Guillermina para Fortunata]

[Guillermina] únicamente expresó algo que se relacionaba vagamente con aquellas ideas: – Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar. (II, 251)

Fortunata representa muitos dos valores atribuídos ao povo na obra. A protagonista é representante dessa classe social como fonte do elementar, do vital e do natural, outro aspecto significativo no romance. A natureza aparece na obra como uma força a ser controlada, embora o povo não possa fazê-lo, segundo a opinião dominante. O irmão mais velho de Maxi, Juan Pablo Rubín, personagem às avessas com a moralidade burguesa, acredita ser a natureza a suprema força, da que não se pode escapar, opinião curiosamente refutada pelo narrador, pois, em se tratando da burguesia, as leis naturais parecem flexíveis, ao contrário do que acontece quando o assunto é o povo. Qualidades como “selvagem”, “primitivo” e “anterior à civilização” são reiteradas vezes atribuídas ao povo, que, segundo uma idéia propagada no romance, não tinha como escapar de uma determinação natural:

[o narrador sobre as idéias de Juan Pablo Rubín]

Las lecturas de [Juan Pablo] Rubín fueron un descubrimiento. Ya sospechaba él aquello; pero no se atrevía a expresarlo. El hallazgo era negativo, es decir, había descubierto que la mejor organización de los estados es la desorganización. (...) Tocante a las religiones y prácticas sociales que de ellas se derivan, Juan Pablo iba muy lejos, pero muy

lejos (...). Por en cima de todo la Naturaleza. Estudiando bien la vida total, el entendimiento se limpia de las telarañas que en él han tejido los siglos. La naturaleza es la verdadera luz de las almas. (II, 42)

[Juan Pablo a samaritanas]

– La que no pueda o no sepa dar a la Naturaleza lo que es de la Naturaleza y a la historia lo que es de la historia, que se calle. (II, 43)

[Feijoo a Fortunata]

– Ya sabes cuáles son mis ideas respecto al amor. Reclamación imperiosa de la Naturaleza... la Naturaleza diciendo *auméntame*... No hay medio de oponerse... la especie humana que grita *quiero crecer*... (II, 143)

[o pensamento de Fortunata]

«Los curas y los abogados, ¡mala peste cargue con ellos!, dirán que esto no vale... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca». (II, 409)

[Maxi a Fortunata]

– Contra la Naturaleza no se puede protestar. (II, 461)

Fortunata define o seu amor por Juan como algo natural e imanente. Sua figura contrasta dialeticamente com a de Jacinta, representante da burguesia e do convencionalismo social, do código moral, do artifício. São idéias que se chocam frontalmente: a materialidade natural do amor de Fortunata e os conceitos habituais e códigos de conduta da sociedade burguesa da Restauração, época em que Galdós escreve *Fortunata y Jacinta*.

A atitude de Juan ao conhecer Fortunata mostra a surpresa e curiosidade de um burguês diante das características do povo. E é a burguesia que Juan representa que controla o mundo social dessa época. Para o sentido que se constitui na obra, os repetidos romances da protagonista com Santa Cruz mostram não uma culpa deste por

ter sido infiel a Jacinta – apesar de tal fato ser condenável para a moral burguesa das aparências, especialmente ao se tornar público –, mas por uma atitude de Juan de ver na protagonista uma mulher sem recursos nem dignidade, um objeto pronto a ser descrito e definido por ele e por sua classe. Juan não vê a protagonista como sujeito agente diante do sistema de valores burguês, por isso mostra repentinas e rápidas crises por ter deixado a “pobre *Pitusa*” mais de uma vez ao longo da obra. No final da quarta e última parte do romance, Santa Cruz é duramente reprovado por sua mulher e por sua mãe, por ter cometido mais um erro grave, ofendendo sua mulher legítima e abandonando a “cúmplice”¹⁰, forma como era vista Fortunata (II, 532).

Pode-se dizer que o filho deixado pela protagonista no fim de sua trajetória não representa uma síntese harmoniosa dos diferentes mundos que se enfrentam no romance, e sim um elemento a mais que comprova o triunfo político da burguesia que define Fortunata. Entretanto, convém reforçar que a superioridade burguesa é uma possível interpretação de um aspecto sócio-histórico da obra. Ressalta-se portanto que, para a análise da construção do personagem, Fortunata passa a ser o centro porque é uma marginal que estabelece contato com um mundo estranho ao seu, um mundo *outro*, e, a partir dessa relação, será uma consciência englobada no romance por outras consciências e a forma como é determinada depende fundamentalmente do modo como se organiza o relato, de como os pontos de vista passam a determinar-lhe a existência.

Por mais que tenha aceitado as seduções da sociedade burguesa ao querer casar-se com um homem decente que pudesse dar-lhe um lar tranqüilo, Fortunata, ao contrário de Emma Bovary, não se deixa moldar pelos esforços da sociedade, menos porque tivesse proposto a si mesma fazê-lo do que por uma incapacidade que está relacionada no romance ao seu ímpeto do amor, da autenticidade e da natureza, além de sua inabilidade para fingir.

Entre os conceitos envolvidos na “educação do povo” e, por conseguinte, na de Fortunata, está o de moralidade, que era uma idéia que girava em torno do valor supremo do dinheiro e do poder. Diante da capacidade formadora do *outro*, que excluía o povo ou fazia com que este assimilasse certos códigos através da “educação” – não

¹⁰ Além de “cúmplice” do que se considerava moralmente condenável, Fortunata é também chamada de “criminoso”: “Cuando la criminal [Fortunata] entró, el marido había mandado encender la luz y estaba sentado junto a la mesa de la sala” (I, 703); “[Fortunata] – Es idea mía – prosiguió la otra con la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista” (II, 247); “A Fortunata le repugnaba la moral despótica de doña Lupe, en la cual entreveía más soberbia que rectitud, o una rectitud adaptada jesuíticamente a la soberbia. No se conformaba esto con las ideas absolutas de la joven criminal”. (II, 299)

para deixar de ser povo, mas apenas para ser aceito como tal –, Fortunata tinha que encontrar uma maneira de ser e ver-se como uma mulher honrada, segundo o ideal burguês das aparências. Como diz o narrador,

¡Un hogar honrado y tranquilo!... ¡Si era lo que ella había deseado toda su vida!... ¡Si jamás tuvo afición al lujo ni a la vida de aparato y perdición!... ¡Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y a la inquietud!... (...) Llegaba a creer la muy tonta que la forma, *la idea blanca*, le decía con familiar lenguaje semejante al suyo: «No mires tanto este cerco de oro y piedras que me rodea, y mírame a mí que soy la verdad. Yo te he dado el único bien que puedes esperar. Con ser poco, es más de lo que te mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. (I, 634)

A mencionada tentativa das Micaelas representa um episódio importante na trajetória de “domesticar”, “domar”, “formar”, “educar”¹¹ Fortunata por meio de um subterfúgio religioso, que terminou em fracasso. A protagonista terá mais uma oportunidade para “aprender a ser” a partir de sua relação com Don Evaristo Feijoo, que lhe oferecerá um “curso de filosofia prática”:

[Feijoo a Fortunata]

– Yo te enseñaré a ser práctica, y cuando pruebes a ser práctica, te ha de parecer mentira que hayas hecho en tu vida tantísimas tonterías contrarias a la ley de la realidad.

Fortunata, preciso es decirlo, no estaba contenta, ni aun medianamente. Hallábase más bien resignada, y se consolaba con la idea de que dentro de su desgracia no había solución mejor que aquella (...), le representaba de un modo vivo todas las maldades que cometiera en su vida. (II, 100)

– Tonta, tontaina, si todo en este mundo depende del modo, del estilo... Nada es bueno ni malo por sí. (II, 118)

¹¹ Conforme diz Gullón, Galdós acreditava que o povo devia ser educado, mas para a liberdade, no entanto (1960: 47).

No entanto, mais uma vez falha a tentativa de moldar o personagem. Fortunata, separada de Maxi pela segunda vez, depois de visitar Feijoo que estava doente, sai de sua casa com a impressão

de haber perdido para siempre aquel grande y útil amigo, el hombre mejor que ella tratara en su vida y seguramente también el más práctico, el más sabio y el que mejores consejos daba. Verdad que ella hizo tanto caso de estos consejos como de las coplas de Caláinos; pero no dejaba de conocer que eran excelentes, y que debió al pie de la letra seguirlos. (II, 393-394)

O olhar determinista tão característico da segunda metade do século XIX que vê em Fortunata um personagem condicionado pelo meio circundante não bastará para descrever seu processo de construção e consciência de si. A dinâmica social tensa e complexa desse processo em *Fortunata y Jacinta* será um dos argumentos de Galdós, que teria o seu trabalho restrito pela crítica que o visse como um defensor do povo ou assumindo qualquer outra posição panfletária. Certamente, um dos méritos do escritor foi ter escrito uma obra que captasse o homem em sua relação com o *outro* e disso desenvolvesse um conhecimento do indivíduo em relação ao que representa a si mesmo e ao mundo.

A princípio uma representante do povo, Fortunata conhecerá figuras de si proclamadas pelo *outro*. Através de seus conselhos e suas práticas pedagógicas, a consciência externa à protagonista trata de dar-lhe a impressão de que se esgotou o conhecimento objetivo de sua experiência. Entretanto, um elemento autêntico da protagonista relacionado na obra à sua natureza lhe servirá de obstáculo à sua aceitável adequação às regras do *outro*. A dualidade representada na figura de Fortunata levará a protagonista a sofrer um processo de individualização, a partir do que passa a significar não mais a sua classe, mas uma consciência diferente das que a cerca. Não mais corresponderá a um tipo do povo ou a um tipo burguês, mas ao indivíduo que se vê na consciência do *outro* e pode assim pensar sua própria existência.

2. Perspectiva crítica da criação do personagem em Galdós

A representação particularizante do homem no romance moderno implica o problema de definir o personagem levando em conta sua experiência com o ambiente no qual se desenvolve ao longo do tempo. Em Galdós, o burguês e o sujeito marginal foram não poucas vezes interpretados como figurativizações de tipos em conflito na arena dos acontecimentos históricos. Com efeito, a atividade crítica pode priorizar certos aspectos de uma obra, embora se reconheça que existem fronteiras entre a interpretação estritamente histórica e a literária.

Como mencionado, Fortunata surge na obra como personagem-tipo representante de um grupo e sua consciência de si como indivíduo se delineia mediante a interlocução e o posterior diálogo com o *outro*. Entretanto, uma questão teórica e central é vê-la ainda como um ente de ficção que surge, se constrói e adquire consciência de si a partir de um jogo de interações entre diferentes instâncias narrativas. Interpretações feitas dos romances de Galdós anteriores a *Fortunata y Jacinta* contribuem ao estabelecimento de um panorama sobre o qual se desenvolve uma poética galdosiana da criação do personagem e da representação do homem na ficção.

Os estudos críticos mais recentes acerca da obra de Galdós o vêem como a figura mais importante do século XIX na Espanha e, dentro da história da literatura espanhola, como um dos grandes gênios criadores. No entanto, é relevante questionar por que a história da crítica galdosiana não mostra uma trajetória constante, sistemática e coesa. Essa tradição crítica revela uma tendência de julgar o escritor por valores extrínsecos à sua obra, questões históricas em detrimento dos aspectos literários, de modo que muitas vezes sobressaem em estudos interpretativos os traços biográficos do autor, preterindo-se assim uma crítica imanente da obra. Muito se disse sobre o escritor canário, sobre suas convicções políticas e idéias religiosas, o que acabou desviando o interesse que hoje figura como a preocupação central: sua obra como resultado de um processo criativo (Rogers, 1979: 15-17).

Para grande parte da crítica literária que hoje estuda a obra de Galdós, o escritor foi o grande responsável por retomar o romance como o gênero que teve seu apogeu na Espanha com Cervantes no século XVII e que no século XVIII não passou por um desenvolvimento significativo na obra de escritores como José Cadalso, ao contrário do que aconteceu na Inglaterra com autores como Defoe, Richardson e Fielding.

A veracidade da ficção de Galdós talvez seja uma das características de sua obra mais apontadas por escritores e críticos – alguns aliás justificam o fato de o romance na Espanha ter predominado sobre outros gêneros na segunda metade do século XIX pelo teor de verdade que expressa sua obra (Menéndez Pelayo, 1979: 52) . São vários os aspectos verossímeis dos seus romances, destacando-se tempo, espaço e personagem. Mais que responsável pela retomada do gênero fundamentalmente burguês, Galdós foi também capaz de renovar o romance em sua estrutura, na medida em que sua obra sofreu mudanças ao longo das diferentes etapas pelas quais passou.

Apesar de ter em mente o referente sócio-histórico, o escritor deu especial atenção à questão da experiência individual, e o fez focando o sujeito burguês e, logo, um grupo, o povo, que viria a individualizar-se, assim como aconteceu com aquele. O desenvolvimento de sua obra demonstra que sua perspicácia e sensibilidade o fizeram entender que a tradição da ficção – da narrativa cervantina que tanto o influenciou à literatura de Dickens e Balzac, seus contemporâneos – deveria incorporar a percepção individual da realidade, desde diferentes pontos de vista.

O escritor revelou o mundo burguês em sua particularidade e focou a complexidade do processo de surgimento, descrição e concepção de um novo homem, uma nova classe, para a qual a figura de Fortunata será exemplar. Para Gullón, nenhum romancista espanhol contemporâneo a Galdós alcança a sua magnitude (1960: 43), e isso se deve a questões como o tratamento dado ao personagem e à forma como este se constitui e se descobre ao longo de sua história no romance. Ou, ainda, como adverte Menéndez Pelayo¹², a grandeza de um romancista como Galdós provém de sua ambição e capacidade para forjar um mundo próprio pelo qual os personagens transitam com liberdade. É como se o autor não impusesse a sua própria vontade no ato da composição dos personagens de sua obra.

Sabe-se que o escritor criava sob o preceito da observação minuciosa e crítica; no entanto, não se deteve rigorosamente à imparcialidade e menos ainda ao cientificismo, de forma que sua poética se constitui não exatamente pela observação objetiva segundo o dogma naturalista, mas por uma reflexão desencadeada a partir do fato externo, que, por sua vez, conta com o acabamento estético e o ímpeto imaginativo. E é assim que o escritor representa à sua maneira o homem de sua época, que, no caso de *Fortunata y Jacinta*, será revestido semanticamente por diferentes classes sociais.

¹² In: MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Discurso de contestación al ingreso de don Benito Pérez Galdós en la Real Academia Española*. Madrid: Tello, 1897. *Apud* GULLÓN, 1960: 141.

Em sua obra, o personagem passará a ser estudado desde diferentes perspectivas, contrastado com os seus pares fictícios e exposto num panorama múltiplo. Com relação à sua produção literária de início, que começa com *La Fontana de Oro*, tida como um marco para o realismo espanhol, nota-se que seus romances evoluíram significativamente, sobretudo no que diz respeito à maneira como é focado o indivíduo – e para isso, como se disse anteriormente, o referente sócio-histórico constitui um elemento importante.

O personagem é um aspecto central do romance galdosiano, sua composição revela particularidades do processo criativo da poética do autor que tem como importante recurso a representação das ambivalências e contradições presentes na vida do homem de sua época. O indivíduo retratado pelo escritor se destaca pelas mudanças que sofre à medida que circula por diferentes grupos, resultando diferente segundo os olhos de quem o vê (Gullón, 1960: 141). Destaca-se assim um efeito de perspectivismo em que o sujeito é definido e se define de formas diferentes a partir de suas variadas relações com o *outro*.

Em 1867, Galdós escreve *La Fontana de Oro*, publicada em 1870, obra que não somente retomou ou mesmo renovou o romance, mas criou um novo gênero: o romance realista espanhol. A crítica concorda que *La Fontana de Oro* é a obra que começa de fato o romance moderno na Espanha (Casalduero, 1974: 19). Ademais, a seus romances é atribuída a característica de uma nova e poderosa visão sobre a Espanha e sobre Madri como uma cidade em que alta e baixa burguesia constituíam a classe média que, por sua vez, começava a enfrentar socialmente uma outra classe, denominada mais tarde proletariado urbano. Deve-se lembrar que *Fortunata y Jacinta* é composto basicamente de três ambientes: o mundo popular representado por Fortunata, Mauricia *la Dura* e as famílias e amigos de ambas, o mundo burguês dos negociantes prósperos, como os Santa Cruz, e o da pequena burguesia a que pertencem os Rubín.

De 1867, quando escreve *La Fontana de Oro*, a 1918, data de sua última obra, a tragicomédia *Santa Juana de Castilla*, transcorrem cinqüenta e um anos. Segundo Casalduero, esse período de trabalho pode ser dividido em quatro grupos, se o foco de análise for o desenvolvimento estrutural de sua obra e as idéias que regem sua criação (1974: 45):

1. Período 1867-79.
 - 1.1. Período histórico, 1867-74.
 - 1.2. Subperíodo abstrato, 1875-79.

2. Período 1881-92.
 - 2.1. Período naturalista, 1881-85.
 - 2.2. Subperíodo do conflito entre a matéria e o espírito, 1886-92.

3. Período 1892-1907.
 - 3.1. Período espiritualista, 1892-97.
 - 3.2. Terceira série dos *Episodios Nacionales*, 1898-1900.
 - 3.3. Subperíodo da liberdade, 1901-07.

4. Período 1908-1918.
 - 4.1. Período mitológico, 1908-1912.
 - 4.2. Subperíodo extratemporal, 1913-18.

A este trabalho interessam especialmente os dois primeiros períodos, isto é, de 1867, data de *La Fontana de Oro*, a 1887, quando é publicado *Fortunata y Jacinta*. Ainda que este estudo se atenha à evolução de um personagem específico, Fortunata, é interessante observar mudanças relacionadas à construção do ser ficcional na obra de Galdós que antecede *Fortunata y Jacinta*.

Conforme aponta Casaldueiro, em *La Fontana de Oro* já se encontram as linhas gerais do mundo galdosiano: estudo do meio; fatos, meio e personagens históricos; simbolismo da ação e dos personagens; sentido convencional dos objetos, qualidades e figuras (1974: 46). Pode-se definir o herói dessa época nos romances de Galdós como o homem naturalista ou, mais precisamente, o sujeito tratado sob os traços de composição naturalistas à maneira de Zola, modelo a que não se restringiu Galdós ao criar seus personagens. Teodoro Golfín, personagem de *Doña Perfecta*, romance de 1876, é um homem de baixa extração social que mostra a possibilidade de ascensão e a isso se resume o seu triunfo e também o seu papel como sujeito responsável por mudanças.

Tal fenômeno mostra uma sensibilidade de Galdós para a dinâmica social característica de sua época. É do estudo que faz especialmente da história do século XIX que o escritor traça em sua primeira fase o esboço de um sujeito que tem em si o

potencial para uma mudança cujo centro é ele mesmo, como se fosse independente do *outro* para construir sua história. Para isso, o escritor examina um aspecto fundamental da sociedade, que é o modo como atuam os sujeitos de maneira desvinculada uns dos outros. Os romances desse período foram escritos desde uma perspectiva histórica que revelava o individualismo característico da sociedade burguesa; obras como *Doña Perfecta* e *Gloria*, esta última de 1877, mostram a individualidade do personagem baseada em sua ação centrada em si mesmo. Esse modo de representação gera uma espécie de tipificação do personagem, na medida em que se representam mais idéias e sociedade que indivíduos cuja experiência é marcada por ambivalências, aprendizado e complexidade.

O romance *Marianela*, de 1878, fala de uma realidade visível, aparente, “concreta” (Casalduero, 1794: 65). É como se o autor declarasse a superioridade do mundo da realidade sobre o da imaginação e o dever que tinha o sujeito de abandonar este para chegar efetivamente àquele. Até aqui há ainda mais ações isoladas que interação entre os sujeitos; não há um diálogo entre consciências diferentes, mas discursos fechados, hierarquicamente estabelecidos e não complementares. Depois, em *La familia de León Roch*, de 1878, romance considerado uma obra de transição poética, o autor se sente capacitado para o estudo da realidade inserida num presente dinâmico e mutável, característica que funda a origem de uma segunda etapa, que será inaugurada com *La desheredada*, de 1881. Nesse momento o romancista representa a realidade de uma forma menos controlada pelo homem – o sujeito individualista não depende apenas de sua própria voz e força para construir-se e manter-se socialmente –, idéia que se desenvolverá na poética do escritor e resultará no diálogo como interação de vozes de *Fortunata y Jacinta*.

A influência do naturalismo de Zola sobre Galdós foi de fato limitada à primeira de suas etapas. O escritor espanhol ultrapassará o seu modelo, na medida em que se registram mudanças estruturais em sua obra, sobretudo com relação à idéia da imparcialidade do narrador. Isso porque Galdós se propôs tratar de forma diferente a complexidade das práticas sociais, da interação entre sujeitos, reconheceu particularidades do espaço que representava em seus romances e reconsiderou o papel do artista e do escritor cujo objetivo era dar veracidade ao texto literário. Galdós recorre ao naturalismo de 1881 a 1885 e estuda nos indivíduos o caráter nacional ou, mais precisamente, apreende a realidade social e histórica focando o sujeito espanhol e sua ação em sociedade no contexto europeu do século XIX.

As leituras da obra de Balzac certamente contribuíram para que Galdós passasse a construir uma perspectiva que via a sociedade não mais como um quadro de costumes, mas fundamentalmente como um organismo vivo, que se comunica e interage. Convém observar que o escritor francês não escolheu a sociedade francesa como tema de seus romances por um sentimento de glória nacional nem por patriotismo, mas porque a França do século XIX – e mais particularmente Paris – oferecia vasto material para o estudo das dinâmicas sociais. Segundo Mariano José de Larra¹³, escritor da primeira metade do século XIX, a sociedade espanhola se definia mais por um contraste de grupos sociais; não existia coesão social, mas um campo de batalha em que se chocavam elementos opostos. Na Espanha dessa época não havia ainda uma sociedade liberal burguesa e a emergência do proletariado urbano não era significativa, ao contrário do que acontecia na França.

O surgimento de uma voz popular num contexto em que a sociedade liberal burguesa espanhola se apresentava ainda frágil institucionalmente tem uma profunda significação nacional na Espanha da época. Não se tratava somente de falta de maturidade institucional, mas de uma confusa estrutura social e histórica; além de um estancamento espiritual e econômico. Carlos Ollero vê em Balzac um entusiasta de sua época diante das manifestações históricas de seu tempo. Galdós, no entanto, seria mais um observador inspirado e entristecido (1979: 188). Portanto, as diferentes circunstâncias históricas teriam significação-chave para a interpretação das obras dos dois escritores. Em Balzac, o que se tem é o retrato da sociedade francesa reduzida a uma certa unidade, apesar de captada num momento tumultuoso. Em Galdós, as deficiências da organização social espanhola fizeram com que o escritor se esforçasse em sintetizar a realidade social complexa e sem coesão que o cercava e buscasse as implicações, se não do enfrentamento, do contato entre sujeitos cujos lugares enunciativos fossem distintos.

Dickens é também uma importante referência para a criação em Galdós, pois lhe mostra as possibilidades de tratar o sentimentalismo individualista e o sentimentalismo social. Segundo Gullón, Dickens é, entre os grandes romancistas, o menos apto para ver um personagem em sua diversidade, como se só pudesse captá-lo sem matizações, sem a ambigüidade tipicamente humana, característica habilmente tratada por Galdós. Acrescenta que as ficções de Dickens no geral apresentam personagens tipificados,

¹³ *Apud* ROGERS, 1979: 188.

pouco complexos ou flexíveis a um desenvolvimento substancial. Já em Galdós os personagens são mais fluidos, indecisos, oscilantes, mais verossímeis, portanto (1960: 50). É como se os personagens em Galdós fossem também imprevisíveis, como se nem mesmo o autor pudesse abarcá-los em sua totalidade, pois é como se os deixasse viver – sem dúvida mais uma técnica narrativa, irônica muitas vezes, que uma disposição ideológica. Tais características são grandes responsáveis pela veracidade e universalidade do personagem galdosiano, cuja existência se erige mediante suas relações com o *outro* numa realidade concreta no tempo e no espaço.

O trabalho de Galdós, no que diz respeito à investigação do homem e sua relação com o mundo, revela a importância da exposição do processo de desenvolvimento de um personagem como Fortunata. Esse personagem ilustra não o individualismo das obras anteriores, mas um singular processo de individualização, a partir do que a protagonista poderá vislumbrar sua própria imagem. No caso de *Fortunata y Jacinta*, diferentes instâncias narrativas – autor, narrador, personagens, leitor – são espectadores da história de Fortunata. A escolha técnica do narrador-personagem desse romance implica uma série de limitações para um tipo de voz que quisesse mostrar-se acima dos outros personagens, acima de Fortunata. Galdós prefere não instaurar na narrativa uma condição de plena onisciência, de quem sabe tudo sobre o que inventa, o que ressalta nesse romance o dialogismo inerente a um processo de construção, em que uma única consciência não pode criar o sentido por si só.

Além de Balzac, Dickens e Zola, outra referência-chave em Galdós é Cervantes. O *Quixote*, compreendido de acordo com as idéias da segunda metade do século XIX, é o que proporciona a Galdós os meios para contemplar a realidade espanhola, para criar o perfil de seus personagens e pensar o tema do indivíduo que luta por conhecer-se e ser ele mesmo de forma autêntica. Fortunata é o caso de um personagem em busca de uma identidade que subsiste no tempo – a da mulher que “será sempre povo” – e no entanto se altera à medida que vive experiências, que constrói o sentido de sua existência servindo-se do ponto de apoio que lhe representa o *outro*, responsável por uma imagem objetiva de si. Ademais, questões técnicas como a narração e a autoria da história contada é um tema do *Quixote* que será uma referência para Galdós.

Mesmo a crítica da época de Galdós está de acordo no que se refere à importância do personagem em sua ficção. No jornal *El Globo* de agosto de 1891, Valle

Inclán¹⁴ ressalta que o eixo do romance galdosiano são as pessoas. Com efeito, a interioridade do personagem – não o âmbito das auto-sensações interiores, mas a interpretação que disso faz o *outro* – e as características que tomam forma à medida que o sujeito interage com o seu entorno são elementos que se destacam num personagem como Fortunata, cuja existência narrativa se dá por meio de representações vindas de fora, de pontos de vista localizados fora de si.

A trajetória de Fortunata – seu surgimento como povo e seu processo de individualização – não lhe reserva na literatura o lugar de um herói extraordinário, pois não é um sujeito a quem estão reservadas aventuras colossais. O personagem do romance moderno difere dos antigos heróis universais das epopéias clássicas na medida em que os valores coletivos outrora aceitos como representações comunitárias são agora particularizados. A protagonista não representa o sujeito burguês da estrutura do gênero romance, mas guarda com este a significativa semelhança de ser particularizado, isto é, de estar desvinculado de seu mundo circundante, apesar de interagir nele. O mundo pelo que transita Fortunata não lhe é próprio, mas alheio; esse mundo em que “ser homem significa ser solitário” (Lukács, 2000: 34). Entretanto, esse personagem transcende o desenvolvimento do homem burguês no romance, pois seu processo de construção ilustra o dialogismo inerente à criação do indivíduo na linguagem.

O processo de investigação desse sujeito às avessas com o mundo da ordem e das aparências requer uso de técnicas narrativas que contribuam para o efeito de veracidade a que se pretende chegar. Reduz-se a antiga distância do narrador em relação ao coletivo para a nova distância do narrador no que diz respeito ao íntimo na vida do sujeito. Um personagem do povo no romance moderno é alguém que passa a ser interessante quando a visão do romancista o tira da multidão e vai apontando características de sua individualidade na narrativa, pormenores que, dispersos, não constituiriam um todo acabado esteticamente. O romance como um objeto estético se mostrará em Galdós mediante o acabamento que o autor julga ser apropriado aos elementos da vida ordinária e cotidiana.

Convém ressaltar que, para a criação de Fortunata, o fato de Galdós falar desde a burguesia é significativo, pois o acontecimento estético se realiza na presença de sujeitos que não coincidem em seus respectivos pontos de visão – o que Bakhtin chama

¹⁴ *Apud* GULLÓN, 1960: 138.

de excedente de visão¹⁵, seja ele espacial, cognitivo ou ideológico. Acrescente-se o fato de que, se o autor não se propusesse a distância necessária para retratar o personagem, o acontecimento estético seria substituído pelo ético – a obra de arte daria lugar a uma espécie de panfleto ou manifesto em que, no caso de *Fortunata y Jacinta*, seria gerado um efeito de apologia do povo ou de ataque estrito e incontinente a essa classe.

Em *Fortunata y Jacinta*, os personagens se deparam com a idéia de que têm de se submeter a uma lei superior, a “lei da realidade”, de que fala o personagem Don Evaristo Feijoo. Fortunata manifesta um conflito resultante do choque entre o mais essencial do homem e a estrutura que se consolidou na burguesia da possível ascensão social. Ademais, Fortunata é um personagem que começa a mostrar resistência em relação à norma do *outro* e, por isso, até adquirir consciência de si e de seu entorno, é tida por ele como uma mulher selvagem que nada compreende do artificial (natural, segundo vários de seus interlocutores) mecanismo da sociedade.

Com efeito, o que se pode ver é que, à sua maneira, Fortunata compreende a lógica burguesa e é isso que a faz conhecer-se dentro do contexto em que vive e do qual é excluída reiteradas vezes pelo fato de não poder ser assimilada, por não conseguir ceder ao padrão do *outro* e ao mesmo tempo seguir sendo vista e determinada por ele em função de sua origem popular estigmatizada. Existem no romance tentativas de fazer de Fortunata uma mulher “honrada”; busca-se assimilá-la segundo as leis sociais da dominante burguesia. No entanto, a consciência de si que adquire a protagonista delinea uma identidade sua que se produziu ao longo da narrativa através do diálogo com outras consciências. Uma vez contrastantes sua identidade e sua cultura, a burguesia não hesitará em excluir de seu mundo o sujeito desqualificado segundo seus padrões morais. Antes de ser entendida como uma singularidade a ser aceita, a identidade estruturada de Fortunata é responsável por sua exclusão definitiva do mundo burguês. Pode-se dizer que a protagonista vive uma solidão não independente do *outro* e tampouco livre do rígido centro que a representa e lhe dá formas por ela aceitas e rejeitadas alternadamente.

Uma espécie de heroína vulgar nasce com Fortunata, o que foi interpretado por alguns críticos e escritores como uma sensibilidade grande de Galdós com relação ao entendimento de características humanas como a ambivalência e a contradição, mas

¹⁵ Bakhtin explica que, ao compor o personagem, o autor enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a ele [personagem] e é nesse excedente de visão que estão os elementos do acabamento do que o crítico chama de seu “corpo exterior para o outro”, ou seja, do objeto plástico-pictural que o outro vê (2003: 11).

para isso o escritor teria deixado de lado a fundamental preocupação estética do ato de escrever ficção. Para Ortega y Gasset¹⁶, Galdós não tinha precisamente nenhum estilo, como aliás outros grandes escritores de sua época, dentre os quais se destaca Dickens. Assim, as virtudes de Galdós se limitariam ao desenvolvimento do caráter de seus personagens.

Unamuno é um exemplo de escritor reticente quando o tema é a qualidade da obra de Galdós e sua proposta de tratar o real focando o acontecimento mais prosaico, a linguagem popular e o drama vulgar de um personagem como *Fortunata*. Segundo Unamuno¹⁷ – para quem o popular Galdós não tinha um estilo individual, mas o estilo do café e da improvisação jornalística –, é incontestável o fato de que o escritor era um artista que efetivamente conseguiu expressar a vida e o homem em sua obra, por mais entediante que tenha resultado esse trabalho. É a habilidade para sintetizar o homem imerso na multidão e desvinculado dela que faz de Galdós um escritor apto a investigar as diferentes relações estabelecidas entre o sujeito e seu *outro* e o plano de significação resultante dessa dinâmica. Em seu romance, o autor cria o efeito de estar representando o homem em sua completude, diante das relações diretas ou enviesadas que este estabelece com o mundo ao longo de sua experiência.

É curioso notar a crítica que se faz ao chamado estilo vulgar de Galdós e ao homem médio e das ruas tratado em seus livros, pois o herói de uma “épica” do realismo da segunda metade do século XIX, seu cotidiano e suas questões individuais são parte essencial da estrutura do romance moderno. Contemporâneos de Galdós que restringiam a sua obra a escritos que tratavam uma realidade rasteira ignoravam o fato de sua complexidade não ser hermética nem tampouco superficial (Gullón, 1960: 140). É certo que o escritor foi observador atento das relações sociais entre os homens e para isso deu a devida atenção ao acontecimento, à ação e não se deteve à análise psicológica de seus personagens. A autenticidade de sua obra reside em seu processo criativo particular, que se centra na observação do acontecimento a partir do dado externo, não se restringindo a ele. Com efeito, passou da esfera do romance histórico à do romance realista, em que os elementos prosaicos da vida dos indivíduos mostravam férteis possibilidades de se tratar o mais alto e mais baixo da condição do homem moderno, independentemente de sua classe social.

¹⁶ In: GILMAN, Stephen. “La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*”, *NRFH*, XV, 1961. *Apud* ROGERS, 1979: 293.

¹⁷ *Apud* GULLÓN, 1960: 139-145.

Não se deve negligenciar a capacidade de imaginação de Galdós, que foi tão importante para sua obra como o seu poder de observação. E o seu processo de composição levava em conta tanto os preceitos da estética realista como o fato de estar escrevendo ficção, forma que requer uma retórica complexa de criação, não bastando, portanto, estratégias como a suposta ausência de um ponto de vista. Isso o faz um romancista integrador, pois foi dessa forma que deu atenção a diversos aspectos da vida cotidiana de classes sociais distintas que serviram como figuras para os personagens de seus romances.

A crítica em geral está de acordo que a preocupação estilística de Galdós não era maior que sua observação inadvertida do cotidiano e do homem comum. Sua ficção se presta mais à apresentação dos fatos do que à concentração de significados, como é característico, aliás, de grandes nomes do romance realista do século XIX. Ao analisar a vida privada de um personagem burguês ou do povo, o escritor dá atenção a elementos relevantes que poderiam eventualmente escapar a escritores cuja maior preocupação fossem as formas mais cuidadas. E é assim que Galdós desvelará o indivíduo, sua ação com respeito a outros homens e a importância que adquire num momento histórico em que o individualismo é característica predominante. Os conflitos que esse sujeito vive caracterizarão a chamada épica luta do indivíduo com o mundo em que está inserido e ao que parece não mais pertencer. Nesse contexto de criação, o romancista mostra a capacidade de apreender elementos significativos do dado corrente, cotidiano e supostamente irrelevante.

Com *Fortunata y Jacinta*, Galdós toca a problemática questão de transformar a vulgaridade do cotidiano não só da burguesia, mas também do povo, em matéria estética. Por ocasião do funeral de Fortunata, registra o narrador:

En el entierro de la señora de Rubín contrastaba el lujo del carro fúnebre con lo corto del acompañamiento de coches, pues sólo constaba de dos o tres. En el de la cabecera iba Ballester, que por no ir solo se había hecho acompañar de su amigo el crítico. En el largo trayecto de la Cava al cementerio, que era uno de los del Sur, Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era sin duda lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias, que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas

urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. (II, 535)

A incompreensão de Fortunata por parte dos que a cercam revela no romance uma incompatibilidade entre a força “natural” do personagem, sua “anterioridade à civilização”, e a sociedade das convenções. É como se Fortunata não conseguisse transcender o horizonte da Natureza, apesar de estar rodeada pelo social. Entretanto, não é o foco de *Fortunata y Jacinta* uma hierarquia entre as duas esferas, mas um conflito tenso que visa mais pensar a relação do indivíduo com o seu *outro* do que a superioridade de uma classe sobre a outra – ainda que narrador e interlocutores do romance expressem suas opiniões a favor da idéia de inferioridade moral do povo.

Circulam na narrativa valores diferentes com funções distintas, mas complementares. Desde sua perspectiva prática e racional, Feijoo fracassa em seu projeto de educar Fortunata; Maximiliano, às vezes mais lúcido, outras menos, diz saber toda a verdade sobre a protagonista e acaba em um manicômio; Jacinta, para quem certas situações são imutáveis e o povo será sempre povo, não consegue ter um filho legítimo de Santa Cruz e tampouco consegue que o marido seja uma figura exemplar; Mauricia morre da mesma forma como entrou nas Micaelas e Fortunata não perde seu segundo filho, mas morre e, antes de fazê-lo, deixa-o sob os cuidados da rival Jacinta, quem durante muito tempo quis ser – na verdade, queria ser o que imaginava que a “mona del cielo” era. A protagonista, aprisionada em sua autenticidade, luta com um mundo que, se não a rejeita completamente, quer assimilá-la como uma outra pessoa sem deixar de lado sua origem “condenável”, ou seja, definitivamente não a aceita como a força natural que representa.

Independentemente do momento que vive, seu amor com Juan, seu casamento com Maxi, as relações com Feijoo, a amizade e confusa identificação com Mauricia *la Dura*, Fortunata mostra autenticidade nas relações que estabelece com os demais, que estão na maior parte do tempo prontos para dizer algo sobre ela mesma. Ao descrevê-la, seus interlocutores não chegam a captar seu caráter, apesar de acreditarem que a conhecem melhor do que ela mesma, seja para dizer que é selvagem, imoral ou pecadora.

Os valores parecem circular entre Fortunata e seus interlocutores de forma unilateral e por isso a voz da protagonista não ecoa na obra durante grande parte de sua

trajetória. Sua própria voz marca a narrativa quando fala sozinha em certas ocasiões ou pensa algo a que o leitor tem acesso através do narrador:

[pensamento de Fortunata]

«¡Lo que es el mundo! – pensaba – Razón tenía D. Evaristo. Hay dos sociedades, la que se ve y la que está escondida». (II, p. 215)

[Fortunata a Ballester]

– Yo también puedo ser ángel, poniéndome a ello. Todo está en ponerse... Y es cosa muy sencilla. Al menos a mí me parece que no me ha de costar ningún trabajo. Lo siento yo aquí *entre mí*. (II, p. 513)

[Fortunata fala a si mesma]

«Yo no he faltado, yo no he faltado – alzando la voz –, y quien diga que yo he faltado, miente, y merece que se le arranque la lengua con unas tenazas de hierro echando fuego. Quieren que yo me pierda, pero por más que me hagan esos perros, no me quitarán, Dios mío, que yo sea tan ángel como cualquiera. Que rabien, que rabien, porque lo seré, lo seré». (II, p. 516)

É notável a progressão qualitativa e quantitativa da fala de Fortunata ao longo do romance (Gilman, 1979: 305). O estado da protagonista é de constante metamorfose e sua participação como agente é crescente na obra; pode-se dizer, inclusive, que muito da atração que exerce sobre seus interlocutores reside no fato de que lhe falta uma tipificação, isto é, apresenta-se como um sujeito em formação e desenvolvimento, pronto para acolher os diferentes pontos de vista sobre si e logo pensá-los. No começo da obra Fortunata quase não fala, inclusive porque aparece pouco. Seu primeiro diálogo com Juan é bastante rudimentar e durante todo o resto da primeira parte suas notícias surgem no geral através da memória de Santa Cruz durante as confissões que faz a Jacinta por ocasião de suas núpcias. Vale lembrar que a idéia que Juan oferece do personagem central é limitada, sobretudo se comparada com a Fortunata que o leitor conhecerá na terceira e na quarta partes. São contrastantes as imagens que tem de si a protagonista ao longo do texto:

[diálogo entre Fortunata e Feijoo]

–Ayer estuve muy malita – dijo ella con voz apagada –. La cabeza se me partía, y como no me podía quitar de *entre mí* aquella idea, y dale con lo mismo... ¡Lo que una piensa!... Tengo que declarar que soy...

– Honrada, sí, hoy más que ayer y mañana más que hoy. Por sabido se calla.

– No hombre, no digo eso.

– ¿Cómo que no?

– Lo que soy es muy mala, la mujer más mala que ha nacido. (II, p. 90)

[Fortunata, Guillermina e Padre Nones, no leito de morte da protagonista]

Fortunata volvió a tener la llamarada en sus ojos, al modo de un reflejo de iluminación cerebral, y en su cuerpo vibraciones de gozo, como si entrara alborotadamente en ella un espíritu benigno. La voluntad y la palabra reaparecieron; pero sólo fue para decir:

– Soy ángel... ¿no lo ve? (...) ¿No lo sabe?... Soy ángel... yo también... Y siguió su exhortación el cura, diciendo para sí: «Trabajo perdido... cabeza trastornada». (II, 528)

A construção da protagonista revela seu processo de formação e individualização, através do que aprende gradualmente, se vê de formas diferentes e por fim entende qual é sua liberdade diante de forças e pontos de vista exteriores. Para os valores consolidados no romance, fracassa o seu processo de “educação” em função do choque entre o mundo convencional e seu ímpeto, sua paixão, razão e moral que na quarta parte do romance lhe mostram quem é. No entanto, entenderá o leitor que não se trata de uma “identidade essencial” da protagonista, que seria impossível de se alcançar objetivamente. O processo criativo em jogo no romance propõe a representação de uma verdade constituída segundo pontos de vistas determinados e externos ao sujeito marginal que passa a ser centro da observação e a quem são atribuídos certos sentidos. No caso da construção de Fortunata, o leitor vê que a protagonista capta a noção objetiva de seu caráter dado pelo *outro* e dialoga com essa imagem. Logo, conclui uma

auto-imagem, compreensível para si mesma, mas que, no entanto, sintetiza apenas mais um ponto de vista do romance.

3. Perspectivas fundadoras

o outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcá-lo todo com o tato; vejo a linha que lhe contorna a cabeça sobre o fundo do mundo exterior, e todas as linhas do seu corpo que o limitam no mundo; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos

[Bakhtin, *Estética da criação verbal*]

A maneira como são caracterizados os personagens que circulam pelos distintos mundos de *Fortunata y Jacinta* representa grande importância para a construção de Fortunata e para a consciência de si que desenvolverá a protagonista ao longo do romance. Seus interlocutores lhe darão versões diferentes sobre sua figura, o que constituirá a base para seu conhecimento de si, como num quadro em que os elementos de sua vida são compostos segundo o ponto de apoio do *outro*, sem o qual a sua experiência na obra pareceria fragmentada e dispersa. Entretanto, convém ressaltar que sua imagem não se resume a uma soma das diferentes perspectivas que estão em jogo ao longo da narrativa.

O processo de aquisição do reflexo representativo de sua identidade não se apresentará de forma justaposta, mas constituirá um processo dialético em que as relações que marcam sua trajetória representarão o eixo de sua formação e consciência de si. Por isso, é significativa a composição realizada pelos interlocutores que contribuem de distintas formas à construção de Fortunata, na medida em que a protagonista adere aos reflexos de sua vida no plano da consciência dos outros. O amálgama de imagens resultante de seu diálogo com sua própria imagem objetivada se tornará algo como que imanente à sua própria consciência.

A primeira parte do romance abarca quase cinco anos da vida de Fortunata, de 1869 a 1874¹⁸, em que, sobre esse personagem, o leitor sabe tão-somente que conheceu

¹⁸ Omar E. Aliverti, em seu estudo *Fortunata y Jacinta: historia o novela*, de 1979, traça um paralelo entre os acontecimentos de *Fortunata y Jacinta* e as circunstâncias históricas da Espanha da Restauração. *Apud* CAUDET, 2000: 26.

Juan Santa Cruz e que com ele manteve uma breve relação cujo fruto foi o seu primeiro filho. A segunda parte toma quase todo o ano de 1874, quando Fortunata entra no mundo dos Rubín, aceita permanecer um tempo no convento das Micaelas para redimir o pecado de ser “desonrada”, casa-se com Maximiliano ao sair de lá e começa sua segunda relação com Juan, que resultará no fim do casamento da protagonista. A terceira parte abarca um período de tempo de oito meses em que a vida de Fortunata ocupa quase todo o enredo. Juan a abandona novamente e ela encontra o senhor responsável pelos cuidados e conselhos que receberá: Don Evaristo Feijoo. Depois de ter passado pelo “curso de filosofia prática” de Feijoo, a protagonista se reconcilia com seu marido e começa pela terceira vez um romance com Juan. Nos próximos seis meses, que tomam a quarta e última parte do romance, a individualização de Fortunata terá proporções maiores graças a seu contraste e sua inadequação com respeito aos diferentes mundos pelos quais circula. A protagonista deixa definitivamente o seu marido e dá a luz o seu segundo filho com Juan Santa Cruz. Descobre que sua amiga Aurora é a nova amante de Juan e, no leito de morte, deixa à estéril Jacinta o seu filho.

O único e grande amor de Fortunata, Juan Santa Cruz, é um personagem-tipo a quem apenas cabe o papel de representante de uma burguesia negligente em relação ao “cuarto estado”. Trata-se de um estudante de Direito de vinte e quatro anos, simpático e de aparentes e efêmeras curiosidades intelectuais. A maneira como é chamado por sua família e amigos, Juanito, expressa no romance um pouco de juventude inconseqüente e caprichosa, possivelmente resultante de sua educação. Caudet atribui um aspecto “negativo” a esse personagem em função de sua história no seio de uma família da alta burguesia como a dos Santa Cruz (2000: 55). Com efeito, no centro de uma classe como essa, vê-se que o “valiente truhán” não teve como desenvolver certas características morais, uma vez que seu discurso se restringia ao monologismo; não havia quem efetivamente lhe servisse de contraponto para que não somente reconhecesse em si a falta de caráter, mas que pensasse as conseqüências de sua relação com o *outro*, especialmente com respeito a Fortunata.

É curioso e relevante para sua constituição o momento em que o rapaz rico e sem ambições notáveis decide trocar a cultura pela “ação”. Adepto de paradoxos e frases de efeito, Santa Cruz argumenta que, entre duas formas de viver, a intelectual e a que chama “da ação”, existe

la diferencia que hay entre comerse una chuleta y que le vengan a contar a uno cómo y cuándo se la ha comido otro, haciendo el cuento muy a lo vivo... y describiendo la cara que ponía, el gusto que le daba la masticación, la gana con que tragaba y el reposo con que digería. (I, 111)

De suas características, o leitor tem acceso ao seguinte retrato traçado pelo narrador:

Era el hijo de Don Baldomero muy bien parecido y además muy simpático, de estos hombres que (...) en una hora de conversación ganan más amigos que otros repartiendo favores positivos. (I, 109)

Decía su mamá que era el marido modelo. ¡Valiente pillo! Y la esposa no podía contestar a su suegra cuando le venía con aquellas historias... (I, 283)

¡Valiente truhán! ¡Si no tenía absolutamente nada que hacer más que pasear y divertirse!... Su padre había trabajado toda la vida como un negro para asegurar la holgazanería dichosa del príncipe de la casa... Don Baldomero no había podido sustraerse a esa preocupación tan española de que los padres trabajen para que los hijos descansen y gocen. Recreábase aquel buen señor en la ociosidad de su hijo como un artesano se recrea en su obra... (I, 284)

[Juan] sacaba partido de todo, distribuyendo los goces y ajustándolos a esas misteriosas mareas del humano apetito que, cuando se acentúan, significan una organización viciosa. En el fondo de la naturaleza humana hay también, como en la superficie social, una sucesión de modas, períodos en que es de rigor cambiar de apetitos. Juan tenía temporadas. (I, 285)

Por lo dicho se habrá comprendido que el Delfín era un hombre enteramente desocupado (...), era la inconsecuencia misma... (...) Sus atractivos físicos era realmente grandes, y él mismo lo declaraba en sus soliloquios íntimos. (I, 286-288)

Era muy soberbio y el amor propio descollaba en él sobre la conciencia y sobre los sentimientos todos. (II, 59)

Sin variedad era él [Juan] hombre perdido; lo tenía en su naturaleza y no lo podía remediar. Había de cambiar de forma de Gobierno cada poco tiempo, y cuando estaba en república, le parecía la monarquía tan seductora... (II, 75)

Assim descrito o personagem e caracterizada a sua índole¹⁹, Juan terá três romances com Fortunata. A protagonista o conhece um dia em que o rapaz vai levar alguns medicamentos a Plácido Estupiñá, que está doente e mora no mesmo local que Fortunata. Desse primeiro encontro, a imagem que se tem da protagonista se resume a algumas qualidades físicas: “una mujer bonita, joven, alta” (I, 182); “Juanito... al observar lo linda que era...” (I, 183). As características mais contundentes que o leitor tem da protagonista são ditas por Juan em suas núpcias com Jacinta. Durante a viagem do casal, Fortunata será apresentada por um personagem embriagado, Juan, que até então desempenhava um papel central na obra. A imagem de Fortunata formulada por Juan no fragmento seguinte, por ocasião da viagem de núpcias, mostra-se diferente em relação a outros traços da protagonista com que o leitor terá contato posteriormente:

– Pues bueno, allá voy... Como te iba diciendo, conocí a una mujer... Cosas de muchachos. Pero déjame que empiece por el principio. Érase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra y llamado Estupiñá, el cual cayó enfermo y... cosa natural, sus amigos fueron a verle... y uno de estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontró una mujer que se estaba comiendo un huevo crudo... ¿Qué tal?... (I, 204)

Ao que reage Jacinta:

– Un huevo crudo... ¡qué asco – exclamó Jacinta escupiendo una salivita. ¿Qué se puede esperar de quien se enamora de un amujer que come huevos crudos?... (I, 204)

¹⁹ Note-se que o narrador, logo após se referir à inconstância de Juan, legitima seu comportamento baseando-se na natureza humana: “en el fondo de la naturaleza humana hay una sucesión de modas”.

E Santa Cruz finaliza associando a protagonista à sua classe social:

– [Fortunata era] un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir. Figúrate, ¡qué educación! ¡Pobre pueblo!, y luego hablamos de sus pasiones brutales, cuando nosotros tenemos la culpa... Estas cosas hay que verlas de cerca... Sí, hija mía, hay que poner la mano sobre el corazón del pueblo, que es sano... sí, pero a veces sus latidos no son latidos sino patadas... ¡Aquella infeliz chica...! Como te digo, un animal, pero buen corazón, buen corazón... ¡pobre *nená*! (I, 205)

O narrador aponta o cinismo e os caprichos de Juan:

– El tener conciencia, el tener un sentido moral muy elevado... como lo tengo yo... (II, 64)

[Juan conta como abandonou Fortunata, por ocasião do primeiro romance que tiveram]

Por fin resolvimos Villalonga y yo largarnos con viento fresco y no volver más. (...) No era posible semejante vida. (...) El hastío era ya irresistible. La misma *Pitusa* me era odiosa, como las palabras inmundas... Un día dije vuelvo, y no volví más. (I, 230-231)

Será fundamental levar em conta como o narrador se refere a Fortunata mediante a galeria de imagens que variam em torno dos temas de incultura, imoralidade, selvageria e primitivismo. Em uma das descrições de Fortunata, o leitor tem acesso à seguinte imagem:

tenía las carnes duras y apretadas, y la robustez se combinaba en ella con la agilidad, la gracia con la rudeza, para componer la más hermosa figura de salvaje que se pudiera imaginar. (I, 493)

Resultará importante ao leitor saber que o narrador descreve a protagonista como “selvagem”, assim como constatar como são caracterizados os personagens-autores das

diferentes versões de Fortunata, pois isso influenciará a interpretação do todo acabado do personagem principal.

Em Maxi, responsável por boa parte da imagem de Fortunata traçada na segunda parte do romance, o leitor vê elementos de loucura e alucinação em um sujeito debilitado por enfermidades crônicas:

El pobre chico, que era muy dócil, con todo se mostraba conforme (...) Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento (...). No estaba vacía de aspiraciones altas el alma de aquel joven, tan desfavorecido por la Naturaleza que física y moralmente parecía hecho de sobras. (I, 455-457)

aquel misántropo llegó a vivir más con la visión interna que con la externa. El que antes era como una ostra había venido a ser algo como un poeta. Vivía dos existencias (...). Tenía Maximiliano momentos en que se llegaba a convencer de que era otro. (I, 461)

Ao longo do romance há alusões a suas debilidades físicas, à sua falta de virilidade e, em uma ocasião em que está desnudando-se, o narrador o descreve segundo o que Fortunata vê, criando-se assim o efeito de que o narrador se neutraliza por meio desse processo. Registra-se portanto a autêntica repulsa da protagonista por Rubín como homem, como seu marido, como o substituto para o que sentia por seu “verdadeiro marido”, Juan:

[a partir de um acesso ao pensamento de Fortunata, o narrador descreve a reação da protagonista em relação a Maxi]

«¡Ah!... Jacinta, yo te quisiera ver casada con éste... Entonces me reiría, me estaría riendo tres años seguidos»

Maximiliano se desnudaba para acostarse. Al quitarse el chaleco, salían de las boca-mangas los hombros, como alones de un ave flaca que no tiene nada que comer. Luego los pantalones echaron de sí aquellas piernas como bastones que se desenfundan... (II, 213).

Maxi é um sujeito de inteligência mediana, é motivo de brincadeiras maldosas por parte de seus colegas de faculdade. Antes de conhecer Fortunata, já tinha ouvido de

um colega seu, Olmedo, que a moça se destacava por sua beleza. Fortunata era conhecida não só como prostituta, mas como uma mulher bela e desejada. Quando a conhece, Maxi a vê como uma espécie de divindade, ou como a dama de um cavaleiro andante, independentemente da vida que a protagonista levava:

Llevaba en sí la impresión de Fortunata transfigurada. Porque no ha habido princesa de cuento oriental ni dama del teatro romántico que se ofreciera a la mente de un caballero con atributos más ideales ni con rasgos más puros y nobles. Dos Fortunatas existían entonces, una la de carne y hueso, otra la que Maximiliano llevaba estampada en su mente. (...) Su naturaleza pobre no tenía exigencias; su espíritu las tenía grandes, y éstas eran las que más le apremiaban. Todo lo que en el alma humana puede existir de noble y hermoso brotó en la suya. (I, 481)

O narrador aponta reiteradas vezes o caráter idealista de Maxi, que é visto por todos na obra, inclusive por ele, narrador, como um demente:

Veía las cosas por el lente de sus ideas propias y para él todo era como debía ser y no como era. (I, 512).

la alucinación recobraba su imperio durante el sueño, y allí eran los disparates y el teje maneje de unas aventuras generalmente muy tiernas, muy por lo fino, con abnegaciones, sacrificios, heroísmos y otros fenómenos sublimes del alma. Al despertar, en este momento en que los juicios de la realidad se confunden con las imágenes mentirosas del sueño, y hay en el cerebro un crepúsculo, una discusión vaga entre lo que es verdad y lo que no lo es, el engaño persistía un rato y Maximiliano hacía por retenerlo (...). “Verdaderamente – decía él –, ¿por qué ha de ser una cosa más real que la otra?” (I, 462)

Casa-se com Fortunata disposto a acreditar que a moça pode se apaixonar por ele. Segundo Gullón, está claro que Maximiliano é impotente e, portanto, suas relações conjugais com Fortunata estão condenadas a frustrar-se (1960: 211). Isso gera na protagonista um desespero ao compará-lo a Juan e, a partir desse contraste, passa a ter mais convicção do que realmente quer.

Não raro Maxi se refugia em seu mundo próprio e passa a definir as coisas da forma como diz a Fortunata em certa ocasião:

– Lo que diga el mundo no nos importe. ¿Qué es el mundo? Fíjate bien y verás que no es nada, cuando no es la conciencia. (I, 507)

Antes que a protagonista passe a ser idealizada por Maxi, o leitor tem acesso a mais informações sobre ela ainda na primeira parte: Fortunata teve um filho e se prostituiu. O contraponto à desonra causada pela prostituição surgirá na imagem registrada pelo ponto de vista de Maxi que, como outros personagens, também pensa em um “plano de regeneração” para Fortunata. Relevante à estrutura que se cria em torno do ponto de vista é que o mais novo dos Rubín é visto por seus interlocutores como um sujeito doente e, portanto, não digno de confiança. Diz o narrador:

Lo mejorcito que aquella mujer tenía era su ingenuidad. Repetidas veces sacó Maximiliano a relucir el caso de la deshonra de ella, por ser muy importante este punto en el plan de regeneración. (I, 483)

Até aqui Fortunata é um personagem-tipo, cuja biografia se esboça em um relato que a protagonista faz a Maxi logo depois de se casar com ele. Era órfã e a chamavam desde pequena

[o narrador]

la *Pitusa*, porque fue muy raquítica y encanijada hasta los doce años; pero de repente dio un gran estirón y se hizo mujer de talla y de garbo. (I, 484)

Não se reconhece ainda uma individualidade para a protagonista, uma personalidade complexa com características singulares contrastante com as outras consciências que se apresentam na obra. Ela ainda é mais um personagem plano, representante de sua classe, do que um personagem de caráter ambivalente e conflitante que busca esclarecer para si mesmo a imagem de si mais condizente com o mundo de suas auto-sensações. Nas duas primeiras partes do romance ela é apresentada na narrativa tanto pelo narrador como por outros personagens, e pouco evolui de

personagem plano a esférico; revela algumas dúvidas em relação às características que lhe são atribuídas, mas não chega a servir-lhes de contraponto.

O tipo representado por Fortunata é construído ao redor de qualidades simples, da incultura, da barbárie e da vitalidade, por exemplo. Ao conjunto de características sintetizado a princípio na figura da protagonista não cabe a complexidade de um indivíduo que adquire novas formas passando por processos de transfiguração à medida que interage. Nesse momento, a protagonista ainda adere às imagens de “má” e “desonrada” que lhe são atribuídas; quando muito, põe-se em dúvida em relação a elas:

[Fortunata] entrevió una mudanza radical en su manera de ver las cosas. «¡Quién sabe – se dijo –, lo que pasará después de estar allí tratando con las monjas, rezando y viendo a todas horas la custodia! De seguro que me volveré otra sin sentirlo». (I, 572)

[Fortunata a Juan Santa Cruz]

– Le rezo a la Virgen y ella me protege, aunque yo sea mala. ¡Quién sabe lo que resultará de aquí, y si las cosas se volverán algún día lo que *deben* ser! Y si te hablo con franqueza, a veces dudo que yo sea mala... sí tengo mis dudas. Puede que no lo sea. La conciencia se me vuelve ahora para aquí, después para allá; estoy dudando siempre, y al fin me hago este cargo: *querer a quien se quiere no puede ser cosa mala*. (I, 693)

Mais adiante, Fortunata alcança “forma redonda”, que representa a capacidade que o personagem tem de surpreender o leitor de maneira convincente (Forster, 2005: 100). Fortunata vive suas experiências ouvindo o que têm a dizer-lhe sobre si os seus interlocutores. O diálogo estabelecido entre a protagonista e as diferentes imagens de si é o principal responsável por seu processo de individualização, que leva sua voz, única e particular, a ressoar no âmbito do *outro*. Tal dinâmica ressalta em Fortunata uma figura que se sobrepõe aos esboços de si traçados pelo *outro* e gera um conhecimento de si como alguém que não se ajusta às regras morais e sociais propagadas por personagens como Doña Lupe, Nicolás Rubín, Guillermina, Feijoo, etc.

Ao final do romance, Fortunata não será mais a jovem inexperiente e ingênua que Juan conheceu um dia na Cava de San Miguel, pois se vê nela um movimento de

tomada de consciência de si, um contraste com aquilo que o seu entorno pensa ou diz a respeito dela:

[o narrador sobre Fortunata]

Su pensamiento se gallardeaba en aquella dulce libertad, recreándose con sus propias ideas...(…) Ocurriósele si no tendría ella *pecho* alguna vez, quería decir iniciativa... si no haría alguna vez lo que le saliera *de entre sí*. Embebecida en esta cavilación llegó al campo de guardias, junto al Depósito. Había allí muchos sillares, y sentándose en uno de ellos, empezó a comer dátiles. Siempre que arrojaba un hueso, parecía que lanzaba a la inmensidad del pensar general una idea suya. (I, 685)

É relevante observar que a moça da primeira parte

[o narrador]

tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo este característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural. (I, 182)

Nos capítulos VI e VII (último) da Terceira Parte o mesmo personagem reage de maneira contrastante com sua imagem constituída na primeira parte do romance:

[A reação de Fortunata ao ver Jacinta pela primeira vez]

[Fortunata] se quedó atónita, viendo a Jacinta (...). Sentía la de Rubín una gran turbación, mezcla increíble de cortedad de genio y de temor ante la superioridad (...). Fortunata no sabía qué hacer (...). Sus renovados odios trataban de envenenar la admiración [por Jacinta]: «!Oh! Sí, señora – pensaba –. Ya sabemos que tiene usted un sin fin de perfecciones. ¿A qué cacarearlo tanto...? Poco falta para que lo cante los ciegos. Si estuviéramos, como usted, entre personas decentes

y bien casaditas con el hombre que nos gusta, y teniendo todas las necesidades satisfechas, seríamos lo mismo. Sí, señora; yo sería lo que es usted si estuviera donde usted está (...). Y si no, venga usted a mi puesto, al puesto que tuve desde que me engañó *aquél*, y entonces veríamos las perfecciones que nos sacaba la mona esta. (II, 192)

[Fortunata na casa de Guillermina, ao ser acusada por Jacinta]

Apoyando las manos en el respaldo, agachó el cuerpo y meneó las caderas como los tigres que van a dar el salto. Miróla Guillermina, sintiendo el espanto más grande que en su vida había sentido... Fortunata agachó más la cabeza... Sus ojos negros, situados sobre la claridad del balcón, parecía que se le volvían verdes, arrojando un resplandor de luz eléctrica. Al propio tiempo dejó oír una voz ronca y terrible que decía: – La ladrona eres tú... tú! Y ahora mismo. (II, 252)

Fortunata parece ter aprendido a defender-se e a expressar seus pensamentos que, antes, dizia apenas a si mesma e aos quais o leitor tinha acesso fundamentalmente a partir de cenas narrativas expostas pelo narrador. O aprendizado de Fortunata com relação à sua imagem objetiva é o principal responsável por seu processo de complexificação e individualização, pelo alçamento de sua voz a um patamar de igualdade com as consciências de seus interlocutores; talvez mais do que consciente de si, a protagonista mostre uma amplitude de consciência também em relação ao *outro* que lhe fornece reflexos de sua imagem. Pode-se dizer, inclusive, que a estrutura de *Fortunata y Jacinta* está em função da emergência dessa consciência da protagonista (Caudet, 2000: 80).

Na quarta parte do romance, Fortunata se mostra como indiscutível protagonista, graças a seu processo de conscientização e conhecimento dos valores e dos conceitos produzidos pelo ponto de vista externo. E vale lembrar que não caberia à protagonista ocupar o mesmo lugar do ponto de apoio fora de si; isso não seria possível em função de seu lugar enunciativo que se postula diferente na narrativa. Tal processo de evolução se efetiva a partir da interpretação que o personagem central faz das referências alheias acerca de sua própria imagem. A atuação de Fortunata se desdobra: o mundo de suas auto-sensações interiores – a que os seus interlocutores e tampouco o narrador pode

chegar senão ficcionalizando seu caráter – coexiste ao lado das imagens suas produzidas pelo ponto de apoio fora de si.

Mauricia *la Dura* é um ponto-chave de apoio para o despertar da consciência de Fortunata. Ambos os personagens guardam semelhanças importantes: a mesma origem popular e o fato de a burguesia dominante ter tentado moldá-las segundo seus próprios interesses. Ademais, em diálogos com Fortunata, Mauricia traça a imagem da protagonista. Vê-se que Mauricia é como um *alter ego* de Fortunata; ela lhe traz à consciência – ou talvez mesmo à inconsciência – um paralelismo com relação a seu próprio caráter. Trata-se de uma figura de grande destaque na história, que lembra a protagonista de seu amor legítimo por Santa Cruz e o fato de ter-lhe dado um filho, o que Jacinta não podia fazer:

- ¿Qué me importa que *la* Jacinta beba los vientos por tener un chiquillo sin poderlo conseguir, mientras que yo...?
- Mientras que tú los tienes siempre y cuando te dé la gana. Dilo tonta, y no te acobardes.
- Quiere decirse que ya lo he tenido y bien podría volverlo a tener.
- ¡Claro! Y que no rabiará poco la otra cuando vea que lo que ella no puede, para ti es coser y cantar ... (I, 631)

E, em seu leito de morte, Mauricia reconhece o sofrimento da amiga diante das dificuldades que caracterizam seu contato com Santa Cruz e com os Rubín:

- Se me arranca el alma de verte penando... con un hombre que no quieres... ¡qué traspaso! Chavala querida, muérete, y vente conmigo. Verás qué bien vamos a estar las dos allá. ¡Porque te quiero tanto...! Dame un abrazo, hija, y muérete conmigo.
- No lo digas mucho – balbució Fortunata conmovidísima, acariciando a su amiga –. Bien podría ser que me muriera pronto. Para lo que yo hago en este mundo... no sé... valdría más... ¡Ay, qué desgraciada soy! (II, 200)

La *Dura* é um personagem que contribui à emergência da consciência de Fortunata na medida em que lhe desperta o que parecia possuir apenas *entre si*:

[Mauricia a Fortunata]

– Hay que anularse para triunfar; decir *no soy nada* para serlo todo.
(II, 138)

– ...tú has padecido... ¡pobrecita! Buenas perradas te han jugado en esta vida. La pobre siempre debajo, y las ricas pateándole la cara. Pero déjate estar, que el Señor te arreglará, haciendo justicia y dándole lo que te quitaron. (II, 198)

Os valores de Mauricia e Fortunata eram em grande medida negados pelo *outra*, que os julgava negativos, via-os como “não-valor”, como uma ausência característica dos povos mais primitivos, do homem anterior à civilização. Ignorância, barbárie e promiscuidade são exemplos de qualidades atribuídas às duas mulheres que, segundo o ponto de vista burguês, confrontavam a moral “positiva”: família, ordem e educação. Classificada como personagem dostoievskiano por Gerald Brennan²⁰, a contraditória e contestadora Mauricia alterna momentos de ira contra a ordem vigente que a oprime. Quando aparece em *Fortunata y Jacinta*, é uma mulher cujo rosto é descrito como semelhante ao de Napoleão:

[o narrador]

aquella mujer singularísima, bella y varonil, tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y peor sujeto. Cuando se agitaba mucho trabajando, las melenas se le soltaban, llegándole hasta los hombros, y entonces la semejanza con el precoz caudillo de Italia y Egipto era perfecta. No inspiraba simpatía Mauricia a todos los que la veían, pero el que la viera una vez no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Porque ejercían indecible fascinación sobre el observador aquellas cejas rectas y proeminentes, los ojos grandes y febriles, escondidos como en acecho bajo la concavidad frontal, la pupila inquieta y ávida, mucho hueso en los pómulos, poca carne en las mejillas, la quijada robusta, la nariz romana, la boca acentuada, terminando en flexiones enérgicas, y la expresión, en fin, soñadora y melancólica. Pero, en cuanto Mauricia hablaba, adiós ilusión. Su voz

²⁰ *Apud* GULLÓN, 1960: 220.

era bronca, más de hombre que de mujer, y su lenguaje vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada, con alternativas misteriosas de depravación y de afabilidad. (I, 608)

Mauricia tenía días. Las monjas la consideraban lunática. (I, p. 611)

La fiera estaba domada. (I, 615)

É curioso como Mauricia é descrita nas passagens acima; a dualidade inerente a ela parece persistir mesmo – e talvez especialmente – para o narrador. A “fera lunática” é apresentada a partir do que representava às freiras, embora as passagens anteriores estejam em discurso indireto – elemento significativo para a interpretação da obra, que vê no narrador um controle dos acontecimentos, um filtro do “real”. Mauricia parece carregar a “selvageria” atribuída a Fortunata de forma potencializada. O paralelismo entre os dois personagens reforça o esquema retórico do narrador; chama a atenção para mais uma forma de definir a protagonista a partir de suas semelhanças com “la bestia”:

[o narrador]

Los lazos de afecto que unían a Fortunata con Mauricia eran muy extraños, porque a la primera le inspiraba terror su amiga cuando estaba con el *ataque*; enojábanla sus audacias, y sin embargo, algún poder diabólico debía de tener la Dura para conquistar corazones, pues la otra simpatizaba con ella más que con las demás y gustaba extraordinariamente de su conversación íntima. Cautivábale sin duda su franqueza y aquella prontitud de su entendimiento para encontrar razones que explicaran todas las cosas. La fisionomía de Mauricia, su expresión de tristeza y gravedad, aquella palidez hermosa, aquel mirar profundo y acechador la fascinaban, y de esto procedía que la tuviese por autoridad en cuestiones de amores y en la definición de la moral rarísima que ambas profesaban. (I, 629)

[Mauricia a Fortunata]

– Chica, no seas tonta, no te rebajes, no le tengas lástima [a Jacinta], que ella no la tuvo de ti cuando te birló lo que era tuyo y muy tuyo [Juanito]... Pero a la que nace pobre no se la respeta, y así anda este

mundo pastelero. Siempre y cuando puedas darle un disgusto, dásele (...) Que no se rían de ti porque naciste pobre. Quítale lo que ella te ha quitado, y adivina quién te dio. (I, 631)

[o narrador]

El sentimiento que le inspiraba aquella mujer [Mauricia a Fortunata] en las Micaelas; la inexplicable mescolanza de terror y atracción prodújose en aquel instante en su alma con mayor fuerza. Mauricio le infundía miedo, y al propio tiempo una simpatía irresistible y misteriosa. (I, 663)

Como se pode observar, as diferentes características e vozes que aparecem em *Fortunata y Jacinta* constituem o romance como uma obra multiforme. Um personagem como Mauricio e suas perturbações complementam uma narrativa que tem ampla galeria de personagens extraídos de diferentes mundos sociais e morais. As paixões de *la Dura* a tornam na obra o máximo representante da força inadaptável ao sistema dominante de valores. No final de sua vida, a “fera” resiste no personagem, apesar de todas as tentativas fracassadas da sociedade de “recuperá-la”. Dentro da narrativa, Mauricio representa o sujeito marginal, desajustado e irrecoverável. Esse personagem não se rebela somente contra a atitude burguesa de Guillermina de fazer-lhe outra pessoa, mas personifica a rebeldia de querer ser autenticamente quem é sem ter que compactuar com o conformismo e a ideologia da vida burguesa, que é a forma como se figura o *outro* de Fortunata no romance.

O processo de conscientização de Fortunata gera o inevitável choque com as idéias que definiam as normas de conduta moral e social características da burguesia a partir da qual falavam Jacinta, Juan, Doña Lupe, Guillermina e Feijoo. Apesar de ver-se como uma mulher diferente de Jacinta, Fortunata reconhece, ainda reclusa nas Micaelas, o seu desejo de ser como a mulher de Santa Cruz. A protagonista tem um fascínio pela perfeição que atribui a Jacinta, sobretudo por esta ser a mulher de Santa Cruz. Fortunata fica como que hipnotizada pela “mona del cielo”, quem tanto queria ser, de quem tanto invejava as qualidades que ela mesma, Fortunata, imaginava:

[o narrador]

lo que produjo en su alma [de Fortunata] inmenso trastorno fue el ver a la propia Jacinta, viva, de carne y hueso. Ni la conocía, ni vio nunca su retrato; pero de tanto pensar en ella había llegado a formarse una imagen que, ante la realidad, resultó completamente mentirosa. (I, 624)

...soñaba (...) que transmigraban recíprocamente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta. Estos disparates recalentaban de tal modo el cerebro de la reclusa, que despierta seguía imaginando desvaríos del mismo si no de mayor calibre. (I, 626)

A idéia fixa de ser ou não honrada, ver-se e ser vista como tal diante dos valores do *outro* se transformará na busca constante do personagem central. Para tanto, Jacinta será uma figura-chave, na medida em que representa um importante parâmetro que levará a protagonista a reconhecer-se como autêntica, fértil e mais próxima de sua natureza.

O romance tem o subtítulo *Dos historias de casadas*, porque a história de Fortunata está ligada à de Jacinta, esposa de Juan Santa Cruz. Jacinta também surge na obra como um tipo, representante do padrão médio burguês. Opõem-se no romance dois tipos de amor: o exaltado e impetuoso, anterior aos padrões e códigos burgueses, e o reverente amor conjugal; a esfera da acomodada burguesia comercial, representada por Jacinta, à popular representada por Fortunata.

A intensidade característica dos sentimentos de Fortunata, seu amor por Juan, sua admiração por Jacinta, sua amizade com Mauricia, seu respeito por Feijoo e sua repulsa e compaixão por Maxi fazem da protagonista um exemplo de impetuosidade e força que a destaca na obra com relação a qualquer outro personagem. Comparada a Fortunata, a figura de Jacinta se destaca por uma mediocridade e fragilidade – características ausentes na visão que a protagonista tem dela.

Não somente Fortunata se constrói e atribui sentidos diante dos personagens que a rodeiam, mas também Jacinta e qualquer outro passam pelo mesmo processo. Entretanto, o foco que se dá para os outros personagens é de outra proporção, pois Fortunata desempenha na obra o papel central. Em todos os âmbitos pelos quais passa,

Fortunata é rigorosamente significada pelo *outro*. A abertura que esse personagem tem em relação a seus interlocutores, sua inconclusibilidade e ambivalência caracterizam sua complexidade. Seu processo de reflexão acerca de si mesmo é desencadeado por sua forma de ver-se diante do que *sente* que é “verdade” e da rigorosamente instaurada “lei da realidade”.

Além de servir na narrativa como um contraponto de Fortunata, Jacinta é um personagem cujas características são desejadas pela protagonista. A maneira como o narrador interpreta a mulher de Santa Cruz, como uma mulher frágil e de cultura mediana, é referencial também para a caracterização de Fortunata. Indiretamente, a força e vitalidade da protagonista dialogam no texto com uma “educação” pensada pelo *outro*, representado, neste caso, pela alta burguesia dos Santa Cruz – lembre-se o propósito de Barbarita de educar Jacinta para ser mulher de Juan.

A vida de Jacinta gira em torno do tema da família. Há uma cena, na primeira parte, em que ela dorme por uns instantes enquanto assiste a uma ópera no Teatro Real e tem um sonho que expõe o seu problema: a dor que lhe causa a esterilidade. Nesse sonho lhe aparece no colo uma criança que quer tocar-lhe o seio na tentativa de alimentar-se. No entanto, ao tentar tocar Jacinta, os lábios da criança não se movem, e a mulher de Santa Cruz percebe que o seu rosto é insensível como o de uma estátua.

De resto, o personagem é apresentado como uma mulher frívola, agradável e sem erudição, educada para casar-se, conveniente para unir-se a Juan Santa Cruz, segundo Barbarita, a mãe do rapaz:

[o narrador]

Barbarita quería mucho a todas sus sobrinas; pero a Jacinta la adoraba; tenía casi siempre consigo y derramaba sobre ella mil atenciones y miramientos, sin que nadie, ni aun la propia madre de Jacinta, pudiera sospechar que la criaba para nuera. (I, 193)

Jacinta era de estatura mediana, con más gracia que belleza, lo que se llama en lenguaje corriente una mujer *mona*. Su tez finísima y sus ojos que despedían alegría y sentimiento componían un rostro sumamente agradable. Y hablando, sus atractivos eran mayores que cuando estaba callada, a causa de la movilidad de su rostro y de la expresión variadísima que sabía poner en él. La estrechez relativa en que vivía la

numerosa familia... no le permitía variar sus galas; pero sabía triunfar del amaneramiento con el arte y cualquier perifollo anunciaba en ella una mujer que, si lo quería, estaba llamada a ser elegantísima... Por su talle delicado y su figura y cara porcelanescas revelaba ser una de esas hermosuras a quienes la Naturaleza concede poco tiempo de esplendor y que se ajan pronto, en cuanto les toca la primera pena de la vida o la maternidad. (I, 195)

Jacinta no tenía ninguna especie de erudición. Había leído muy pocos libros. (I, 216)

Sua característica de maior destaque no romance é a frustrante expectativa de ter um filho de seu marido, Juan Santa Cruz. Ao longo da história, o leitor pouco sabe opiniões suas sobre outros temas que não o casamento e a vontade de ter um filho, isto é, de manter uma instituição familiar, bastante cara ao mundo burguês. De suas opiniões sobre o povo, classe de sua rival Fortunata, pode-se destacar:

[Jacinta fala com Juan]

– El pueblo es sucio, la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo. (I, 210)

Já no fim do romance, o leitor conhece um pouco mais de sua consciência e de seus desejos com relação a seu marido, Juan, e ao homem que a amava e respeitava, Moreno-Isla:

[o narrador]

También ella tenía su idea respecto a los vínculos establecidos por la Ley, y los rompía con el pensamiento, realizando la imposible obra de volver el tiempo atrás, de mudar y trastocar las calidades de las personas, poniendo a éste el corazón de aquél y a tal otro la cabeza del de más allá... un ser ideal que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno..., aquel corazón que la adoraba y se moría por ella... Porque bien podría Moreno haber sido su marido..., vivir todavía, no estar gastado ni enfermo y tener la

misma cara que tenía *el Delfín*, ese falso, mala persona... “Y aunque no la tuviera, vamos, aunque no la tuviera... ¡Ah!, el mundo entonces sería como debía ser, y no pasarían las muchas cosas malas que pasan”... (II, 534)

Em uma ocasião na casa de Guillermina, depois de escutar atrás da porta uma conversa entre a protagonista e a “rata eclesiástica”, Jacinta acaba discutindo com Fortunata e a partir daí expressa seu juízo de que a protagonista é uma mulher má e desonrada pelo romance que teve com Juan. Na verdade, o leitor sabe que o grande ressentimento de Jacinta com relação à protagonista é que esta havia tido um filho de Juan. E, em determinado momento, diz o narrador:

[o narrador sobre Jacinta e Fortunata]

Los triunfos de su amor propio [de Jacinta] no le impedían ver que debajo del trofeo de su victoria había una víctima aplastada [Fortunata]. Quizá la víctima merecía serlo, pero la vencedora no tenía nada que ver con lo que mereciera o no, y en el altar de su alma le ponía a la tal víctima una lucecita de compasión. (I, 236)

Quase invariavelmente, os interlocutores de Fortunata destacam suas ações como “más”. O momento catártico para a protagonista ocorre quando percebe que o fato de ser boa ou má não depende exclusivamente do ponto de vista do *outro*, mas da consciência que tem de si mesma a partir do que interpreta dos valores de seu mundo e dos usos particulares que são feitos deles. Os valores de maldade ou honra, como qualquer outro valor que circule na obra, não emanam diretamente da subjetividade da protagonista, pois não excluem o ponto de vista do *outro*, mas, ao contrário, têm nele um contraponto para a construção de sua consciência.

Três vezes abandonada por Juan, Fortunata passa a entender o seu amor pelo rapaz não como algo mau, mas como a única forma válida de viver, pois assim o faz de forma autêntica. Desenvolve então a idéia de que é a verdadeira mulher de Santa Cruz, por amá-lo e por conseguir dar-lhe um filho legítimo. Trata-se de um momento que permite ao personagem dizer de si mesmo que é “decente”, que não é “má”, que é “um anjo” – apesar de admitir ser “má”, em vários momentos, quando parte dos princípios de

moral que lhe apresentava o *outro*, a burguesia²¹. Pode-se ver em certa ocasião o empenho de Doña Lupe para moldar Fortunata segundo a moral que professava:

Quería Doña Lupe que Fortunata se prestase a reconocerla por directora de sus acciones en lo moral y en lo social, y mostraba desde los primeros momentos una severidad no exenta de tolerancia, como cumple a profesores que saben al pelo su obligación. (I, 661)

Entretanto, a protagonista não se ajusta às situações propostas por Guillermina, Doña Lupe ou Feijoo. Através das referências dos personagens que a rodeiam, sua imagem é composta de maneira eficaz, forma-se progressivamente à medida que se acumulam detalhes sobre si provenientes de distintas consciências. Ao longo de sua trajetória, a protagonista parece reconhecer e ver como imutável sua condição de “selvagem” que os outros lhe atribuem por ser do povo. Fortunata se vê como fracassada, pois a tentativa de mudar o seu destino – ser honrada seguindo os códigos morais da classe dominante – se frustra:

– Pueblo nací y pueblo soy, quiero decir, ordinariota y salvaje. (II, 94)

Segundo Montesinos, a “maldade” de Fortunata se constitui na obra pelo fato de ter sido prostituta (1980: 232). Com efeito, quando a protagonista fala com Juan sobre sua vida passada, menciona a sua convivência com Juárez el Negro, e explica como, depois de sua morte, se viu sem perspectiva, abandonada; por isso, decide vingar-se:

²¹ Para Montesinos, os personagens que estão ao redor da protagonista não têm idéia do seu caráter, não percebem que ela é “dotada de mejor sentido moral que los que la aconsejan” (1980: 237). Um exemplo disso é o fato de que Fortunata não consegue ter vidas paralelas: ser amante de Juan (seu amor e por isso seu verdadeiro marido, segundo a protagonista) e estar casada com Maxi. Especialmente ela, que tinha dificuldade em dissimular. Um caso notável de inaptidão para o reconhecimento da moral da protagonista é o irmão de Maxi, o clérigo Nicolás Rubín, mais um personagem que a define: “– ¡Ah, mujer infeliz! – añadió el clérigo con solemnidad, levantándose –; no sólo es usted una bribona, sino una idiota. Todas las enamoradas lo son porque se les seca el entendimiento” (I, 719). O narrador descreve ironicamente o talento de Nicolás para “reformador de consciências”: “Aquel clérigo, arreglador de conciencias, que se creía médico de corazones dañados de amor, era quizá la persona más inepta para el oficio a que se dedicaba, a causa de su propia virtud, estéril y glacial, condición negativa que, si le apartaba del peligro, cerraba sus ojos a la realidad del alma humana” (I, 565); “Indudablemente era muy de agradecer al interés que aquel bondadoso apóstol de Cristo [Nicolás Rubín] se tomaba por ella [Fortunata]” (I, 569).

“Pues ahora me vengaré, siendo todo lo mala que pueda” (I, 694). Logo cresce o seu desejo de ser “honrada”; torna-se quase uma obsessão. Por ocasião da segunda vez em que Juan a abandona, Fortunata sente-se perdida, parece ter alucinações e não consegue encontrar nem ao menos o rumo de casa:

– Vamos por aquí; la acompañaré a usted – dijo D. Evaristo con bondad – Capellanes, Rompelanzas, Olivo, Ballesta, San Onofre, Hortaleza, Arco.

– Ese es el camino; pero no dude usted lo que le digo...

– ¿Qué?, hija mía.

– Que yo soy honrada, que siempre lo he sido.

(...)

– ¿Y tú, quién eres?... ¿A dónde me llevas? ¿Por quién me has tomado? ¿No sabes que soy honrada?

– ¡Ay, Dios mío! – murmuró el buen D. Evaristo con hondísimo disgusto –. Esa cabeza no está buena, ni medio buena...

Por fin llegaron, y los dos subieron. La criada les abrió.

(...)

Despidióse hasta el día siguiente, y la dolorida se acostó, diciendo a la criada mientras la ayudaba a desnudarse:

– Honrada soy, y lo he sido siempre. ¿Qué?... ¿Lo dudas tú?

– Yo... no señorita; ¿Qué he de dudarlo? – replicó la criada, volviendo la cara para disimular una sonrisa. (II, 85-86)

Apesar da ambivalência em torno da figura da protagonista, o confronto de perspectivas acerca de sua imagem resultará em uma conclusão que mostra para o próprio personagem a sua diferença diante do mundo burguês: Fortunata pensa estar mais próxima à verdade, que corresponde à sua natureza – deve-se lembrar a idéia de que era superior à estéril Jacinta porque tinha tido um filho de Juan e poderia ter outros. A sociedade burguesa que tentou “fabricá-la” estaria estruturada no artificialismo, no culto do parecer em detrimento do ser. O caso de Juan com Fortunata e logo com Aurora, o amor de Moreno-Isla por Jacinta, a “filosofia prática” de Feijoo são exemplos dos códigos de conduta de uma burguesia que, para Fortunata, não correspondia à verdade e por isso era condenável, ao contrário de seu amor legítimo por Juan.

Dessa forma, a consciência de Fortunata dirá que a natureza é superior à sociedade. Como para justificar a sua idéia, o personagem se empenhará no objetivo de engravidar outra vez de Santa Cruz. Para Caudet, Fortunata usará Juan, a quem manipulará e reduzirá a instrumento de sua idéia. Santa Cruz, cumprida a sua nova função, desaparecerá praticamente da narração, dando lugar ao protagonismo de uma espécie de mito do povo (2000: 82). Entretanto, uma interpretação que visse no protagonismo de Fortunata uma mitificação do povo que passa a ser sujeito da História entenderia o personagem central ainda como um personagem-tipo que representa não uma individualidade do sujeito alheio a seu entorno, mas uma classe social de um tempo e espaço determinados²².

O distanciamento entre Fortunata e o mundo é direcionado por leis estabelecidas por um *outra* cuja moralidade a protagonista não reconhece em si. Nas palavras de Feijoo, as “leis da realidade” desempenham papel fundamental na tomada de consciência e rebeldia de Fortunata. Coronel aposentado, homem cético, compassivo e de muita experiência, Feijoo é descrito pelo narrador como

el viejo más guapo, simpático y frescachón que se podía imaginar (...).
De cuerpo, ya quisieran parecersele la mayor parte de los muchachos
de hoy. Otro más derecho y bien plantado no había. (II, 95)

Su existencia plácida y ordenada, reflejábese en su persona pulcra,
robusta y simpática. (...) Era indulgente con los entusiasmos, sin duda
porque él también los había *padecido*. Cuando alguno se expresaba
ante él con fe y calor, oíale con la paciencia compasiva con que se oye
a los locos. También él había sido loco; pero ya había recobrado la
razón, y la razón en política era, según él, la ausencia completa de fe.
(II, 16)

Feijoo é responsável pelo discurso da “filosofia prática” que é também uma doutrina das aparências, segundo a qual, caso Fortunata voltasse a cometer o adultério, deveria fazê-lo sem que ninguém tivesse conhecimento de tal fato. Ressalta na narrativa a concepção moral de Feijoo, que se mostra prudente, experiente, uma espécie de preceptor de Fortunata. Uma regra geral que destaca em seu “curso de filosofia prática”

²² Como já mencionado, interpretações como essa são frequentes no percurso da crítica galdosiana. Entretanto, vale reforçar que o referente sócio-histórico é um dado significativo na medida em que se opte por restringir o sentido da obra de ficção em função do contexto histórico de sua composição.

é a observação atenta das “formas”. Sua larga experiência lhe mostrou de maneira imperativa as implicações da ordem das aparências, por isso o ex-coronel definitivamente não acredita na instituição do matrimônio senão como um acordo civil, pois instintivamente seria “antinatural”. O seu “curso” dá título ao capítulo IV da terceira parte do romance e tem como objetivo ressaltar a importância da conveniência como um pressuposto da liberdade.

Feijoo sugere a Fortunata que não cometa o mesmo erro que a condenou socialmente: caso acontecesse novamente o adultério, que não fosse um fato público, pois assim as conveniências lhe garantiriam a liberdade. No entanto, não era essa a liberdade que o ímpeto e o caráter da protagonista queriam para si. O conselho fracassa para os fins propostos por Feijoo, porém serve para que Fortunata tenha claro para si o que não condiz aos seus sentimentos e ao que entende por verdade. Logo, o discurso de Feijoo não será seguido por Fortunata; sua “inadequação”, sua rebeldia à ordem, é o que a aproximará da condição de heroína do romance, vítima do que a rodeia por ter negado a lei social (“da realidade”), como se a única “lei da verdade” fosse a da natureza, dos sentidos e das paixões.

A protagonista mostra claramente que sua forma de estabelecer contato com o *outro* é intuitiva²³, assim como seus critérios, não explicáveis pela razão prática de Feijoo e da sociedade burguesa. Assim como o seu amor por Juan, sua repugnância pelas debilidades de Maxi são manifestações de seu ímpeto natural:

[o narrador]

No sabría ella decir cómo fue, ni cómo vino aquel sentimiento a su alma, ocupándola toda; no supo más sino que le miró y sintió una antipatía tan horrible hacia el pobre muchacho [Maxi], que hubo de violentarse para disimularla... Muy *para entre sí* dijo: «Primero me hacen a mí en pedacitos como éstos que casarme con semejante hombre. Pero ¿no le ven..., que ni siquiera parece un hombre? Hasta huele mal...» (I, 511)

Associa-se reiteradamente à protagonista o traço da natureza como negação da cultura, como anterioridade à civilização. Pensar em como se vê Fortunata ainda no

²³ “Su moral era puramente personal, intuitiva”. (I, 567)

começo da obra – enquanto é moradora da Cava Baja e conhece Juan – revela que sua imagem se restringe a características que lhe são atribuídas por seus interlocutores: “salvaje”, “mala”, “ángel”, “amoral”, “pecadora”. Ademais, o traço físico da beleza é uma constante no personagem:

[o narrador]

[Fortunata] parecía hija de una convicción profunda, siguió contemplando y admirando su belleza. Estaba orgullosa de sus ojos negros, tan bonitos (...). La tez era una preciosidad por su pureza mate y su transparencia y tono de marfín recién labrado; la boca un poco grande, pero fresca y tan mona en la risa como en el enojo... ¡Y luego unos dientes! (...) La nariz era perfecta (...) Y por fin, componiéndose la cabellera negra y abundante como los malos pensamientos, decía: «Vaya un pelito que me ha dado Dios!» Cuando estaba concluyendo, se le vino a las mientes una observación, que no hacía entonces por primera vez. Hacía la todos los días, y era esta: «¡Cuánto más guapa estoy ahora que... antes! He ganado mucho». Después se puso muy triste (...) y se le armó en el entrecejo como una densa nube. (...) Despertó al fin de aquello que parecía letargo, y volviendo a mirarse, animóse con la reflexión de su buen palmito en el espejo. «Digan lo que quieran, lo mejor que tengo es el entrecejo... Hasta cuando me enfado es bonito». (I, 506)

[Doña Lupe sobre Fortunata, segundo o narrador]

«Es bonita de veras – decía para sí la viuda (...) –, lo que se llama bonita. Pero es una salvaje que necesita que la domestiquen». (...) La pasión de domesticar se despertaba en ella delante de aquel magnífico animal que estaba pidiendo una mano hábil que la desbravase. (I, 583)

Quando tenta expressar uma idéia, no geral algo que diz respeito a si mesma, o máximo que diz Fortunata é “tengo acá una idea de *entre mí*”, como se fosse incapaz de definir claramente que idéia é essa. O leitor saberá que uma dessas idéias será ter um filho de Juan, pois assim provaria a si mesma a sua superioridade em relação à estéril Jacinta, talvez o seu maior parâmetro na obra, ao lado de Mauricia.

Idéias dadas por seus interlocutores e assimiladas por Fortunata sobre quem é ela, como deve ser e agir, representam o grande parâmetro para o advento da consciência de si do personagem, pois é a partir da auto-revelação de que “não é má” que Fortunata concluirá que o seu amor é legítimo e que sua honra não estaria comprometida por causa dele. É como se o *outro* divergente se apresentasse como a única alternativa que o personagem tinha a seu alcance para definir-se e afirmar-se.

4. Narrador-autor e autor implícito à frente do jogo de imagens

Sabe-se que as histórias narradas num romance passam pelo consciente de um contador, que pode enunciar-se em primeira ou terceira pessoa. Se for personagem, pode ser protagonista ou testemunha; em ambos os casos, sua perspectiva em relação aos fatos apresenta menos mobilidade se comparada a uma voz que fale de fora da ação. Caso seja onisciente, pode ser intruso e comentar diretamente os fatos que narra ou articular a história de maneira implícita, reforçando sua opinião em relação ao dado observado. Quem conta a história teria ainda a possibilidade de mostrar uma aparente neutralidade, portanto não opinaria e deixaria ao leitor a responsabilidade de julgar o personagem por suas ações. Em todos os casos, é certo que juízos sobre as experiências vividas pelos personagens se interpõem entre o leitor e os acontecimentos da obra.

É tarefa do narrador contar os eventos sucessivos de um romance, além de muitas vezes analisar e julgar o pensamento, o sonho, a fala e a atuação dos personagens, e também a maneira como se relacionam entre si. Segundo Gérard Genette²⁴, pode-se dizer que o narrador tem cinco funções: a narrativa propriamente dita, que é a de contar a história; a de direção, que é aquela em que comenta o seu ato de narrar; a de comunicação, quando orienta um eventual narratário; a de atestação, em que fala de sua relação afetiva, moral ou intelectual com a história, ou comenta ainda a veracidade dos fatos, presenciados ou apenas reportados por alguém confiável ou não; e a última, ideológica, em que o narrador explicita os seus juízos de valor.

Em *Fortunata y Jacinta*, o foco narrativo se enuncia em primeira pessoa e participa da ação, ainda que sumariamente:

Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre [Juanito Santa Cruz] me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío y el outro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis iban a las aulas de la Universidad. (I, 97)

Tenía Juanito veinticuatro años. Le conocí un día en casa de Federico Cimarra en un almuerzo que este dio a sus amigos. Se me ha olvidado la fecha exacta; pero debió de ser ésta hacia el 69. (I, 108)

²⁴ In: GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. *Apud* FIORIN, 2002: 105.

Les conocí en 1870, D. Baldomero tenía ya sesenta años, Barbarita cincuenta y dos. (I, 142)

Me ha contado Jacinta que una noche llegó a tal grado su irritación por causa de los celos, de la curiosidad no satisfecha y de la forzada reserva, que a punto estuvo de estallar y descubrirse, haciendo pedazos la máscara de tranquilidad que ante sus suegros se ponía. (II, 49)

O narrador abre o texto referindo-se aos colegas de faculdade de Juan Santa Cruz e registra que conheceu o jovem cujo nome dá título ao primeiro capítulo do romance na época em que estavam na Universidade todos os rapazes mencionados. Jacinto María Villalonga foi companheiro de estudo de Juan Santa Cruz; terminada a carreira de Direito, se tornou um profissional da política disposto sempre “a dar y a tomar del Estado”. Zalamero, politicamente oportunista como Villalonga. Pez pertencia a uma família de burocratas para a qual a honra “ha llegado a ser una idea puramente relativa”; por fim, Alejandro Miquis é um estudante sonhador e com vocação literária, tinha o sonho de ser o “Schiller hispânico” (Caudet, 2000: 97-98).

Pode-se supor o ângulo sob o qual a história é contada: desde uma perspectiva próxima ao lugar da enunciação de Juan Santa Cruz, primeiro responsável pela introdução mais detalhada de Fortunata na obra. Diz-se “supor”, pois a pouca participação do narrador como personagem e mesmo seus comentários não asseguram o seu lugar da enunciação, apesar de sugeri-lo. E o fato de circular pelo mundo dos Santa Cruz tampouco lhe garante a condição de burguês; basta lembrar que Plácido Estupiñá aparece ao lado dessa família em diversos momentos, assim como ao lado de Fortunata, pois vive no mesmo lugar que a protagonista.

Pela aparente adesão aos comentários burgueses sobre o povo e às opiniões relativas à conduta da protagonista, a perspectiva do narrador vai em direção a um ângulo que difere do ponto de vista de personagens como Fortunata, Mauricia ou José Izquierdo, todos à periferia do mundo burguês de *Fortunata y Jacinta* – se bem que o estereótipo acerca da imagem do povo é acolhido mesmo por essa classe em diversos casos. Pode-se afirmar que não se trata de um narrador fidedigno, isto é, digno de confiança para o leitor. Isso porque se trata não apenas de um narrador dramatizado, que

diz “eu”, mas também um narrador agente, que participa da ação; suas limitações inerentes provam que o efeito de onisciência que se imprime no texto é na verdade uma maneira de ficcionalizar o relato para dar-lhe um acabamento estético – lembre-se as “urdimbres de todo punto necesarias”²⁵ para o acontecimento estético no todo da obra. Segundo Wayne C. Booth, o narrador não confiável foi uma opção da escritura moderna por seus efeitos retóricos particulares e pode gerar questionamentos e dúvidas no leitor (1980: 172).

Em *Fortunata y Jacinta*, opta-se por um narrador que participa da ação; logo, com um ponto de vista limitado, e que expõe eventos e pensamentos dos personagens ficcionalizando o relato segundo seus próprios critérios que o leitor desconhece, pois não possui meios para constatar o teor de verdade da história – é certo também que ao longo do romance o leitor tem um esboço do que representa esse narrador no conjunto dos demais interlocutores da obra. Entretanto, deve-se reconhecer que o fato de não merecer confiança não significa, necessariamente, que esse narrador minta. Mas é inegável que reconhecê-lo como um tipo de narrador não fidedigno é fundamental para a questão do ponto de vista, pois suas qualidades morais, assim como as intelectuais e sociais – todas contrastantes com as da protagonista –, são fundamentais para o efeito que tem o todo da obra.

A opção por tal perspectiva para contar a trajetória de Fortunata é coerente, posto que o drama da protagonista começa pelo fato de ser definida e revestida de sentido de modo determinante pelo ponto de vista do *outro*, cujas manifestações na obra incluem um narrador-personagem que mostra características de autor da história que relata. No último capítulo do romance, a protagonista ainda se mostra alheia à compreensão dos que a cercam:

Fortunata iba adquiriendo confianza con él [Ballester], y le revelaba sus pensamientos sobre diferentes cosas. No obstante, algo había que no se atrevía a manifestar, por no tener la seguridad de ser bien comprendida. Ni Segunda ni Jozé Izquierdo lo comprenderían tampoco. Y como le era forzoso echar aquellas ideas, porque no le cabían en la mente y se le rebosaban, tenía que decírselas a sí misma para no ahogarse. (II, 454)

²⁵ Cf. cit. pp. 40-41.

Assim como os interlocutores de *Fortunata*, o narrador do romance, de seu lugar *outro* de enunciador, tampouco compreende a protagonista de forma a conhecê-la em seu autovivencimento, no modo como ela própria experimenta os acontecimentos. Como se vê na obra, o *outro* de *Fortunata* a compreende estrita e naturalmente de acordo com o seu próprio ponto de vista. E é através de perspectivas determinadas que o leitor é levado a conhecer *Fortunata* e sua história.

Apesar de vez ou outra registrar sua participação como personagem, esse narrador pode desempenhar tanto o papel de receptor dos acontecimentos que lhe são relatados por outro personagem da história como o de observador externo cuja única mediação é o seu próprio filtro de consciência. Vale lembrar que o leitor não tem indícios de que o narrador tenha vivido a trama principal ao lado dos outros personagens, o que torna possível vê-lo como uma forma de “testemunha periférica” do relato. O leitor não sabe qual a fonte do saber desse narrador, se teve conhecimento da história de *Fortunata* por intermédio de Juan, de Villalonga ou de qualquer outro participante da ação. Logo, parece tratar-se de um personagem secundário que pode observar os acontecimentos desde fora, segundo a tipologia de Maurice-Jean Lefebve²⁶. No entanto, se o narrador de *Fortunata y Jacinta* fosse classificado apenas como narrador-testemunha, é certo que o seu ponto de referência seria fixo e não seria possível o seu acesso aos pensamentos e sonhos dos personagens, dos quais o leitor tem conhecimento em várias passagens do romance. A maneira como esse foco narrativo apresenta os personagens e conduz os acontecimentos ao longo da narrativa o aproxima mais de um narrador onisciente do que de um narrador-testemunha, pois o ponto de vista ilimitado é uma característica da onisciência, a partir da qual uma voz que se instaura na narrativa intervém entre o leitor e a história, desmistificando saberes fundamentais para o efeito do relato. Mesmo quando se cria uma cena²⁷, esta será

²⁶ Lefebve atribui ao narrador onisciente o que chama de “visão por trás”; para a narração em primeira pessoa fala de “visão de fora” (narrador-testemunha) e “visão com” (narrador protagonista), ambas sintomas da “desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado”. *Apud* LEITE, 2001: 22.

²⁷ Friedman distingue as maneiras como os personagens e os acontecimentos podem ser apresentados ao leitor. Duas formas substanciais de apresentação são o sumário e a cena. A principal diferença entre sumário (ou apresentação panorâmica) e cena consiste em que “o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos, cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer”. (s/d: 11). Segundo Friedman, esses modos de apresentação, “um de segunda mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a principal virtude do *medium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário” (s/d: 12).

representada segundo essa voz que conta e cria ao enunciar, não estritamente de acordo com as consciências dos personagens do romance.

Pergunta-se então a que categoria afinal pertence esse narrador que é um personagem cujas informações relatadas podem ser ficções ou ainda enunciados já enunciados, ou seja, a escritura a que tem acesso o leitor pode ser um enunciado de segunda ordem, uma história recontada. Na questão do ponto de vista, há três aspectos a considerar: a delegação de “voz” (quem conta a história); a organização do saber (se o narrador sabe o que narra, se é fidedigno) e o papel discursivo e narrativo (se o narrador pode ser personagem ou apenas um observador explícito). Barros reserva o termo “narrador” para os casos nos quais quem conta a história assume explicitamente a palavra, que se enuncia como “eu”. Nas tradicionalmente chamadas “narrativas em terceira pessoa” haveria dessa forma não um narrador, mas um observador (1988: 81).

Não há dúvida que em *Fortunata y Jacinta* há um “narrador”, que é agente e se enuncia em primeira pessoa e, por essa condição, deveria mostrar limitações referentes a seu ângulo de visão. Observe-se ainda que esse narrador pode ter exposto informações e formulado juízos menos a partir do acesso *in loco* à história relatada do que por inferências e interpretações realizadas por si mesmo ou por seus interlocutores, responsáveis por enunciados que seriam novamente enunciados por quem conta a história ficcionalizada em maior ou menor grau a que tem acesso o leitor.

O caso do foco narrativo em *Fortunata y Jacinta* mostra uma espécie de desdobramento das tradicionais categorias de narrador em primeira e terceira pessoa. Apesar de ser classificado como “objetivo” e preso a certas convenções miméticas tradicionais, esse romance não se restringe à dicotomia excludente dos narradores em primeira ou terceira pessoa. Essa suposta dualidade deve ser pensada não em termos de rígidas e impermeáveis categorias, mas como funções variáveis do contador da história – muitas vezes de um mesmo narrador que “falseia” ao longo do ato de contar. Greimas e Courtès postulam a existência de duas instâncias cujas funções são diferentes, mas que podem ou não estar em sincretismo: a de quem fala (narrador) e a de quem vê ou escuta (observador) (1979: 259-260). O observador é o sujeito a quem o autor deu o conhecimento do fato contado pelo narrador que tem a liberdade de interpretá-lo – e é a partir desse ato que surge a representação ficcionalizada. Naturalmente, o que se espera é que o narrador relate somente o que o observador sabe. No caso de *Fortunata y Jacinta*, não se registra na narrativa se aquele que conta a história é apenas o que

Greimas e Courtès denominam “narrador”. Há na obra um virtual observador a quem o leitor não conhece de fato; pode ou não estar em sincretismo com o narrador.

O observador tem duas possibilidades de apreensão dos fatos: focalizando parcial ou totalmente. A segunda possibilidade implica uma observação sem restrições, em que o narrador é onisciente não só porque sabe tanto quanto os personagens e tem acesso a seus pensamentos, mas porque o seu saber vai além de qualquer conhecimento que possam ter os próprios personagens. Em *Fortunata y Jacinta*, os acontecimentos são focalizados de maneira parcial, pois não há no romance, a princípio, uma perspectiva nem tampouco uma voz em terceira pessoa, ou melhor, não há uma posição que se proponha estritamente objetiva para representar a realidade, nem sequer um compromisso declarado com a verdade, no caso do narrador; o que há é um contador que se desdobra em criador de seu próprio relato, não mero reproduzidor, na medida em que o “narrar” se mostra “criar” ao longo do processo em que experiências são narradas.

No caso de haver um sincretismo entre narrador e observador, pode-se afirmar que a observação dos acontecimentos é fixa, pois o todo da obra é filtrado por uma consciência apenas, determinada cognitivamente e socialmente. Entretanto, se por um lado o texto que representa a totalidade da história tem um ponto de observação fixo, por outro não se deve negligenciar que o discurso da obra é constituído por interpretações feitas de diferentes consciências que circulam pela narrativa, as quais, por sua vez, são abarcadas por uma consciência global que é a voz de quem conta a história segundo seu próprio ponto de vista – que nesse caso significa “contar ficcionalizando”. Cria-se então um efeito de mobilidade, de focos de observação variáveis e múltiplos: não raro o leitor vê *Fortunata* segundo seus interlocutores, e o narrador-autor se aproveita dos estigmas lançados na narrativa em torno da imagem da protagonista para referir-se a ela.

Mesmo que o observador não coincida com o narrador – fato que o leitor não tem como verificar na obra; pode apenas inferir que não há um observador, mas um criador –, pode-se afirmar que nesse caso o observador seria outro personagem que não o narrador e, dessa forma, o saber desse observador, a que o narrador de alguma forma teria acesso, seria também resultado de sua observação fixa e interpretação parcial dos acontecimentos.

Ao narrador-autor de *Fortunata y Jacinta*, em vez de uma onisciência no sentido estrito, parecem estar reservados privilégios obtidos em função de uma retórica da obra. A ilusão que se cria em torno da multiplicidade de pontos de vista contribui à discussão de um dos temas iminentes à obra: o efeito de objetividade. Não apenas *Fortunata* é um

personagem objetificado pelo narrador. Todos os discursos presentes na obra passam pelo filtro de consciência desse narrador-autor-personagem. Por mais que se crie o efeito de objetividade, de que o narrador consegue aceder a tantas informações como mostra ao longo da história, é certo que a idéia de consciência globalizante de todas as outras consciências é um elemento característico desse texto. Gera-se um efeito de perspectivismo, cujo eixo na verdade é único: a consciência do narrador-autor. Logo, não há uma multiplicidade de consciências e pontos de vista, mas sua representação.

Convém observar que supostas mudanças no ponto de vista e infrações a uma perspectiva adotada – um narrador que participa da ação mostrar mobilidade tal a ponto de conhecer pensamentos de personagens –, mais que quebrar a coerência de um texto, poderá gerar efeitos de sentido muito particulares (Fiorin, 2002: 111). O estudo do foco narrativo em *Fortunata y Jacinta* contribui significativamente para o entendimento da estrutura desse romance, pois uma das questões centrais da obra é a maneira como o *outro* (narrador-autor e outros personagens) vê Fortunata e a significa a partir de seu excedente de visão, acreditando fazê-lo a partir da observação objetiva do fato externo, do que lhe seria incontestavelmente dado.

A seleção dos fragmentos a seguir ilustra algumas características de Fortunata que são expostas por outros personagens e, direta ou obliquamente, pelo narrador-autor. Também se pode observar como Fortunata se vê depois de ter assimilado o sentido que o *outro* lhe atribui:

[o pensamento de Maxi sobre Fortunata]

«!Si es un ángel!... No ha dicho ni una palabra malsonante... ¡Y qué metal de voz! No he oído en mi vida música tan grata... ¿Cómo será el decir esta mujer un *te quiero*, diciéndole con verdad y con alma?» (I, 466)

[o narrador sobre Fortunata]

Revelaba la tal mujer un gran escepticismo, y lo que hacía la muy pícara era tomar a risa la pasión del joven [Maxi]. (...) Obligada a disimular y a hacer ciertos papeles, aunque en verdad no los hacía muy bien. (I, 469)

[Maxi sobre Fortunata]

«Tiene la honradez, (...) esta mujer ha sido mala a la fuerza». (I, 490)

[o narrador sobre Fortunata]

El espectro de su maldad no había hecho antes más que presentarse como en broma, y érale a ella muy fácil espantarlo; pero ya no acontecía lo mismo. El espectro venía e se sentaba con ella y con ella se levantaba. (...) Al fin venía a considerarse la persona más desgraciada del mundo, no por culpa suya, sino por disposición superior. (I, 713)

[Feijoo pensando em Fortunata]

«Es un diamante bruto esa mujer. Si hubiera caído en mis manos, en vez de caer en las de ese simplín [Juanito], ¡qué facetas, Dios mío, qué facetas le habría tallado yo!» (II, 95)

[Feijoo para Maxi]

–Amigo, – dijo parándose en la puerta de la botica –. Su mujer de usted me ha parecido una mujer defectuosísima. Aunque la he tratado poco puedo asegurar que tiene buen fondo; pero carece de fuerza moral. Será siempre lo que quieran hacer de ella los que la traten. Maximiliano le miraba con ojos atónitos. Lo mismo pensaba él. (II, 138)

[Fortunata para si mesma]

«de eso y de mucho más soy yo capaz... (...) ¡Y ángel me soy! Pues para que lo sepa, también yo, si me da la gana de ser ángel, lo seré (...) Todas tenemos nuestro ángel en el cuerpo...» (II, 211)

[o narrador sobre Fortunata]

A Fortunata le repugnaba la moral despótica de doña Lupe, en la cual entreveía más soberbia que rectitud, o una rectitud adaptada jesuíticamente a la soberbia. No se conformaba esto con las ideas absolutas de la joven criminal. Ella quería para sus actos la absolución completa o la completa condenación. Infierno o Cielo, nada más. Tenía *su idea* y para nada necesitaba de consejos ni de la protección de nadie. Se las componía sola mucho mejor. (II, 299)

[Fortunata sobre si misma e sobre Maxi]

– Yo no soy santa, ni quiero. (...) Tú no eres hombre... Tú no eres nada – exclamó la joven con desprecio. (II, 468)

[Fortunata a Aurora]

– ¡Quién soy!... gritó Fortunata con desesperación –. Una persona decente... (II, 480)

[Ballester a Guillermina, sobre Fortunata, depois de sua morte]

– Era un ángel... digo, debía serlo, podría serlo... (...) era de estos ángeles que hacen muchos disparates (...), era la persona más honrada y honesta que usted puede imaginar. (II, 529)

[Maxi sobre Fortunata, a caminho do manicômio]

– Era un ángel – gritó Maxi dándose un fuerte puñetazo en la rodilla – ¡Y el miserable que me lo niegue o lo ponga en duda se verá conmigo...! (...) ¡Si creerán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto, lo acepto y me callo en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiera hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. (II, 541)

A idéia do “saber” em *Fortunata y Jacinta* não é estritamente a da onisciência, pois um narrador-personagem não sabe mais que seus pares ficcionais; sua capacidade termina na representação de suas consciências. A experiência e a personalidade de Fortunata passam por diversas consciências: assim como passou pela consciência de Juan e de tantos outros, também passa pela do narrador-autor, responsável por enunciar enunciados de primeira e segunda ordem em torno da figura da protagonista. Assim, uma questão central passa a ser a representação da realidade como ato criativo, seja em relação à vida e caracterização de um personagem ou a qualquer dado exterior ao indivíduo – especialmente o homem do realismo de fins do século XIX, tão influenciado pelo positivismo de Comte e pelo sistema idealista de Hegel.

A atribuição do testemunho ao contador da história desse romance gera uma discussão interessante. Essa função cabe àquele que se instaura como “narrador” de *Fortunata y Jacinta*, que pode ou não ser também o “observador” (fonte do saber, desconhecida do leitor)²⁸ dos acontecimentos? A ação direta na história relatada é negada a um narrador-testemunha, isto é, à testemunha não cabe um protagonismo de cena, mas uma função baseada fundamentalmente na observação e interpretação dos fatos. O narrador de *Fortunata y Jacinta* não mostra nenhum envolvimento direto com a ação em torno de Fortunata – pelo menos não se registra isso na narrativa. A consequência natural desse foco que narra a ação é que a testemunha tem um acesso restrito à consciência dos outros personagens; rigorosamente teria acesso apenas às informações dadas pelos próprios personagens que o cercam ou pelo que observa e interpreta de suas experiências. Testemunha do acontecimento ou do relato do acontecimento, o narrador de *Fortunata y Jacinta* é responsável por um discurso que pode trazer informações verdadeiras ou não, ou melhor, que têm o efeito de verdadeiras na medida em que são criadas para tanto – o eixo de seu relato seriam seus próprios pensamentos e percepções. Como “percepções” da testemunha se pode incluir o modo como esta reveste de sentido a consciência de quem é narrado. Em suma, esse narrador-autor relata o que vê, ou não: pode estar relatando aquilo que cria em função da verossimilhança ou do acabamento estético, e deve-se incluir nesse ato elementos que serão inferidos de maneira legítima ou não a partir das cenas que observa. Convém

²⁸ Uma informação a que o leitor tem acesso diz respeito à fonte de um dos saberes do narrador, de como este tem as “notícias mais remotas de Juan Santa Cruz”, ou seja, de quando e como o narrador tem as primeiras informações sobre Santa Cruz: “Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre [Juanito Santa Cruz] me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo (...) de la Universidad”. (I, 97)

observar que o relato transmitido de maneira legítima por uma testemunha não é tão restrito como pode parecer (Friedman, s/d: 17). Deve-se lembrar que muitos fatos narrados podem ser verossímeis, mas nem sempre podem ser verificados pelo leitor, de forma que é possível e muitas vezes provável a construção de um efeito de legitimidade por parte do narrador que conta e cria *sua* história, não a de Fortunata exatamente.

Para que o narrador em primeira pessoa não tenha acesso inapropriado e improvável a certas informações dos personagens do romance – como sonhos e pensamentos –, cria-se o efeito de narrador onisciente em terceira pessoa para um personagem-autor do romance. A verdade é que há diferentes instâncias enunciativas instauradas na narrativa. Uma delas é a do enunciador, que corresponde à instância da escritura do texto, do “dizer”. Entende-se o enunciador como um destinador implícito do texto, uma instância formada a partir de marcas implícitas que o autor deixa na obra – voluntária ou involuntariamente, daí a chamar essa instância de autor implícito. A ele corresponde um enunciatário, destinatário também implícito (leitor implícito) e indiretamente produtor do discurso, na medida em que lhe atribui sentido. O chamado sujeito da enunciação, entendido muitas vezes como sinônimo de enunciador, recobre de fato a ação do enunciador e a do enunciatário (Greimas, 1979: 145-148).

Outra instância narrativa é a do narrador, que se refere a quem conta a história. A ele pode corresponder um narratário, alguém que ouve o narrador dentro da própria obra. Por fim, a última instância é a do interlocutor, que diz respeito à ação dos personagens, a seu discurso direto. As fronteiras entre esses níveis são móveis e variam de acordo com o efeito que o texto quer alcançar. Ultrapassar tais limites,

misturar os graus, fazer de um actante de um nível actante de outro produz um efeito de sentido de ficção, de meta-realidade, de liberação das rígidas convenções miméticas (Fiorin, 2002: 124).

O estudo do processo de instauração da pessoa no texto revela o mecanismo de mobilidade de um narrador-autor como o de *Fortunata y Jacinta*. Tal processo conta com uma série de recursos que, através do uso da língua, produzem os efeitos desejados. Destacam-se entre eles dois mecanismos de instauração da pessoa no enunciado: o primeiro é a debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. A debreagem enunciativa é o mecanismo pelo que se instala no enunciado o actante da enunciação – no caso de *Fortunata y Jacinta*, quando o narrador se enuncia como “eu” na narrativa.

Já a debreagem enunciativa instala no enunciado os actantes do enunciado, ou seja, quando o narrador se refere a qualquer personagem como um “ele”. A debreagem em si não cria um efeito como o de um narrador em primeira pessoa que se comporta como terceira, mas apenas instala no texto os seus actantes, um “eu” e um “ele”. Em outras palavras, a debreagem enunciativa cria um efeito de subjetividade²⁹ no texto – a partir do momento em que o narrador diz “eu” –, enquanto a debreagem enunciativa cria o de objetividade, uma vez que os personagens são narrados por uma voz que não coincide com a sua própria (Fiorin, 2002: 43-45). A debreagem pode ainda se realizar no texto internamente³⁰, ou seja, a um “ele” em relação ao narrador, isto é, a um personagem é dada a palavra em discurso direto, de forma que se torne um “eu”. A debreagem interna serve para criar um efeito de sentido de realidade (Fiorin, 2002: 46), pois parece que a própria personagem é quem toma a palavra, mas na verdade sua fala existe no texto do narrador, por mais ou menos fidedigno que este se apresente na narrativa.

Vale lembrar que a reprodução do discurso direto é um recorte do enunciador, que pode coincidir com o narrador, de forma que há sempre uma retórica cujo interesse é imprimir no texto um efeito de realidade. O leitor, ou enunciatário, não tem acesso rigorosamente ao ato da enunciação dos personagens, de modo que não tem diante de si o “real” *hic et nunc* – talvez nem o narrador o tenha, e sim o observador –, mas aquilo que parece ou pretende ser real.

O segundo mecanismo de instauração da pessoa no enunciado é a embreagem, esta sim responsável pela mobilidade entre as fronteiras enunciativas. Naturalmente, toda embreagem pressupõe uma debreagem anterior, na medida em que, para a subversão de uma ordem, é necessário o estabelecimento prévio dessa ordem. A embreagem diz respeito a uma neutralização na categoria de pessoa, isto é, um “eu” pode causar o efeito de uma terceira pessoa, ou vice-versa. A instalação de um “eu” no enunciado (debreagem enunciativa) precede uma neutralização dessa primeira pessoa em benefício, por exemplo, de uma terceira pessoa. Dessa forma, um narrador em primeira pessoa que se comporta como terceira – condição fundamental para a onisciência – gera um efeito de identificação entre sujeito do enunciado e sujeito da

²⁹ Trata-se, nesse caso, do *status* lingüístico da “pessoa”. Segundo Benveniste, é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade de que fala funda-se na emergência de uma propriedade fundamental da linguagem: “é ‘ego’ quem diz *ego*”. BENVENISTE, E. “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Companhia Nacional, 1976, p. 286.

³⁰ A debreagem interna pode ser de segundo ou terceiro grau (ou até mais), a depender de quantos enunciados estão dentro de enunciados.

enunciação. Restrito à narração ou responsável também pela observação ou inquestionável criação de determinados fatos, é certo que o narrador-autor de *Fortunata y Jacinta* se instaura no texto como um enunciador dos enunciados de outros personagens. É também verdade que tem responsabilidade por seus próprios comentários; não somente reproduz enunciados, mas também os cria, caracterizando-se nesse sentido como sujeito da enunciação. De qualquer forma, o que chama atenção na mobilidade desse narrador é que sua função de enunciador de enunciados de outrem – como quando reproduz a fala de um personagem em discurso direto, por exemplo – progressivamente se torna a de enunciador-ficcionalizador dos pensamentos de seus pares ficcionais.

A embreagem pode ocorrer em dois níveis: micro e macrotextual. No microtexto, acontece quando um personagem se refere a si mesmo por “ele”, por exemplo. A este trabalho interessa particularmente o caso macrotextual, pois nele a neutralização de pessoa se registra na obra como um todo, ou seja, as características da voz que “conta” a história sofrem transformações ao longo da narrativa a ponto de “criá-la”, “reinventá-la”. Esse fenômeno ocorre em *Fortunata y Jacinta* na medida em que o narrador se apresenta sob a forma de uma pessoa (primeira, que participa da ação), mas assume ao longo do romance os valores de outra (terceira, por ter acesso ao pensamento dos personagens). Nesse caso, a primeira pessoa se coloca em um outro nível enunciativo: de narrador – responsável fundamentalmente por contar a história – passa a um tipo particular de enunciador, um narrador-autor que cria o que seus personagens pensam e sentem (e quem sabe até o que falam) –, o que lhe permite entrar em sincretismo com a posição de um observador onisciente.

Em várias passagens do romance, pode-se observar que há presença de intromissões e comentários do narrador, que em certa ocasião instaura um narratário no texto³¹:

Juanito Santa Cruz y Miquis llevaron un día una sartén (no sé si a la clase de Novar o a la de Uribe, que explicaba Metafísica). (I, 99)

Si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita [a Estupiñá], esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque

³¹ Cf. exemplo: “Ved, pues, porque pienso...” (I, 636)

por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no. (I, 181)

En honor de la verdad, se ha de decir que Santa Cruz amaba a su mujer. (I, 285)

Algunos se mueren y no llegan nunca; Izquierdo debía llegar, a los cincuenta y un años, al puesto que la Providencia le asignara en el mundo, y que bien podríamos llamar glorioso. Un año después de lo que ahora se narra estaba ya aquel planeta errante, puedo dar fe de ello, en su sitio cósmico. (I, 348)

Nada ocurrió en la cena digno de contarse. (I, 404)

Cuando [Fortunata] supo que en febrero y marzo había estado Juanito Santa Cruz enfermo de pulmonía, acordóse de que aquella noche lo había soñado ella. Y fue verdad que lo soñó. (I, 510)

Es cosa muy cargante para el historiador verse obligado a hacer mención de muchos pormenores y circunstancias enteramente pueriles, y que más bien han de excitar del desdén que la curiosidad del que lee, pues aunque luego resulte que estas nimiedades tienen su engranaje efectivo en la máquina de los acontecimientos, no por eso parecen dignas de que se las traiga a cuento en una relación verídica y grave. Ved, pues, porque pienso que se han de reír los que lean aquí ahora que Sor Marcela tenía miedo a los ratones. (I, 636)

En las tertulias de los cafés hay siempre dos categorías de individuos, una es la de los que ponen la broza de la conversación, llevando noticias absurdas o diciendo bromas groseras sobre personas y cosas; otra es la de los que dan la última palabra sobre lo que se debate, soltando un juicio doctoral y rediciendo a su verdadero valor las bromas y los dicharachos. Donde quiera que hay hombres, hay autoridad, y estas autoridades de café, definiendo a veces, a veces profetizando y siempre influyendo, por la sensatez aparente de los juicios sobre la vulgar multitud, constituyen una especie de opinión,

que suele traslucirse a la prensa, allí donde no existe otra de mejor ley.
(II, 16)

A las doce de un hermoso día de Octubre D. Manuel Moreno-Isla regresaba a su casa, de vuelta de un paseito por *Hide Park*... digo, por el Retiro. Responde la equivocación del narrador al *quid pro quo* del personaje, porque Moreno, en las perturbaciones superficiales que por aquel entonces tenía su espíritu, solía confundir las impresiones positivas con los recuerdos. (II, 331)

As opiniões desse narrador-autor aparecem muitas vezes de forma oblíqua no texto, aproximando-se e distanciando-se dos juízos dos personagens da obra – particularmente quando se refere aos interlocutores por suas qualidades correntes ao longo da história. Entretanto, adjetivos como “pecadora”, “pícaro”, “infeliz”, usados pelo narrador para referir-se à protagonista, mostram não somente a mobilidade do foco narrativo, mas uma estratégia para eximir-se de uma responsabilidade direta da enunciação. Há casos em que o narrador se apóia nos pontos de vista dos personagens, tornando aparentemente flexível a sua posição; em outros, dá a impressão de assumir para si a responsabilidade pelo que diz – especialmente quando se refere à forma como ganham dinheiro Doña Lupe e Torquemada:

Su corazón [de Doña Lupe] no era depravado sino en lo tocante a préstamos, era como los que tienen un vicio, que fuera de él, y cuando no están atacados de la fiebre, son razonables, prudentes y discretos.
(I, 538)

Los dos mil duros de doña Lupe crecieron como la espuma en el término de tres años, renovando obligaciones, acumulando intereses y aumentando éstos cada año desde dos por ciento mensual, que era el tipo primitivo, a cuatro. A la pobre víctima le sacó Torquemada mucho más, porque se adjudicó sus muebles riquísimos por un pedazo de pan; pero el tal se lo tenía muy bien merecido. (I, 541)

La pecadora [Fortunata] fue llevada a las Micaelas poco días después de la Pascua de Resurrección. (I, 594)

[Torquemada] era un hombre tan económico que ahorraba hasta las letras, y era muy amigo de las abreviaturas por ahorrar saliva cuando hablaba y tinta cuando escribía. (I, 658)

[Patricia] tenía la discreción del traidor, y cuando dijo fue encaminado a introducir en el cerebro de Maxi el convencimiento de que su mujer era punto menos que canonizable. Cuando la criminal [Fortunata] entró, el marido había mandado encender la luz y estaba sentado junto a la mesa de la sala. (I, 703)

La única defensa del que estaba debajo [Maxi] era clavar sus uñas, afilándolas con el pensamiento, en los brazos, en las piernas, en todo lo que alcanzaba del vencedor [Juan]. (...) Derribados los dos, lucharían quizás más proporcionadamente. ¡Pobre razón aplastada por la soberbia! ¿Dónde está la justicia? ¿Dónde está la vindicta del débil? En ninguna parte. (I, 706)

Durmióse pronto la infeliz señora de Rubín. (II, 87)

[Fortunata] dejóse llevar por su vagabundo pensamiento a un orden de ideas que no era nuevo en ella. (II, 205)

[Fortunata] miraba con verdadero espanto a la *rata eclesiástica*. (II, 233)

A sua postura em relação a todos os personagens do romance figura um elemento relevante para o esboço da versão de um enunciador criada na totalidade do texto, a imagem de um sujeito a que o leitor não tem acesso senão indiretamente na narrativa e cuja enunciação, o dizer, será sempre pretérita: o autor. Uma vez que só se tem acesso a seu enunciado e à sua retórica, trata-se de um autor implícito, produto da leitura da obra como um todo, não somente das eventuais intervenções explícitas do narrador-autor.

A partir de estudos de Lukács³², críticos marxistas postulam que há na obra a projeção de uma imagem dos valores sociais da classe de que provém o autor “real”,

³² In: LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspero, 1967. *Apud* FIORIN, 2002: 64.

mesmo que este não tenha consciência desses valores. Genette³³ entende que a verdadeira imagem do autor é a que se imprime no texto, e não uma eventual imagem que o próprio autor “real” assuma voluntariamente³⁴. Dessa forma, Genette conclui que não há por que levar em conta três instâncias narrativas: autor “real”, autor implícito e narrador, mas apenas autor e narrador, apesar de observar que, como do autor só há uma imagem alcançável por meio do texto, a teoria narrativa tem o autor implícito como objeto de estudo. Booth diz que, em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, personagens e leitor. Cada uma dessas instâncias narrativas pode ir, em relação às outras três, da identificação à completa divergência, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos (1980: 171).

O depoimento do narrador-autor de *Fortunata y Jacinta* procura ser verossímil e é certo que estabelece uma retórica. Devido a seu papel relativa ou aparentemente à margem da história contada, tecnicamente esse narrador apresenta uma mobilidade, amplitude e variedade de fontes de informação, mais do que os outros personagens da obra, aos quais está reservado substancialmente o papel de interlocutor³⁵. Nota-se que na obra é crescente a necessidade de onisciência por parte de quem observa; o efeito de objetividade desejado exigirá como que um desvanecimento do “narrador periférico à ação”, instaurado no primeiro capítulo. Busca-se então eliminar uma presença que pudesse resultar ostensiva e impertinente e revelar progressivamente uma figura que na verdade é um autor da história narrada, a quem está reservado o poder de chegar à consciência dos personagens. Existe, pois, dentro da própria obra uma voz responsável pelo sentido de sua totalidade. Vê-se que a instância da narração passa à da criação. Em *Fortunata y Jacinta*, o “alguém” fazendo a fala dos personagens e narrando os acontecimentos é uma evolução da figura do narrador-personagem que aos poucos se torna um espectro na narrativa.

³³ In: GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. *Apud* FIORIN, 2002: 65.

³⁴ De acordo com Fiorin, um estudo que aderisse rigorosamente à idéia de Genette de que a imagem do autor projetada na obra não possa ser diferente dele enquanto ser no mundo “poderia levar a uma crítica vulgar, psicanalista ou marxista, que veria no autor real tendências homossexuais ou complexos de Édipo mal resolvidos ou que o tacharia de pequeno-burguês” (2002: 65).

³⁵ É verdade que um interlocutor pode tomar a voz e enunciar algo, tornando-se assim enunciador. No entanto, não é essa a mobilidade focada por este trabalho. O objetivo é analisar a mobilidade do narrador, a quem delega voz o enunciador da obra e a quem dá um saber de observador. Ademais, é o narrador quem acompanha o emaranhado de vozes presentes na obra, de que proliferam seus juízos. Por fim, os comentários e critérios do narrador-autor são substanciais para a busca da figura do autor implícito.

O uso eficiente do ponto de vista é fundamental para que se consigam determinados efeitos na narrativa. A escolha e as implicações do foco narrativo, bem como sua mobilidade, revelam traços significativos da estrutura da obra como um todo orgânico, em que cada parte está em relação de interdependência com outra. O caso da transfiguração do narrador do romance é chave para se pensar a relação de autoria dentro da própria obra. Durante boa parte de sua trajetória, Fortunata absorve as palavras sobre si mesma que lhe são proferidas por seus interlocutores. Por outro lado, o narrador se apropria das palavras dos personagens para construir uma história. Se o processo se esgotasse nesses dois tipos de relação, não teria sido acrescentada, necessariamente, nenhuma particularidade à estética objetiva do realismo do século XIX. Entretanto, a progressiva reconfiguração do narrador-autor imprime no texto um processo metaficcional, na medida em que “añadiduras necesarias” compõem o todo do relato para que haja um acabamento estético em torno da vida ordinária que é narrada no romance.

Galdós não se mostrou ao longo de sua obra um escritor que tivesse atuado mais ética do que esteticamente, pois o artista que foi não se isolava no sentimento “apaixonado” da composição nem na impessoalidade característica do cânone realista. O narrador de *Fortunata y Jacinta* não se apresenta rigorosamente objetivo ou impassível diante dos fatos que narra, mesmo porque a maneira como se instaura na obra o impede. No romance, cria-se um distanciamento do narrador em relação aos personagens e à história a partir do momento que o contador se desdobra em criador. Segundo Goyanes, a postura normal do narrador galdosiano diante de seus personagens é no geral a de um “cronista” que não tem por que ocultar sua voz (1979: 122). Por isso, Galdós não teria participado do que chegou a ser a obsessão estética dos naturalistas seguidores de Zola: a objetividade, a impassibilidade e o distanciamento reveladores do que Maurice-Jean Lefebvre vê como uma confiança burguesa de “explicação racional e exaustiva dos fatos psicológicos e sociais”³⁶. Não que Galdós tenha deixado de lado os recursos da onisciência e da observação, mas uma versatilidade característica de seus textos o levou a matizar certos procedimentos tradicionais próprios à criação literária. Provavelmente o tenha feito em função da maneira como valorizava certos aspectos da narrativa realista, dentre os quais se destaca a observação minuciosa do fato externo que, para os escritores de sua época, era a forma mais coerente de se chegar à verdade

³⁶ *Apud* LEITE, 2001: 22.

do acontecimento. Entretanto, como se trata de uma arte, de um artifício cujo instrumento de criação é a linguagem verbal, sua idéia é mais trabalhar em torno de um sentido, uma impressão de objetividade. Portanto, apesar de ser um autor realista, matiza teorias estéticas de sua época, dentre as quais se destaca a de Zola, segundo a qual o romancista seria uma espécie de escrivão que realiza o seu ofício de maneira impessoal, sem julgar nem tirar conclusões. Como explica Fiorin,

Objetividade é uma palavra polissêmica, pode significar tanto *neutralidade* quanto *justeza*, isto é, *adequação a um referente*. Na linguagem, na verdade, não há nem uma nem outra. O que há são efeitos de sentido produzidos, no primeiro caso, por um apagamento das marcas da enunciação no enunciado e, no segundo, por um controle dos termos mais nitidamente avaliativos. Objetividade lingüística não existe, mas, por meio de certos procedimentos, chega-se ao efeito de sentido de objetividade (2002: 100).

O sentido de objetividade é no geral compartilhado por autor e leitor, para que se consiga o efeito de “real”. Não raro se associa a objetividade aos graus de presença de uma voz que cria a história. O ponto de vista é um elemento da obra que constitui um recurso para distinguir os níveis de presença do autor na narrativa, que controla o grau de envolvimento ou distanciamento do leitor em relação aos acontecimentos da história³⁷. Dessa forma, garante-se, por exemplo, que o leitor veja *Fortunata* de uma maneira semelhante à que vê o narrador-autor, ou que pelo menos a veja segundo os objetivos da retórica da consciência que engloba as instâncias narrativas do romance. Por mais que a crítica concorde em colocar Galdós no grupo dos escritores realistas do romance europeu do século XIX, a ilusão estratégica de um texto objetivo, em que o autor estaria ausente, mostra a complexidade da poética galdosiana.

Sabe-se que, mesmo nos momentos em que o narrador não se mostra e a narrativa não traz elementos explícitos que marquem a sua presença, uma voz se constrói no discurso, das palavras escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado que

³⁷ Henry James reconheceu as implicações da relação autor – obra – leitor; chamou atenção para eventuais marcas do autor no texto mesmo em caso de onisciência. Falou também dos efeitos desses traços significativos sobre o leitor e disse que o autor faz é “criar o seu leitor tanto quanto cria os seus personagens”. *Apud* BOOTH, 1980: 67.

constituirá o mencionado autor implícito, que difere da instância do narrador-autor-personagem do romance. Booth explica que,

enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens.

E por mais impessoal que o *alter ego* do autor tente ser,

o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores (1980: 88-89).

A idéia do autor implícito significa que o autor não desaparece na obra, mas se desmascara constantemente, atrás de um personagem ou de uma voz narrativa que o represente, mas com a qual não se confunde. Essa heterogeneidade presente no enunciado revela um funcionamento discursivo conflituoso. Nas diferentes manifestações morais e ideológicas dos personagens ecoa uma voz, a do autor implícito, e a partir dela se pode vislumbrar um quadro da percepção do artista com relação à sua obra, como ele se compromete nela. Os juízos do autor implícito estão sempre presentes e se revelam no texto, de maneira mais ou menos implícita ou disfarçada, desde a maneira como se apresentam os personagens na obra, como se coadunam no espaço e no tempo, até as escolhas e desvios do narrador-autor, no caso de *Fortunata y Jacinta*. Portanto, por mais mascarado ou escondido, o autor não tem como optar pelo próprio desaparecimento (Booth, 1980: 38).

Essa voz que se cria pode transitar entre as diversas opiniões presentes na obra, gerando assim um efeito denominado polifonia, em que as consciências envolvidas na narrativa (personagens, narrador-autor³⁸ e autor implícito) dialogam entre si. Entretanto, para que a obra possua um resultado plenamente polifônico, não deve haver, como em *Fortunata y Jacinta*, objetificação das consciências existentes no romance, nem tampouco uma voz que se proponha ascender no plano narrativo em relação às outras vozes do discurso. A essência da polifonia consiste no fato de que as vozes e vontades

³⁸ Para Lefebvre, também o narrador “acaba se transformando num ser ficcional, uma das tantas máscaras do autor implícito sempre à espreita”. *Apud* LEITE, 2001: 23. E Booth observa que “até o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como ‘eu’” (1980: 168).

individuais que se instauram na narrativa permanecem independentes umas das outras. O romance pode ter graus de polifonia, e pode-se dizer que *Fortunata y Jacinta* traz em sua estrutura o caráter polifônico, na medida em que há distintas vozes que se contrapõem ao longo da narrativa. Entretanto, prevalece no todo da obra o discurso monológico em função da instauração de uma consciência globalizante que desenha os personagens segundo sua própria perspectiva.

A polifonia plena ocorreria apenas num romance em que as distintas vozes estabelecessem absoluta consonância entre si, isto é, uma narrativa em que as consciências de todos os personagens, do narrador e do próprio autor implícito se mantivessem como em uma orquestra. Apesar de trazer diferentes idéias expressas pelos diversos personagens ao longo da história dos Santa Cruz, dos Rubín e do povo, classe à que pertence Fortunata, *Fortunata y Jacinta* possui uma voz determinante: a do narrador que se desdobra no autor responsável por ficcionalizar as consciências existentes no romance. Esse narrador-autor segue a trajetória das consciências e com isso descreve Fortunata, usando as diversas imagens da protagonista que derivam das diferentes opiniões da galeria de personagens. E o autor implícito estabelece parâmetros para que o leitor assimile o jogo de imagens criado sobre Fortunata³⁹. Isso acontece porque a história de Fortunata é a apresentação, feita pelo autor implícito, de uma prolongada construção da identidade de um personagem. O autor implícito investiga os mecanismos presentes no percurso de formação do sujeito, e o faz a partir das referências que tem o indivíduo ao longo de seu percurso. Embora a trajetória e os discursos do próprio personagem possam comunicar por si próprios um significado dentro do todo da obra, uma visão panorâmica do estudo realizado no romance – resultado das marcas do autor implícito – mostra que há uma retórica que leva o leitor a ver como são os personagens criados na obra. Da mesma forma como se criam imagens em torno à protagonista, há também uma espécie de veredicto com relação aos outros personagens do romance.

³⁹ Da mesma forma que o autor “real” no momento de sua enunciação é inacessível à leitura e interpretação da obra ficcional, também o é o leitor “real” para qualquer sistematização que se queira fazer do ato da leitura. Como diz J. M. Adam, “o autor e o leitor reais pertencem não ao texto, mas ao mundo. O autor e o leitor implícitos pertencem ao texto. O leitor abstrato ‘é esse leitor ideal, implícito, que o texto programa, com o qual o escritor (a instância produtora no curso de sua escritura) dialogou ao longo de sua atividade de escritura. Trata-se de uma imagem do destinatário pressuposto, de um leitor que acederia ao(s) sentido(s) da obra”. É assim que o texto constrói um enunciatário que intervém indiretamente como produtor do texto. In: ADAM, J. M. *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*. Paris: Fernand Nathan, 1985. *Apud* FIORIN, 2002: 63-64.

Sobre a presença ou aparente omissão da voz cuja consciência é globalizante, o próprio Galdós, no prólogo de sua obra dialogada *El abuelo*, de 1897, observa que

por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruídos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. (...) El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre (1990a: 801).

Galdós se referia à tradição literária da segunda metade do século XIX que tem nos nomes de Henry James⁴⁰ e Flaubert representantes de autores e críticos para quem os modos de narração ditos objetivos e impessoais seriam superiores a outros modos de apresentação da história em que se manifestasse uma intervenção direta do autor disposto a introduzir comentários. Por mais que crie uma ilusão de liberdade para seus personagens, como se estes atuassem segundo suas próprias vontades, mesmo o artista que se proclame o mais objetivo e imparcial⁴¹ não perderá de vista sua retórica; logo, sua voz se imprime na narrativa de forma no geral velada. Escondida por trás de um narrador em primeira pessoa ou de um observador onisciente – ou, como em *Fortunata y Jacinta*, por trás de um narrador-autor que encarna ambos –, ou ainda impressa nos múltiplos pontos de vista da cena, a voz do autor implícito transparece. Um dos elementos utilizados para chegar-se ao autor implícito, enunciador primeiro, é a mobilidade e o comportamento que caracterizam o narrador-autor da obra. Há uma voz

⁴⁰ Em alguns de seus prefácios, James escreveu sobre a questão do foco narrativo e sua relação com a objetividade. O ideal para o escritor “é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de refletor de suas idéias”. *Apud* LEITE, 2001: 13.

⁴¹ Booth lembra que “na prática, não há autor que consiga criar uma obra revelando completa imparcialidade. (...) Todos os autores tomam, inevitavelmente, partidos”. (1980: 95) Acrescenta que “interesses e predisposições individuais diferentes levam-nos a tomar aspectos diferentes da realidade, para fins diferentes. O mesmo fato pode ser muitos fatos diferentes, dependendo das diferenças da nossa orientação geral. Assim, cada fato literário (...) está altamente carregado de significados do autor, por muito que ele queira ser objetivo” (1980: 128). E Bakhtin ressalta que ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação ao outro, independentemente de como este venha figurativizado. O autor-criador traz em si marcas de subjetividade que implicam juízo de valor e tomada de posição. O crítico acrescenta que “até Deus precisou encarnar-se para amar, sofrer e *perdoar*; teve, por assim dizer, de abandonar o ponto de vista abstrato sobre a justiça” (2003: 118).

que se erige no texto a partir da escolha do foco narrativo e de suas atitudes e comentários. Toda a escritura desenvolvida pelo contador/autor da história de *Fortunata y Jacinta* oculta um locutor que, por sua vez, caracteriza o autor implícito. O locutor se caracteriza como uma voz de outrem que ressoa num dado enunciado, seja esse enunciado do narrador ou de um personagem. Trata-se, pois, de uma fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado no discurso de outrem (Fiorin, 2002: 70). Na verdade, assim como há variados graus de enunciadador, há também diferentes níveis de locutor. Um comentário do narrador-autor pode trazer, por exemplo, uma expressão bastante usada no romance por um personagem específico, tal é o caso da reprodução irônica, pelo narrador, da expressão “*en toda la extensión de la palabra*”, dita reiteradas vezes por Doña Lupe. Ademais, os tantos adjetivos atribuídos a Fortunata aparecem da mesma forma na voz dos personagens que a julgam como na voz do narrador-autor.

A apropriação e o uso das distintas vozes pelo narrador-autor podem ocorrer através do discurso indireto ou indireto livre. Como se sabe, no discurso indireto o responsável por contar a história dá a sua versão de um fato; analisa o texto do personagem depois de um recorte feito. Ainda no discurso indireto, pode tentar aproximar-se de expressões que se associem no romance a determinado personagem ou grupo de personagens ou mesmo reforçar no texto narrado certas idéias dos interlocutores que, ao terem suas vozes veladas no discurso do narrador, se convertem em locutores do discurso indireto. Conforme explica Fiorin, o discurso indireto

serve, quando na variante analisadora de conteúdo, para constituir uma imagem do locutor, pois mostra suas posições ideológicas ou seu modo de ser psicológico. Na variante analisadora de expressão, as expressões servem para revelar certas características do locutor que se manifestam no seu texto (2002: 76).

Entretanto, cabe reforçar que, ao construir o discurso indireto, é o narrador-autor quem traduz, segundo seu ponto de vista e interesse, os propósitos do locutor; logo, o aparecimento oblíquo do personagem enquanto locutor no texto do narrador-autor representa um elemento da retórica deste – e, por conseguinte, da retórica do autor implícito. A pluralidade de vozes pode manifestar-se também no discurso indireto livre, que carrega pelo menos duas vozes, a do narrador-autor e a de um personagem cujas

idéias serão, nesse caso, enunciadas em terceira pessoa. Há “uma neutralização entre primeira e terceira pessoas em proveito da última” (Fiorin, 2002: 81).

Em *Fortunata y Jacinta*, as conversas entre Fortunata e os outros personagens podem dar a impressão de que os personagens agem de maneira autônoma, sem interferência do autor implícito – que de fato não interfere como o narrador-autor. O leitor tem a sua disposição informações num modo de apresentação dramático que se limita ao que os personagens falam, sem indicações diretas por parte do narrador-autor sobre o que pensam ou sentem os entes de ficção – o que não significa que a maneira como o autor implícito expõe e organiza a fala dos personagens e os comentários e intromissões do narrador-autor não sirva de material a ser inferido pela ação do leitor⁴².

O diálogo é um procedimento freqüente nos romances de Galdós, e representa um recurso usado com o objetivo de compor a ilusão de que não há necessidade de uma voz que se interponha entre um personagem e o leitor. O romance realista do século XIX particularmente mostra a possibilidade de um efeito narrativo em que os personagens falariam sem intervenção de uma voz. No prólogo de *El abuelo*, Galdós expõe as vantagens do diálogo como técnica do romance:

La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas (1990a: 800).

E a cena que presenciará o leitor da obra o colocará diante dos personagens que aparentemente falam por si mesmos, de forma que se consegue a sensação de que a figura do narrador-autor é desnecessária ou aparentemente ausente⁴³. Assim, os personagens se constituiriam ao longo do texto a partir de suas inter-relações dramáticas, sem mediações. Entretanto, a consciência dominante do autor implícito

⁴² Tanto o quadro valorativo próprio ao autor implícito que se pode supor a partir dos elementos do texto como as inferências do leitor mostram que a obra de arte não se esgota em si mesma. Booth lembra que “a criação e a apreciação da arte não podem nunca ser atividades completamente neutras” (1980: 345), portanto, a subjetividade da criação e a da apreciação implicam a impossibilidade do neutro absoluto e também a de um caráter fechado da obra. Nesse sentido, a “necessidade do outro” de que falam Bakhtin (2003: 44) e Landowski (2002: 04) se aplica também a essa relação.

⁴³ Diane Hyman, em sua tese de doutorado intitulada “The *Fortunata y Jacinta* Manuscript of Benito Pérez Galdós” (Universidade de Harvard, 1972), aponta que as duas primeiras partes do romance trazem abundante documentação sócio-histórica, enquanto as duas outras partes se centram em situações dramatizadas entre os personagens, cenas individuais que serviram de ponto de referência para o desenvolvimento do modo dramático. *Apud* CAUDET, 2000: 26.

controla o narrador-autor na medida em que o engloba. Sua figura está presente na manipulação dos elementos da narração/criação realizados pelo contador-autor e dos pontos de vista dramatizados⁴⁴. Esse manejo é um fator que contribui para uma interpretação do significado da obra. Por meio do silêncio que o narrador-autor eventualmente mantém, pelo modo como deixa aos personagens a tarefa de resolverem os seus destinos ou contarem as suas histórias, o autor implícito consegue efeitos que seriam difíceis ou impossíveis de ser alcançados no caso de intervenções na narrativa (Booth, 1980: 288).

Dramatizam-se estados mentais e se propõe investigar o que pensa e sente o personagem – tudo graças ao hábil manejo do foco narrativo que, segundo Lefebvre, finge “mesmo e especialmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam”⁴⁵. A sondagem psicológica que será feita em torno da consciência de Fortunata, por exemplo, expressa uma lógica e uma sintaxe do discurso cotidiano enviesada, pois toma o seu lugar uma espécie de fluxo de consciência ficcionalizado do personagem – que não representa a mesma forma proposta por James Joyce ou Virginia Woolf, na medida em que os recursos narrativos da estética realista do século XIX se centravam fundamentalmente na observação do acontecimento exterior e na continuidade desses eventos na consciência do personagem. Aliás, o romance realista ilustra a idéia de que a consciência do personagem (inclua-se a consciência de um narrador-autor-personagem como o de *Fortunata y Jacinta*) é abrangida na obra pela consciência globalizante do autor implícito que a abarca de todos os lados.

A exposição de consciências individuais e aparentemente sem vínculos com o ponto de vista do narrador-autor fez do procedimento monologado um artifício importante em *Fortunata y Jacinta*. A perspectiva do narrador-autor, que organiza o relato de forma a inferir opiniões e ficcionalizar o texto – alternando a intrusão e por vezes uma suposta neutralidade –, e os pontos de vista dos personagens, atores que dialogam entre si ou monologam diante do leitor, reforçam a tese galdosiana de que o complexo e heterogêneo mundo das práticas sociais é um mundo não de consciências individuais tão-somente, mas de “insolidárias individualidades em conflito” (Goyanes, 1979: 125).

⁴⁴ Como observa Booth, “há uma curiosa ambigüidade no termo ‘onisciência’. Muitas obras modernas que, geralmente, classificamos como narradas dramaticamente, em que tudo nos é transmitido através da visão limitada dos personagens, postulam onisciência no autor silencioso” (1980: 176).

⁴⁵ *Apud* LEITE, 2001: 22.

O monólogo interior não aparece em Galdós de forma desconexa, como aparece em Joyce ou Virginia Woolf, pois em *Fortunata y Jacinta* os pensamentos da protagonista têm uma linearidade e uma coerência que são uma extensão do mundo exterior observado pelo narrador-autor. Entretanto, a linearidade que pretende representar a realidade dos pensamentos da protagonista não se limita a uma eventual superficialidade da observação externa, mas traz em si a complexidade e as ambivalências das práticas sociais. Não há nesse romance a representação de uma corrente de percepção subjetiva dos acontecimentos, através de um fluxo de elementos desconexos e aparentemente aleatórios, pois *Fortunata y Jacinta* é um romance que pretende representar um mundo verossímil segundo a realidade exterior. Ressalte-se que a técnica de progressões e desdobramento do foco narrativo, das distintas formas que a voz da consciência global assume em relação aos personagens, demonstra que o autor implícito cria um quadro de análise do mundo externo, de como este forma o sujeito, construindo-o verbalmente. O monólogo interior de Fortunata, por exemplo, revela o significado da fala consciente do personagem segundo a versão do narrador-autor – vale recordar que o romance é anterior à psicanálise de Freud⁴⁶.

Em *Fortunata y Jacinta*, há um capítulo significativo que representa um bom exemplo da técnica narrativa dialogada, um dos elementos reveladores da autoria do narrador-autor e, por conseguinte, da imagem do autor implícito. Trata-se de um fragmento em que o narrador-autor intercala a narração com pensamentos e memórias de Fortunata num momento de crise posterior à conversa da protagonista com Juan, em que sugere ao amante, depois de ouvir de Aurora – logo descoberta a nova amante de Juan – a possibilidade de Jacinta ser-lhe infiel:

Considerándose sola en casa, Fortunata anduvo de una parte a otra, buscando una ocupación que la distrajera y consolara. Imposible. Mientras más trabajaba, con más energía y claridad repetía su mente lo que le había pasado aquella mañana. «Yo me voy a volver loca – se dijo poniéndose a mojar la ropa –. Más loca estoy que el pobre Maxi, y esto me acabará de rematar».

Sin que interrumpiera la acción mecánica, el espíritu de la pobre mujer reproducía fielmente la escena aquella, con las palabras, los gestos y

⁴⁶ Freud cunhou o termo “psicanálise” em 1896, dez anos depois da publicação de *Fortunata y Jacinta*. Suas idéias revolucionariam o enfoque dado à burguesia do final do século XIX. Seu livro *A interpretação dos sonhos*, que traz à discussão o tema do inconsciente, data de 1900.

las inflexiones más insignificantes del diálogo. En medio de la reproducción iban colocándose, como anotaciones puestas al acaso, los comentarios que se le ocurrían. El trabajo de su cerebro era una calenturienta y dolorosa mezcla de las funciones del juicio y de la memoria, revolviéndose con desorden y alumbrándose unas a otras con aquella claridad de relámpago que a cada instante despedían.

«Tontería grande fue decírselo... Él está hace tiempo muy frío, y como con ganas de romper. ¡Cansado otra vez, cansado; y allá por junio (...) me dijo que nunca más me dejaría, que se avergonzaba de haberme abandonado dos veces, y qué sé yo cuántas mentiras más!... Lo que hace ahora es buscar un pretexto para llamarse andana... ¡Cristo!, qué cara me puso cuando le dije aquello...! “No seas bobito, ni fies tanto en la virtud de tu mujer. ¿Que no es ella como las demás? Para que lo sepas; tu mujer te ha faltado con aquel señor de Moreno, que se murió de repente, una noche. La suerte tuya fue que dio el estallido”» (...).

Después sentía claramente en su oído la vibración de aquella réplica que la había hecho estremecer, que aún la abrumaba, porque las palabras se repetían sin cesar como la pieza de una caja de música, cuyo cilindro, sonada la última nota, da la primera. «¿Pero qué te has figurado, que mi mujer es como tú? ¿De dónde has sacado esa historia infame? ¿Quién te ha metido en la cabeza esas ideas? Mi mujer es sagrada. Mi mujer no tiene mancilla. Yo no la merezco a ella, y por lo mismo la respeto y la admiro más. Mi mujer, entiéndelo bien, está muy por encima de todas las calumnias. Tengo en ella una fe absoluta, ciega, y ni la más ligera duda puede molestarme. Es tan buena, que sobre serme fiel, tiene la costumbre de entregarme todos sus pensamientos para que yo los examine. ¡Ojalá pudiera yo entregarle los míos! Y ahora, cuando tú me traes esos absurdos cuentos, me veo tan por bajo de ella, que no puede ser más. Tú misma me estás castigando con eso de decirme que mi mujer es como tú, o que en algo puede parecerse a ti. Me castigas porque me demuestras la diferencia; *te comparo con ella, y si pierdes en la comparación, échate a ti tu culpa...* Para concluir, si vuelves a pronunciar delante de mí una palabra sola referente a mi mujer, cojo mi sombrero... y no vuelves a verme más en todos los días de tu vida».

Comentario: «Y yo que me había hecho la ilusión de que no era honrada, para salir ahora con que no tengo más remedio que confesar lo que es! ¿Habrá visto visiones Aurora? Lo asegura de un modo que no sé... Puede que se equivoque... Puede que el caballero ese estuviera prendado de ella; eso no quiere decir que ella pecase ni mucho ni menos...»

Otra vez sentía retumbar en su oído las tremendas palabras de *aqué!*: «Si vuelves a pronunciar delante de mí, etc...» Y el comentario parecía producirse en el cerebro paralelamente a la repetición de la filípica: «Ah!, tuno, no hablabas antes de ese modo. En junio, sí, bien me acuerdo, todo era *te quiero y te adoro* (...) Eso es decirme que soy un trasto, que yo no puedo ser honrada aunque quiera...!Cómo me requema oyendo esto y cómo me requemo ahora mismo!»

(...) Reproducción de algo que ella le había contestado: «Mira: no lo tomes tan a pechos. Podrá ser mentira ¿Yo qué sé? No creerás que lo he inventado yo.

(...) Y él: «Como yo la coja, la arranco la lengua. Es una víbora esa mujer, una envidiosa, una intrigante. Ándate con cuidado con ella».

Comentario: «De veras que estuve muy imprudente. No se debe hablar mal de nadie sin tener seguridad de lo que se dice». Desde aquel momento no me volvió a mirar como me mira siempre. Le chafé su amor propio. (...) «- Hazte el cargo de que no he dicho nada» – «No puedo; me has ofendido (...). Como tú no tienes sentido moral, no comprendes eso. No calculas el valor que se quitan a sí mismas las personas cuando hablan más de la cuenta» – «No me digas esas cosas» – «Se me salen de la boca. Desde que calumniaste a mi pobre mujer, la veneración y el cariño que le tengo se aumentan, y veo otra cosa; veo lo miserable que soy al lado suyo; tú eres el espejo en que miro mi conciencia y te aseguro que me veo horrible».

Comentario: «Cuando toma este tonito, le pagaría... Eso es decirme que soy una indecente. Y siempre que saca estas *tiologías*, es porque me quiere dejar (...)

Reproducción: «¿Te vas ya?» – «¿Te parece que es temprano todavía?» – «¿Vienes el lunes?» – «No puedo asegurártelo» – «Ya empiezas con tus mañas» – «Tú sí que te pones pesada» – «No quiero disputar. Dime lo que quieras.» – «Si rompemos, no me echas a mí la culpa, porque eres tú quien la tienes» – «¿Yo?» – «Sí, tú, por

salir con alguna patochada ordinaria» – «Bueno; lo que quieras... Tú siempre has de tener razón... Adiós» – «Hasta la vista»

Y al cabo de un rato, su mente saltó de improviso con una idea nueva, expresada en medio de los ahogos de la desesperación (...) «¿Pero qué demonios es esto de la virtud, que por más vueltas que le doy no puedo hacerme con ella y meterla en mí?»

Entonces advirtió que no había mojado la ropa. Su tarea estaba por empezar, y los rollos de camisas, chambras y demás prendas continuaban delante de ella, muertos de risa. (II, 367-370)

Tal fragmento alterna diferentes técnicas de exposição dos pensamentos da protagonista e dos acontecimentos, a saber:

1. Discurso indireto

Fortunata anduvo de una parte a otra, buscando una ocupación que la distrajera y consolara. Imposible.

el espíritu de la pobre mujer reproducía fielmente aquella escena aquella, con las palabras, los gestos y las inflexiones más insignificantes del diálogo.

2. Monólogo interior

«Yo me voy a volver loca.»

3. Discurso direto, segundo Fortunata

«“No seas bobito, ni fíes tanto en la virtud de tu mujer. ¿Pues qué te crees? ¿Que no es ella como las demás?”»

4. Comentario

«Y yo que me había hecho la ilusión de que no era honrada.»

5. *Reproducción de algo que ella había contestado*

«Mira: no lo tomes tan a pechos.»

6. *Comentario sem aspas*

Desde aquel momento no me volvió a mirar como me mira siempre.

Nas formas enumeradas anteriormente se alternam diferentes estratégias para chegar-se a um efeito de realidade num momento perturbado da consciência da protagonista. O narrador-autor começa a contar/criar lançando mão do discurso indireto, descrevendo o estado de Fortunata. Faz-se emergir a consciência do personagem, como se assim o leitor se aproximasse da cena e pudesse observar minuciosamente um momento de desespero. Nota-se a estrutura criada pelo narrador-autor para transpor com veracidade a desordem e não-linearidade do pensamento do personagem⁴⁷. Ele reconhece um limite seu (porque não sabe ou porque prefere não contar, sem dizer se optou por ficar calado) ao registrar que: “reproduz-se ‘algo’ que o personagem tinha respondido”, e frases como “el espíritu de la pobre mujer reproducía fielmente aquella escena aquella, con las palabras, los gestos y las inflexiones más insignificantes del diálogo” servem-lhe como uma forma de criar a ilusão de se chegar ao ato enunciativo através da memória da protagonista. É curioso que um dos comentários não apareça entre aspas como os outros – um pequeno indício de um discurso direto com nuances da figura do narrador-autor. Segundo Fiorin, as falas entre aspas são “sintagmas atribuídos a um espaço enunciativo outro, cuja responsabilidade o narrador não quer assumir” (2002: 71). Entretanto, sabe-se que mesmo o discurso citado pode ser deformado por uma escolha, reveladora do ponto de vista do narrador-autor.

Sabe-se que Galdós considerava desejável que o autor criasse a ilusão de eliminar-se da obra, tornando-se invisível (Gullón, 1960: 254). No entanto, o não dito – o que se nota ao longo da narrativa por desejos, impressões e impulsos não verbalizados pelos personagens – será parte integrante do processo criativo do narrador-autor e da

⁴⁷ Chama a atenção o registro lingüístico em que se expressa o pensamento de Fortunata. Apesar de haver em sua fala a ocorrência de uma palavra como “*tiologías*”, não se registram outros casos singulares de uma variante lingüística das ruas que caracteriza a oralidade de personagens como José Izquierdo ou Mauricia, por exemplo. Deve-se reconhecer, entretanto, que a partir da segunda parte do romance (e especialmente a partir da terceira) a protagonista passa a adquirir certos traços burgueses.

consciência global do autor implícito. Somam-se a isso falas fragmentadas dos personagens, registros usados para retratar sua oralidade, monólogos interiores e relatos de sonhos – estes aliás representantes de uma função importante em *Fortunata y Jacinta*, que é a de aprofundar a apresentação de certos personagens e colocá-los na narrativa de uma forma aparentemente menos controlada pelo ponto de vista do narrador-autor.

No romance, o sonho é também uma forma de representação e, por conseguinte, um modo de criar imagens para o personagem ou ainda lhe reforçar as já destacadas. Dois personagens cujos sonhos trazem elementos importantes de sua caracterização são Fortunata e Mauricia. Os sonhos de Fortunata reforçam o ímpeto da natureza de seu amor por Juan, que a caracteriza como personagem espontâneo e impulsivo. Os sonhos de Mauricia mostram a dualidade presente em sua vida, o que a faz um personagem tortuoso e indesejado no meio burguês. Ambos personagens marginais e de destaque na obra; Mauricia, porém, tira menos partido que Fortunata das referências dos que querem “educá-la”, dos reflexos de si que lhe chegam de fora.

5. O personagem como síntese de um jogo de imagens

*todos os seres circulam uns nos outros.
Tudo é um fluxo perpétuo. O que é um
ser? A soma de um certo número de
tendências (...). Nascer, viver e passar é
mudar de formas.*

Sonho D'Alembert, Diderot

Os estudos sobre a construção do personagem constituem importante ferramenta para a análise literária centrada na imanência da obra de ficção. O processo de criação implica um percurso, e pode-se observar que a trajetória do personagem que se constitui e se desenvolve a partir das imagens de si lançadas pelo *outro* é elemento da estrutura de *Fortunata y Jacinta*. Da mesma forma, os caminhos percorridos e desvios escolhidos pelo narrador-autor são de suma importância. Ao longo da obra, o eixo da gradual progressão de Fortunata é representado pelas perspectivas baseadas fundamentalmente em pontos de vista externos à protagonista, abarcados pela literatura do narrador-autor que, por sua vez, está dentro da consciência global do todo da obra que encontra lugar na figura do autor implícito.

Como mencionado, o personagem marginal passa a ser centro dos pontos de vista que lhe determinam a existência. De todos os lados há consciências que lançam sentidos em torno do personagem central. Seus interlocutores tratam de educá-la para a civilização e moralidade dominante. O narrador se desdobra e, como autor, trata de abarcar-lhe a consciência de forma a dar nome a sentimentos da protagonista que nem ela mesma sabia definir, segundo o relato. Em meio aos deslocamentos e à tomada de posição do narrador-autor, emerge a figura-chave do autor implícito, responsável por uma retórica estabelecida ao enunciatário da obra, o leitor, cuja função também caracteriza um ponto de apoio externo que servirá à composição dos sentidos relacionados à personalidade da protagonista.

A individualidade, coerência e unidade representadas em *Fortunata* constroem-se à medida que o seu entorno registra as imagens que vê da protagonista. A alteridade de *Fortunata* será o grande modelo que a desperta para seu conhecimento de si mesma, ainda que historicamente essa descoberta não consiga sustentar a vida do personagem diante da impositiva postura da sociedade burguesa pela que circulou por pouco tempo. A instância mais global e abrangente dessa alteridade encontra-se na imagem do autor

implícito; o caráter do personagem é uma forma de correlação entre este e aquele, que cria uma totalidade para o ser de ficção. Convém reforçar que a imagem do autor implícito é diferente da figura do narrador que se torna autor dentro da obra – este último é também personagem. O todo da obra – a relação da protagonista com seus interlocutores e o papel do narrador-autor – revela como se produz no texto o ativismo do autor implícito (Bakhtin, 2003: 159-160), que se resume na forma como a totalidade da obra caracteriza o personagem, como tenta responder à pergunta “quem é de fato a protagonista?”

Fortunata entra na obra destacando-se por suas qualidades físicas, sua ignorância e pela inocência que durante tanto tempo a leva a aderir às imagens de si postuladas pelos demais. Da fala de Juan, o leitor tem a seguinte imagem:

– ¡Si la hubieras visto...! Fortunata tenía los ojos como dos estrellas...
Fortunata tenía las manos bastas de tanto trabajar, el corazón lleno de inocencia... Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba... (...) ¡Pobre Fortunata, pobre *Pitusa!* (I, 228)

Assim como outros personagens, observe-se que Juan revela ser autor de um discurso que visa convencer o *outro*, como no caso de sua noite de núpcias com Jacinta, em que cria uma imagem de Fortunata mostrando-a como uma mulher inocente e sem educação, logo, alguém que não poderia ameaçar seu matrimônio. Juan organiza seu discurso em função de um jogo de imagens: o que diga a respeito de Fortunata repercutirá em sua própria imagem de “señorito”. Santa Cruz também tem claro para si uma imagem de Jacinta e outra que imagina que sua interlocutora tem dele – o que contribui à formação da imagem que se quer criar e transmitir naquele momento. É em razão desse complexo jogo de imagens que Juan lança mão de elementos que, organizados em dado contexto, resultará em sua absolvição diante de sua mulher – não perante o leitor, que compõe seu quadro de imagens tendo em conta uma estrutura global baseada nos comentários do narrador-autor.

É na ocasião em que Juan apresenta Fortunata a Jacinta em sua viagem de núpcias que o jogo de imagens estabelecido ganha importância, pois nesse momento se abre para o leitor a galeria de imagens da qual proliferarão as características que criam Fortunata como uma construção verbal. O fato de a protagonista refletir

progressivamente o jogo de imagens proposto pelos outros não significa que não possua suas próprias idéias. No entanto, uma vez que não as expressa e oscila durante a maior parte de sua história, o narrador-autor se apropria da protagonista e a reveste com o sentido que acredita ser-lhe (a ele e, logo, a ela) verossímil. Entretanto, na terceira e especialmente na quarta e última parte do romance, o personagem-tipo que poderia consolidar-se na figura de Fortunata dá lugar a um sujeito que faz de seu discurso a expressão de idéias que divergem da razão do *outro*. Dessa forma, recusa para si a “lei de realidade” que a sociedade lhe impõe.

Por mais globalizante que seja a consciência do narrador-autor em relação aos outros personagens da obra e por maior controle que tenha sobre o relato, o percurso de sentido que se cria ao longo da história mostra que a protagonista obtém certos conhecimentos que a levam à consciência de si mesma. Geram-se significados no texto, independentemente da vontade do narrador-autor, de modo que a protagonista passa a agir como sujeito agente na medida em que estabelece, afinal, quem realmente é para si mesma – o que, se não coincide com a perspectiva de seus interlocutores, pode coincidir com a visão do narrador-autor e certamente coincide com a perspectiva retórica do autor implícito.

Convém observar que a atitude individual de Fortunata se caracteriza mais como resistência do que como liberdade, pois, mais que escolher o que deseja, o personagem resiste e segue a naturalidade de seus sentimentos e suas convicções. Caso contrário, a protagonista deveria adequar-se ao código do *outro* e, se o fizesse, teria que levar consigo o estigma social de sua origem⁴⁸, apesar de abdicar de muitas de suas características. Esse tipo de fenômeno revela o fato de haver um nível aparente da realidade em que se constrói o conceito de liberdade como algo individual. O discurso “simula ser individual para ocultar que é social” (Fiorin, 1988: 42) e, ao simular e dissimular, cria-se o efeito de liberdade individual.

O efeito de liberdade em *Fortunata y Jacinta* toca aqueles que cercam a protagonista, primeiro porque são integrantes de um grupo dominante, segundo porque pensam escolher quem e o que querem para si. Por mais que se desenvolva um

⁴⁸ No último capítulo do romance, por ocasião da briga entre Fortunata e Aurora, diz o narrador: “[Fortunata estaba] revertida otra vez bruscamente a las condiciones de su origen, mujer del pueblo, con toda la pasión y la grosería que el trato social había disimulado en ella” (II, 481). É curioso notar que o pensamento de Fortunata, evidentemente filtrado pelo narrador, reforça os estigmas do povo, reproduzindo a idéia do *outro*: “[Fortunata] dejése llevar por su vagabundo pensamiento a un orden de ideas que no era nuevo en ella «Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera... No le des vueltas, chica: pueblo naciste y pueblo serás toda tu vida»”. (II, 205)

conhecimento em Fortunata, trata-se de uma consciência que nunca se bastará em si mesma, a começar pelo fato de que é um personagem da criação do narrador-autor. A consciência deste está presente o tempo todo e dialoga com o caráter progressivamente construído da protagonista.

Com efeito, há figuras fundamentais no romance que darão à protagonista os elementos necessários ao esboço da imagem que traçará de si:

[o narrador sobre o comportamento de Fortunata diante de Mauricia]

[Mauricia] rompió a reír de nuevo con aquella franqueza insolente que a Fortunata le agradaba, cosa extraña, despertando en su alma instintos de dulce perversidad. (I, 667)

[Fortunata] pensaba preguntar a su sabio amigo y maestro [Feijoo], por qué todo aquel desorden se había manifestado a consecuencia de las breves palabras que cruzó con Jacinta. ¿Qué relación tenía aquella mujer con su conducta y con sus sentimientos? (II, 218)

[o pensamento de Fortunata, com referência a Jacinta]

«Si pecó [Jacinta], todo varía en mí, (...) pero si no faltó... ¡ay! la dichosa *mona* me tiene debajo de su pie (...). En mi terreno yo soy también virtuosa, quiere decirse que yo no le he faltado con nadie (...) Por más que digan, yo me he afinado algo (...) Cada una tiene su aquel de honradez (...) Esto que yo tengo aquí *entre mí*, no es humo, no. ¡Qué contenta estoy! (...) Dirán que esto no vale... Yo digo que sí vale, es mi idea.»

Y su convicción era tan profunda, que de ella tomaba fuerza para soportar aquella vida solitaria y tristísima. (II, 408-409)

[Fortunata sobre Jacinta e sobre si mesma]

– *Aquella* es un ángel, yo otro ángel, digo, yo no... (II, 481)

[Fortunata para Doña Guillermina, referindo-se a Jacinta]

– yo soy tanto como ella por lo menos... Como no sea más. Pero pongamos que soy lo mismo. (II, 489)

[Fortunata sobre Aurora]

– Si es lo más mala... (...) yo, al lado de ella, soy un ángel. (II, 510)

Fundada a imagem do personagem central a partir de sua relação com o *outro*, surge em Fortunata um efeito de individualidade, na medida em que passa a questionar sua adesão às imagens monologicamente constituídas de si e estabelece diálogo com as perspectivas alheias que a determinam de fora. Sua individualidade se baseia em sua ação tensa com as famílias Santa Cruz e Rubín, representadas respectivamente por Guillermina, que falava por Jacinta, e Doña Lupe, que representava Maxi. A tensão e o conflito gerados dessa luta servirão como a base para a compreensão de Fortunata a respeito da maneira como o *outro* a vê. A protagonista busca sua autodefinição e passa a intervir num mundo que a determina de fora e lhe serve de contraponto para o entendimento de si mesma.

A situação de Fortunata, a quem falta algo compartilhado com o *outro*, ilustra o fato de que “os homens (...) ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas” (Adorno, 1983: 270). Seu processo de caracterização, baseado em oscilações e referências externas, permite levantar questões como a existência do sujeito num percurso dinâmico. Como diz Kierkegaard⁴⁹,

existir é transformar-se, mudar, em suma, *vir a ser*. Existir é o testemunho concreto e real da passagem do mesmo ao outro. Transformamo-nos, tentamos compreender-nos; em outras palavras, partimos em busca de nós mesmos.

O filósofo dinamarquês faz da dialética uma característica da existência, ao contrário de Hegel, que a faz uma característica do pensamento. Por mais subjetiva que

⁴⁹ Apud LE BLANC, 2003: 100.

Kierkegaard entenda essa existência no mundo, convém ressaltar que ela não emerge do sujeito de forma imanente, sem levar em conta a existência e a importância do *outro*. Para a construção de um “eu” consciente de si em Fortunata, será fundamental pensar a importância construtiva do *outro*. A alteridade referencial que serve a Fortunata é componente de um gênero, o romance, cuja estrutura apresenta elementos que se relacionam dialogicamente, isto é, que estão em oposição como contraponto. Nesse sentido, as relações dialógicas, segundo Bakhtin, são “um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido” (2002: 42).

O processo de aquisição de consciência em Fortunata põe a protagonista em evidência em um contexto classista, em uma situação de contraste com o meio com o que estabelece contato. Imagens são confrontadas na consciência da protagonista: a “selvagem” e a “civilizada” – ambas propostas por parâmetros que lhe vêm do *outro*, das experiências que tem com Juan e Jacinta, Maxi e Doña Lupe. É certo que o tratamento que o narrador-autor dá a essa multiplicidade de características contribui à formação de uma imagem:

[Fortunata para Juan]

- ¿Lo dices porque me he civilizado algo? ¡Quiá! No lo creas: yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo; quiero ser como antes. (I, 690)

[o narrador sobre Fortunata]

Toda la rudeza, toda la pasión fogosa de mujer del pueblo, ardiente, sincera, ineducada, hervía en su alma, y una sugestión increíble la impulsaba a mostrarse tal como realmente era, sin disimulo hipócrita. (II, 208)

[o pensamento de Guillermina sobre Fortunata, segundo o narrador]

«Usted no tiene sentido moral; usted no tiene sentido moral; usted no puede tener nunca principios, porque es anterior a la civilización; usted es una salvaje y pertenece de lleno a los pueblos primitivos».

Esto o cosa parecida le habría dicho Guillermina si su espíritu hubiera estado en otra disposición. (II, 251)

[o narrador sobre Fortunata]

La ira, la pasión y la grosería del pueblo se manifestaron en ella de golpe, con explosión formidable (...). No parecía ser quien era, ni debía de tener conciencia de lo que hacía. (II, 252)

E a composição baseada em imagens que vão de “selvagem” a “civilizada”, “anjo” a “pecadora” permite que Fortunata se veja contrastada diante dos outros indivíduos que a cercam. Começa assim a desenvolver e expor suas próprias idéias, construídas com base em um diálogo entre suas auto-sensações interiores (no geral em torno do tema da natureza) e sua imagem objetiva proveniente do ponto de vista do *outro*:

[narrador sobre Fortunata]

algo había que no se atrevía a manifestar, por no tener la seguridad de ser bien comprendida (...). Le era forzoso echar aquellas ideas, porque no le cabían en la mente y se le rebosaban, tenía que decírselas a sí misma para no ahogarse. «Ahora sí que no temo las comparaciones. Entre ella [Jacinta] y yo, ¡qué diferencia! (...) Si las leyes son unos disparates muy gordos, yo no tengo nada que ver con ellas. ¿Para qué las han hecho así? La verdadera ley es la de la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza (...). Ahora que he ganado el pleito y está ella [Jacinta] debajo, la perdono; yo soy así. (...) ¡Qué contenta estoy, Señor, qué contenta! Yo bien sé que nunca podré alternar con esa familia, porque soy muy ordinaria y ellos muy requetefinos; yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero, y que sin una servidora no tendrían nieto. Ésta es mi idea, la idea que vengo criando aquí, desde hace tantísimo tiempo. (...) Bien sabe Dios que esto que pienso, no es porque yo sea interesada. Para nada quiero el dinero de esa gente, ni me hace maldita falta. (II, 454-455)

O confronto entre o elemento considerado “baixo” – que é figurativizado no romance por meio da imagem do povo (“selvagem”, “não civilizado”, “inculto”) – e o que o padrão burguês acredita ser “alto”, superior, é uma das propostas artísticas de *Fortunata y Jacinta*⁵⁰. Trabalhos que pretendam classificar um novo tipo de protagonista proveniente do povo podem esbarrar em uma tipologia que não apreende o que acontece com os vários tipos de herói que surgem a partir sobretudo da segunda metade do século XIX. É certo que o efeito de contraditoriedade que existe em *Fortunata* ao longo de sua história está intimamente relacionado com sua busca de si mesma, com o conhecimento de sua identidade e seu significado diante da diversidade que seu mundo lhe representa – condição suficiente para ser protagonista do romance moderno. A posição central que atinge o personagem marginal dentro da narrativa mostra-se como característica própria da modernidade de fim de século, já que, na arte moderna, segundo Weirinch⁵¹, existe uma poética narrativa: é necessário mostrar o alto como baixo e o baixo como elevado para que se tenha uma obra de arte literária que trabalhe dialeticamente a noção de sujeito e o modo pelo qual este reage diante dos valores característicos das relações que estabelece com o *outro*. Logo, *Fortunata y Jacinta* parece chegar a uma criação artística da modernidade, mediante o aspecto “elevado” da protagonista, exposto a partir de um processo de carnavalização em que a hierarquia social do mundo compartimentado é desestabilizada⁵². A trajetória de *Fortunata* expõe elementos complementares que eventualmente se mostram também conflitantes: virtude e vício, centro e periferia, autonomia e dependência. Demonstram o caráter “instável, dinâmico e contraditório da condição humana” (Konder, 2003: 14).

Fortunata traz em si a potencialidade do ser que se constrói a partir das experiências, dos acontecimentos, da História, ainda que, para si mesma, acredite agir segundo a Natureza – idéia que revela uma mentalidade característica de fins do século XIX. Os diversos aspectos da realidade que se entrelaçam são interdependentes, de modo que nenhum indivíduo pode compreender-se isolado de seus pares. Estabelecidas

⁵⁰ No prefácio de *Misericordia*, obra publicada em 1897, dez anos após a publicação de *Fortunata y Jacinta*, escreveu Galdós: “En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección”. In: GALDÓS, 1990b: 207.

⁵¹ *Apud* KOTHE, 1987: 61.

⁵² Em seu estudo sobre as relações produzidas em festas populares na Idade Média, Bakhtin observa que a desestabilização da sólida hierarquia do regime feudal (carnavalização) gerava um indivíduo “dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (1987: 09).

as relações entre os sujeitos, contrapostas as experiências, inevitavelmente prevalece um ponto de vista – que é intrinsecamente contraditório (Konder, 2003: 59) – sobre outro(s).

Em *Fortunata y Jacinta*, o leitor vê universos que se opõem – o povo e a burguesia, Fortunata e Jacinta – e que no entanto constituem uma unidade, na medida em que se definem e se complementam mutuamente. O mundo prioritariamente burguês característico do romance inglês do século XVIII passa a dividir a cena com um novo homem na literatura: o marginal, não por ele mesmo, mas segundo a imagem objetiva de si produzida pelo ponto de vista do *outro*, do provável narrador-autor-personagem burguês que ficcionaliza o processo de aquisição da consciência de si desse homem. A posição central de Fortunata, a forma como adquire protagonismo na obra, reforça a idéia de que o indivíduo isolado não tem como entender a si mesmo e tampouco seu papel em relação ao *outro*; não pode compreender a História, menos ainda contribuir à sua escritura.

6. Ativismo literário, individualidade e consciência de si

o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria.

[Bakhtin, *Estética da criação verbal*]

A centralidade do debate sobre a composição do personagem no romance mostra a necessidade de análise dos processos relevantes à construção do sujeito na obra de ficção, pois os mecanismos envolvidos nesse caso esclarecem parte fundamental da estrutura narrativa, que é “a maior responsável pela força e eficácia de um romance” (Candido, 1995: 55). Uma das características do romance moderno é retratar o sujeito em sua individualidade potencial, inserido num mundo circundante que é o eixo de sua constituição e às vezes por isso mesmo um entrave para o desenvolvimento de sua ação. A investigação desse sujeito mostra que o personagem do romance moderno pretende ser uma construção verossímil.

Forster diz que o romancista pode escolher não contar tudo o que sabe sobre esse homem que o leitor reconhece como “real” ou, mais propriamente, verossímil. Entretanto, o conhecimento perfeito de determinado personagem literário é uma ilusão (2005: 87). Nos romances, porém, os leitores têm a sensação de abarcar o personagem em sua totalidade, pois a vida como ali é descrita parece exaurir a história do sujeito retratado. O efeito de uma vida abarcada em sua totalidade, a ilusão de conclusibilidade, de uma imagem acabada do personagem, é um dos indícios de uma vida ficcionalizada que, apesar de verossímil, não é mais que uma representação da realidade. Por mais que um personagem de ficção possa se apresentar de forma individual, complexa e tensa em relação ao mundo do qual faz parte, esse personagem, como aspecto de um todo ficcional, é uma construção verbal e, como tal, uma criação do autor e, de maneira distinta, também do leitor, na medida em que aquele lhe estrutura a imagem na obra, dando-lhe acabamento estético, e este o interpreta ética e/ou esteticamente. Por fim, a atribuição de sentido a um dado personagem é responsabilidade de uma consciência *outra*.

Pensar nas imagens de Fortunata que são lançadas ao longo da narrativa e no processo de assimilação da protagonista de suas próprias características revela a significativa importância do papel da alteridade na constituição de uma identidade. No caso de Fortunata, a alteridade se constitui de instâncias textuais: a dos personagens que a rodeiam, a do narrador-autor e a do autor implícito – cuja imagem ajuda a moldar o leitor, tornando-o um tipo de interlocutor “ideal” para o seu texto (Booth, 1980: 107) – um leitor que identifica as implicações do processo de evolução do personagem e que também lhe objetiva a imagem, na medida em que reconhece certos traços e não outros na protagonista.

Não há dúvida que o autor implícito é uma consciência que abarca todas as outras pertencentes à obra e que resulta importante para o leitor, com quem estabelece contato não como pessoa nem como personagem, mas como um interlocutor virtualmente constituído. O leitor não dialoga com o personagem ou com o narrador-autor-personagem, mas com a voz que ecoa da totalidade da obra, que abarca os personagens e o foco narrativo. Essa consciência global da obra guia ativamente a visão do leitor em relação à história do romance, pois é quem constrói um sentido a ser interpretado. Ao reconhecer um dado sentido no texto, o leitor-espectador estabelece um diálogo virtual com o todo da obra e, por conseguinte, com o enunciador da totalidade do texto, constituindo assim o chamado ativismo do leitor, vivenciado sob a direção da consciência global da obra (Bakhtin, 2003: 191).

Em *Fortunata y Jacinta*, o leitor é espectador da história de um personagem vulnerável – na medida em que se mostra aberto às perspectivas alheias – e imerso num mundo em que seus interlocutores o vêem segundo suas próprias perspectivas, definindo-o e criando-o, assim como faz o narrador-autor e, em outro nível, o próprio leitor, ao atribuir-lhe sentido. O todo significativo do texto terá não apenas dois eixos – autor e obra –, mas também um terceiro: o ativismo do leitor como espectador e logo como alteridade da obra e, portanto, também da protagonista⁵³. Às relações estabelecidas entre leitor e obra acrescenta-se o papel do ser ficcional em que terá se transformado o narrador-autor, pois certamente não passam inadvertidamente aos olhos do leitor as opiniões, os comentários e a investigação em torno do caráter da protagonista. Desse modo, juízos são formulados também por parte do leitor, desde sua

⁵³ Booth diz entretanto que, por mais que haja papéis reservados ao autor e ao leitor, as duas instâncias nunca se falam diretamente. Ademais, vê na voz do autor um domínio “que está no âmago de toda a experiência com ficção” (1980: 288). O domínio a que Booth se refere diz respeito à importância das marcas do autor na obra.

perspectiva, com relação aos diversos seres ficcionais da obra. Em suma, não apenas o autor implícito terá um papel fundamental na construção da obra, mas também o leitor, na medida em que atribui sentido ao interpretar os sintagmas presentes na obra de ficção – e nesse caso pode-se dizer que a contemplação do leitor contribui à autoria.

A existência de Fortunata se concatena a partir das palavras de narradores, observadores e autores⁵⁴ que lhe refletem uma auto-imagem objetiva. Como se trata de uma ficção narrativa, não se buscam as razões ou convicções de um enunciador real. Mesmo porque, para a análise imanente da obra de ficção, não é prioridade o enfoque do enunciador real, que pode inclusive ser desconhecido. Como mencionado, serão relevantes as marcas que constituem uma voz e uma consciência global do todo da obra. É fundamental reforçar, pois, que não se deve confundir as instâncias de autor implícito, elemento da obra, e de autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida (Bakhtin, 2003: 09).

A consciência global, a voz do todo da obra, que caracteriza o autor implícito, constitui uma energia ativa e formadora do processo ficcional que age em relação ao todo acabado do personagem e da obra. Seu ativismo em relação ao personagem se dá sobretudo no processo de objetivação de uma consciência que não se presentifica para o *outro* como algo anterior à linguagem, ou seja, o mundo das auto-sensações interiores do personagem existe, mas só pode ser conhecido através da linguagem, que lhe dá forma, acabamento e sentido. Seu todo objetificado não pode ser dado de dentro do próprio personagem, pois seria ininteligível reconhecer o pressuposto à materialização da linguagem.

É com a voz enunciativa do autor implícito que dialogará o leitor-enunciatário ao significar o conjunto de personalidades e acontecimentos presentes na obra de ficção. Assim como a galeria de personagens do romance com relação a Fortunata, ambos – autor⁵⁵ e leitor implícitos – tratam de concluir a protagonista para dar-lhe coesão à existência, pois possuem em si mesmos o apoio do ponto de vista externo que o

⁵⁴ A função de narrar não se restringe ao narrador do todo da obra. Há mais de um narrador em *Fortunata y Jacinta* e a primeira apresentação de Fortunata por outro personagem, Juan, mostra que a função de contar não pertence apenas a um personagem nesse romance. Da mesma forma, a questão da autoria é ponto central da narrativa, na medida em que, ao objetivar a imagem da protagonista, os personagens que a rodeiam lhe atribuem características que não necessariamente existem em Fortunata e que constituem, pois, ficcionalizações.

⁵⁵ A categoria denominada por Booth como “autor implícito” é chamada por Bakhtin de “autor-criador”. Ambos deixam de lado a instância de “autor-pessoa” ou “autor de carne e osso”, pois não acreditam que esta contribua ao sentido gerado pelo texto. Booth lembra que só a partir da distinção entre o “autor-pessoa” e a sua imagem implícita se pode “evitar discussões vãs e fútuas sobre qualidades como ‘sinceridade’ e ‘seriedade’ do autor” (1980: 92).

personagem necessita para emergir e consolidar-se como construção verbal resultante de uma imagem objetificada.

É importante observar que na construção de Fortunata há certos traços de sua imagem que são inacessíveis a ela mesma. Qualidades como “boa”, “má”, “selvagem”, “civilizada” ou “pecadora” circulam na mente da protagonista nos momentos de questionamentos e dúvidas acerca de seu próprio ser. Entretanto, há outras características atribuídas a ela (“nobre” ou “perversa”) que aparecem somente nas falas ou nos pensamentos dos outros personagens, ou ainda nos comentários do narrador-autor⁵⁶. E a maneira como este conduz a narrativa revela a estratégia de atribuir a Fortunata um juízo que parece oscilar entre as opiniões dos personagens e a consciência autora do foco narrativo⁵⁷:

[o narrador sobre Fortunata]

la pecadora volvió a ver el espectro aquel de su perversidad; pero entonces le vio más claro, y no pudo tan fácilmente hacerle huir de su espíritu (...). La perversa no trató de combatir aquel sentimiento; se recreaba en él como en una monstruosidad que tiene algo de seductora.
(I, 691)

São fundamentais para a construção do personagem as perspectivas que atuam de modo a objetivar-lhe a imagem. Certos traços do personagem lhe são inacessíveis em função de sua impossibilidade em distanciar-se de si mesmo no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos. O leitor não tem acesso ao mundo fragmentado e disperso vivido pelo personagem, que passa a existir de forma consistente para o espectador somente a partir de sua própria atividade objetificadora. As características do ser de ficção só podem ser conhecidas a partir do processo de enformação de sua consciência e esse processo não pode ser efetivado senão de fora da experiência vivida do sujeito actante, ou seja, se constitui como observação e interpretação do espectador.

⁵⁶ Inclusive porque Fortunata desconhecia muitas palavras, assim como seus significados: [o narrador sobre o que Fortunata pensava de Maxi]: “Fortunata hubiera dicho para sí: «¡Vaya un moralista que me ha salido!» pero no tenía noticia de esta palabra”. (I, 513)

⁵⁷ Como no fragmento selecionado: “la pecadora volvió a ver el espectro aquel de su perversidad”, em que o narrador cria uma ilusão de que a própria protagonista se vê como “perversa”, quando na verdade Fortunata via sua “maldade” e seu “pecado” no fato de amar Juan e não em sua semelhança com Mauricia. Sabe-se que a protagonista nem ao menos sabia qual era o motivo da simpatia com Mauricia; logo, não atribuiria a tal afinidade o *status* de “perversidade”.

O observador de Fortunata assume diversas instâncias narrativas, sendo a mais global a do autor implícito. Se a consciência global perder o ponto de distância em relação ao personagem, são possíveis três típicos casos gerais de sua relação com ele, segundo Bakhtin. No primeiro caso, o personagem assume o domínio sobre a voz que lhe dá forma, os pontos de apoio para a objetivação do personagem são fornecidos mais por seus pares do que por uma consciência global do todo da obra e o romance acaba “feito e não criado”. A esse tipo pertencem quase todos os personagens de Dostoiévski, alguns de Tolstói e Stendhal, por exemplo. No segundo caso, a consciência global do todo da obra se apossa do personagem e o conclui de forma a parecer que o próprio personagem se faz a si mesmo; o sentido que se cria é que o personagem começa a definir a si mesmo, independentemente do reflexo da voz que o abarca. O próprio personagem enuncia a idéia ético-moral que lhe dá acabamento e logo demonstra ser como que um representante da voz enunciativa da obra. De acordo com Bakhtin, assim é a personagem do Romantismo. No terceiro caso, enfim, constrói-se um efeito de que o personagem é autor de si mesmo, apreende sua própria vida esteticamente; esse personagem, à diferença do personagem do Romantismo e do personagem de Dostoiévski, mostra ser auto-suficiente e acabado de forma segura (2003: 17-18).

Dada a emergência de Fortunata ao longo do romance e o modo gradual como advém sua consciência de si, a protagonista não demonstra um domínio sobre a voz que a objetiva, diferentemente do que pode acontecer aos personagens de Dostoiévski. A história de uma evolução orgânica na obra de Galdós em torno da construção do personagem e do novo foco sobre um caráter marginal mostra a improbabilidade de que Fortunata se defina a si mesma sem absorver as referências do *outro* que perpassam a narrativa. Tampouco um reflexo da consciência global se revela em Fortunata, pois a relação do espectador com a protagonista se constrói como um processo de criação dialógica e não como uma projeção de sua própria consciência.

O ativismo exclusivo da consciência global que abarca a totalidade da obra baseia-se no processo de ações que só a autoria de um ponto de apoio externo pode praticar em relação a um caráter que existe na e pela linguagem. Tais ações “completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se” (Bakhtin, 2003: 22-23). Se a consciência autora que engloba o personagem perde a posição firme e ativa fora do ser de ficção e vem a fundir-se com ele, a obra como manifestação artística é destruída como um todo (2003: 66). A propósito, a eficácia do acontecimento artístico está em uma tensão entre a distância e imiscibilidade do autor implícito como o

outro do personagem e no uso do privilégio de seu lugar único fora do ser ficcional (2003: 80).

Fortunata se configura na narrativa primeiramente como espectador das imagens atribuídas a si para, então, exercer a função de agente, na medida em que atinge a consciência de si em meio a uma profusão de imagens que refletem sua figura. É o ato de entender o que suas imagens representam para o *outro* que estabelece de modo mais definido sua função de agente na obra – um sujeito que passa de objeto do *outro* a seu contraponto. Nesse processo, a ambivalência de Fortunata se baseia na alternância de seu papel na história: um personagem ora fechado (quando apenas reflete a imagem de si que lhe dá o *outro*), ora inconcluso (quando expressa dúvida e questionamento diante do confronto de outras perspectivas a respeito de sua imagem). Sua inconclusibilidade⁵⁸ se funda também na postura que assume ao rejeitar certas características antes assumidas como suas; em certos momentos acolhe passivamente a imagem sua que lhe vem de fora, mas logo passa a pensar em seus próprios traços constitutivos, que por sua vez também têm origem na perspectiva do *outro*. Se os mundos da protagonista são entendidos como interior e exterior, as fronteiras entre um e outro são vivenciadas de maneiras essencialmente diferentes: por dentro, na autoconsciência e, por fora, na experiência ético-moral ou estética que o *outro* lhe dispensa.

A atividade estética não se restringe à figura do autor que se constrói na narrativa, uma vez que o personagem tem em si mesmo a capacidade de observar a experiência do *outro*, prestar atenção em sua história e dar-lhe ou não acabamento estético. É verdade que Fortunata vivencia suas experiências essencialmente pelo viés ético-moral, que difere da atividade estética, segundo Bakhtin⁵⁹. No entanto, o

⁵⁸ Entende-se a inconclusibilidade de Fortunata como ápice do seu processo de constituição. Como personagem-tipo, a protagonista é por definição um caráter fechado e, à medida que evolui e expressa ambivalência, dá sinais de abertura em seu acabamento. Sua inconclusibilidade não depende do que ela mesma vê em relação à sua própria imagem. Caso contrário, a protagonista seria um personagem concluído como um “anjo”, como se vê afinal na ocasião de sua morte. Entretanto, como foi demonstrado, seu caráter (inconcluso) passa pelo crivo de seus interlocutores, do narrador-autor, do autor implícito e do leitor.

⁵⁹ Bakhtin explica que a relação ética não se confunde com a atividade estética: “Vamos que haja diante de mim um indivíduo sofrendo; o horizonte de sua consciência foi preenchido pela circunstância que o faz sofrer e pelos objetos que ele vê diante de si (...). Devo vivenciá-lo esteticamente e concluí-lo (aqui estão excluídos atos éticos como ajuda, salvação, consolação). O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (...). Aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima da linguagem de suas auto-sensações internas (...). Sua expressividade externa é o caminho através do qual eu penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele. Mas será essa plenitude da fusão interna o último objetivo da atividade estética para a qual a expressividade externa é apenas um meio, tem função meramente comunicativa? Absolutamente: a atividade propriamente estética nem sequer começou. A situação vital do sofredor, efetivamente

conhecimento dessa experiência “vívda” de dentro (a auto-sensação interior), e não “vista” de fora (o quadro plástico-pictural), difere do que o *outro* conhece sobre ela (sua experiência objetivada, observada, narrada, criada). A ação é o núcleo da atividade do personagem central, seja como espectador de si ou como vivenciador de sua experiência. Por outro lado, o narrador-autor é a instância que representa esse personagem através do mosaico de imagens que sintetiza ao longo da literatura que escreve. O personagem age através do sentimento, do pensamento e da palavra, porém não se torna um ente ficcional graças a esse ato. Fortunata ilustra assim a necessidade de um círculo de pontos de vista exteriores que a abarquem e objetivem sua existência não apenas para si mesma, mas também para o leitor (outro ponto de apoio externo), para o todo da obra; caso contrário, não se construiria um personagem, mas se cometeria a impropriedade de querer representar uma pessoa real no texto ficcional.

O personagem não pode ser criado somente a partir de elementos puramente estéticos, pois nesse caso não se representaria a vida e a experiência sensível com veracidade. Não cabe à consciência global da obra inventar um caráter que pretenda ser independente do ato da criação, algo que queira ser real e negue a mimese do processo ficcional. A autoria, seja do narrador-criador ou de qualquer outro personagem que narre e agregue sentido a Fortunata, “pré-encontra” (Bakhtin, 2003: 183) a protagonista em sua experiência marginal; logo, não se pode criar seu caráter de maneira convincente sem levar em conta seus traços observáveis e comuns a um grupo de espectadores. A própria protagonista pode fazer de si mesma o seu objeto – e Fortunata o faz por ocasião de suas dúvidas e reflexões com respeito à “maldade” que lhe é atribuída pelo *outro* –, mas nesse ato de auto-objetivação Fortunata não coincide com si mesma, pois não tem como se alojar por inteiro no objeto, sempre será sujeito ator de sua experiência e espectador de sua imagem objetiva que lhe é dada exclusivamente pelo *outro* (2003: 36).

Entende-se que há duas categorias imiscíveis: a primeira é a da subjetividade do vivenciamento, da ação, em que a palavra de Fortunata sobre si mesma não pode concluí-la e objetificá-la, uma vez que deixaria de lado o ponto de apoio do *outro*. A palavra da protagonista sobre si mesma resume-se ao ato do acontecimento singular de

vivenciada de dentro, pode me motivar para um ato ético: para a ajuda, a consolação, uma reflexão cognitiva, mas de qualquer modo a compenetração deve ser seguida de um retorno a mim mesmo, ao meu lugar fora do sofredor, e só deste lugar o material da compenetração pode ser assimilado em termo éticos, cognitivos ou estéticos (...). A atividade estética é propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração” (2003: 23-25).

sua experiência, e o ato em si não pode dar acabamento à vida e representá-la, pois diz respeito à “infinidade aberta do acontecimento da existência” (2003: 132). Outra categoria é a da objetividade do *outro* como ponto de observação do corpo exterior de um *eu*, perspectiva que servirá a este para o conhecimento de sua imagem objetiva. O personagem capta os caracteres de sua vida no plano da consciência dos outros, os reconhece através do *outro*. As palavras que lhe determinam de fora a personalidade vão ao encontro da sua própria auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome, a partir do que ela toma consciência de si e se localiza como algo (2003: 46). Pode-se dizer que Fortunata é o personagem central do romance por ser o ponto de confluência das distintas opiniões que tem o *outro* em relação à “selvagem” e “ingênua” marginalizada. Portanto, o leitor tem em Juan, Maxi, Jacinta, Doña Lupe, Guillermina, Feijoo, Nicolas Rubín, Ballester, Mauricia e, finalmente, no narrador-autor consciências que determinarão de fora o “ser” de Fortunata. Mais abrangente, o autor implícito engloba também de fora não só a consciência da protagonista, como todas as consciências do romance.

A autoria velada se mostraria passiva em um processo de composição da consciência do personagem “de dentro para fora”, como se a criação se centrasse no vivenciamento sensorial do personagem e não se fixasse no ponto fixo fora desse *eu*. No movimento “de fora para dentro” a autoria é ativa, pois assimila algo excedente ao próprio personagem e cria a partir daí algo que não faria parte de sua autoconsciência e que nem poderia, pela limitação do personagem de ver certos elementos reservados à perspectiva do *outro*.

A protagonista toma consciência de si e se vê como alguém que, a partir do *outro*, percebe a imagem objetiva e não fragmentária de si, ainda que tal imagem não seja condizente com a perspectiva que tem de suas auto-sensações interiores. Fortunata se define ao longo de um processo em que narrador-autor, Jacinta, Mauricia e outros personagens terão importância fundamental:

[o narrador sobre o desejo de Fortunata de parecer-se com Jacinta]

Era un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire. (...) De modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojos cerrados habría dicho que quería ser Jacinta. (I, 625)

[o narrador sobre a relação de Fortunata e Mauricia]

Fortunata no contestó. Estas palabras y otras semejantes que Mauricia le solía decir, despertaban siempre en ella estímulos de amor o desconsuelos que dormitaban en lo más escondido de su alma. Al oírlas, un relámpago glacial le corría por todo el espinazo, y sentía que las insinuaciones de su compañera concordaban con sentimientos que ella tenía muy guardados, como se guardan las armas peligrosas. (I, 631)

Fortunata passa a falar de si mesma sem oscilar entre as imagens de “boa” ou “má”; torna-se capaz de descrever-se minimamente, sem a dificuldade que tinha de expressar o que permanecia e resistia “*entre sí*”⁶⁰. A imagem consistente de si que desenvolve consolida a idéia outrora sem expressão, sem materialidade lingüística, logo sem existência objetiva para o *outro*. Esse processo de obtenção de autoconsciência demonstra que, partindo de dentro de si mesmo, sem nenhuma mediação do *outro*, o homem nunca conseguiria falar a seu próprio respeito (Bakhtin, 2003: 47).

Assim como a caracterização do narrador-autor de *Fortunata y Jacinta*, as perspectivas a partir das quais falam os personagens, ou, mais precisamente, os lugares e as culturas de onde falam são representativos, uma vez que significam referências substanciais para Fortunata em sua trajetória – não pela imagem que a protagonista tem deles, mas por sua imagem objetiva, que só consegue assimilar através do *outro*. É reconhecida a importância do mundo de cada personagem, de suas práticas sociais, para a sua caracterização. Independentemente de qual personagem do romance se está tratando, seus respectivos mundos contribuirão com o quadro moral de conceitos que constituirá o parâmetro usado no processo de formação da autoconsciência da protagonista. Nesse processo é notável a atuação de representações sociais cristalizadas ou, como dizem Amossy e Pierrot, esquemas culturais preexistentes, através dos quais cada um filtra a realidade do mundo que o rodeia.

⁶⁰ Em uma conversa que tem com o irmão de Maxi, Nicolás Rubín, sobre seu suposto caráter desonrado, Fortunata diz: “Ello está *entre* mí y no puedo vencerlo” (I, 718). Fortunata parece agir de maneira intuitiva não só quando reiteradas vezes vive o seu amor com Juan, mas também quando tenta falar algo de si mesma em meio à rede de imagens que se lhe apresenta: “– No sé decir más que lo que me sale de *entre mí*”. (I, 483)

Según Lippman⁶¹, estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas, el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello. ¿Cómo examinar cada ser, cada objeto en su especificidad propia y en el detalle sin vincularlo a un tipo o una generalidad? Semejante procedimiento (...) sería agotador y prácticamente impensable en el transcurso de la existencia (2001: 31-32).

Desse modo, o estereótipo mostra seu caráter inevitável e às vezes indispensável à ação social e coletiva. Os esquemas culturais preexistentes se caracterizam, assim, não somente como uma fonte nociva de erros e preconceitos, mas como um fator de coesão social, um elemento construtivo na relação do sujeito com si mesmo e com o *outro* (2001: 47).

Diante do confronto entre representações da cultura “determinante” e da cultura “determinada”⁶², pergunta-se de que maneira Fortunata constituirá complexidade como personagem e passará de objeto da visão do *outro* a sujeito que pensa sua própria imagem em relação tensa com seu entorno.

Como mencionado, é o interlocutor de Fortunata, o *outro*, o grande meio para o processo de constituição da imagem que terá de si mesma. Para a imagem objetiva que terá o leitor, serão determinantes as estratégias do narrador-autor e a figura indelével do autor implícito. Os estereótipos que circulam no texto através não apenas dos personagens, mas também do narrador-autor serão instrumentais para a visão do leitor, que por sua vez já traz consigo no ato da leitura os esquemas preexistentes de sua cultura proveniente. Afinal, não há leitura possível sem estereótipos (Amossy e Pierrot, 2001: 79) e o sentido particular dado à protagonista reforça a idéia de que a criação de Fortunata cabe não somente a seus interlocutores, ao narrador-autor e ao autor implícito, mas também ao leitor, que intervém como receptor da obra e atua de maneira ativa ao significá-la.

Entende-se então que o ponto de vista do *outro* de Fortunata assume variadas formas ao longo da obra: conceitos dos personagens, juízos do narrador-autor, a voz do

⁶¹ Walter Lippmann introduziu a noção de estereótipo em sua obra *Public Opinion*, de 1922.

⁶² O estabelecimento de tal confronto em *Fortunata y Jacinta* não restringe à burguesia o papel de cultura determinante e ao povo o de cultura determinada. É certo que o inverso também acontece, embora em ambas as possibilidades a categoria de cultura dominante seja destinada à burguesia.

autor implícito e a interpretação do leitor; todos esses elementos serão relevantes para o processo da formação de imagens da protagonista. Tal multiplicidade leva à busca do processo pelo qual Fortunata, que aparentemente apenas absorve imagens vindas de fora, passa a agir como sujeito autoconsciente num romance produzido por um “objeto real que espelha uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos” (Adorno, 1983: 270).

O que dizer a respeito de um indivíduo cuja ação se centra em um eventual ponto de vista *próprio*, sem vínculos fundamentais com a História? Haveria uma perspectiva a partir da qual se pudesse agir sem mediações, sem a ação do *outro*? Segundo Landowski,

condenado, aparentemente, a só poder construir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um *ele* para chegar à existência (...), e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele (2002:04).

Em determinado momento da história, Fortunata mostra certa angústia com relação a essa necessidade do *outro*:

[o narrador sobre Fortunata]

Quedóse meditando en que su destino no le permitía salir de aquel círculo de personas que en los últimos tiempos la había rodeado. Era como una red que la envolvía, y como pensara escabullirse por algún lado, se encontraba otra vez cogida. (II, 398)

Fortunata tenta entender quem é e para isso se compara a Jacinta e Mauricia, por exemplo; é a partir desses dois outros personagens que a protagonista busca identificar o seu caráter, bom ou mau. Nesse processo, Fortunata busca também estar de acordo com sua natureza e com a cultura da qual provém, ter consciência dela e concluir a partir daí quem é de fato – típica característica de personagens e narradores naturalistas. Levantar

a questão do que é próprio à natureza e à cultura de Fortunata⁶³ esbarra em um tema bastante complexo e discutido, que é a questão da subjetividade⁶⁴: aquilo que é imanente ao sujeito, cuja ação se baseia em algo que lhe é próprio naturalmente ou constituído socialmente. Kierkegaard sustenta que “o interno não pode ser exprimido por completo: a História só pode atingir a massa, jamais o indivíduo”⁶⁵. Questiona-se então em que medida o ponto de vista de Fortunata em relação a si mesma e também aos outros deve ser entendido como elemento de sua ação como sujeito da História. O indivíduo, segundo Kierkegaard, “é uma realidade de experiência concebida como relação com o eu, com os outros e com o mundo”⁶⁶. Para pensar o tema, uma possibilidade é recorrer ao papel que a cultura exerce no indivíduo quando se trata de modelar a sua maneira de atuar no mundo. É preciso notar que o que se denomina *cultura* de um povo constitui uma série de elementos que, naturalmente a partir de seu meio (externo, portanto), dá ao sujeito parâmetros que tornam possível a atribuição de sentido ao mundo exterior e, por conseguinte, às práticas sociais. No processo de circulação, assimilação e consolidação de imagens, é como se pairasse sobre a consciência de Fortunata um conjunto de vozes que resultam fundamentais para a imagem final de “anjo” presente na última fala da protagonista.

Norbert Elias reconhece o papel que a civilização exerce sobre o sujeito, a ponto de entendê-la como um aparelho que modela o indivíduo, provocando “mudanças na estrutura do comportamento e da constituição psíquica” (1994: 17). Ademais, a própria linguagem e, conseqüentemente, a construção do romance, pressupõem esse jogo mútuo que visa a construção do sentido e que constitui o dialogismo⁶⁷ característico do romance, em que consciências estão em oposição como contraponto.

Poderia ser atribuída a Fortunata uma falta de ação, se o que se leva em conta é a sua postura aparentemente passiva diante da força que as famílias Santa Cruz e Rubín exercem sobre ela. Dessa forma, a protagonista seria caracterizada mais como objeto da

⁶³ Renato Janine Ribeiro, para quem, citando Norbert Elias (1994: 09), “não existe atitude natural no homem”, certamente não diria “mais próximo à sua natureza”.

⁶⁴ Kierkegaard define a subjetividade como “a verdade *para um sujeito*”. Trata-se de uma verdade única para o sujeito, uma idéia pela qual o sujeito queira viver ou morrer. In: LE BLANC, 2003: 115.

⁶⁵ *Apud* LE BLANC, 2003: 123.

⁶⁶ *Ibid*, p. 127.

⁶⁷ Bakhtin explica que as relações dialógicas são um fenômeno quase universal, “que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido” (2002: 42).

atividade dos que a cercam do que sujeito atuante. Isso porque a idéia de civilização e da própria linguagem que a molda tolheria à protagonista a condição de indivíduo capaz de exercer intervenção no mundo circundante. No entanto, o personagem busca a própria identidade para depois impô-la, e a partir de opiniões e pontos de vista alheios encontra os elementos substanciais para entender seu papel; absorve o parâmetro que lhe é dado e assim parece compreender quem é:

[o narrador sobre Fortunata]

En los primeros días tuvo horas de melancolía intensísima, en las cuales su conciencia, confabulada con la memoria, le representaba de un modo vivo todas las maldades que cometiera en su vida, singularmente la de casarse y ser adúltera con pocas horas de diferencia. Pero de repente, sin saber cómo ni por qué, todo se le volvía al revés allá en las cavidades desconocidas de su espíritu, y la conciencia se le presentaba limpia, clara y firme. Juzgábase entonces sin culpa alguna, inocente de todo el mal causado, como el que obra a impulsos de un mandato extraño y superior. «Si yo no soy mala – pensaba –. ¿Qué tengo yo de malo aquí *entre mí*? Pues nada». (II, 100)

Entretanto, por mais que Fortunata consiga ver-se como de fato é, segundo *seu* ponto de vista, sua história mostra que o processo a pressupõe como espectadora de si mesma, na medida em que acolhe o reflexo objetivo de sua imagem originado na visão do *outro*. E é fundamentalmente isso que a faz conhecer-se e entender a importância que tem para os mundos pelos quais transita, como os das famílias Santa Cruz e Rubín.

Aquilo que Fortunata tem *entre si*, isto é, seu corpo interior (Bakhtin, 2003: 56), é abarcado por um corpo exterior que serve de ponto de partida para a leitura que o *outro* faz da protagonista⁶⁸. Fortunata e o *outro* se movem em diferentes planos de visão e valor e é só a partir do ponto de vista externo à protagonista que também o leitor pode conhecer o “corpo exterior” objetivado pela galeria de personagens que a cercam – inclua-se aí a ação de autoria do narrador.

⁶⁸ Bakhtin lembra que o chamado “homem exterior” (o homem por fora) e o mundo que a ele se correlaciona e com ele se combina esteticamente “são transgredientes à autoconsciência possível desse homem” (2003: 91).

A maneira como a atitude de Fortunata se manifesta ao final do romance revela o mecanismo de construção da sua consciência como a de um sujeito que centra sua ação mais na resistência do que na mudança de seu *status quo*. Trata-se de um fenômeno que ilustra uma das implicações do chamado processo civilizador, um dos temas da obra e elemento fundamental para o entendimento da constituição histórica do indivíduo. Os conceitos em que esse processo se apóia para dar sentido às coisas não representam necessidades individuais do sujeito, mas de um grupo. O indivíduo, no entanto, faz uso de algo que se constrói coletivamente como se fosse particular e naturalmente seu, porque aprende a ver o mundo pela lente desses conceitos (Elias, 1994: 26).

E o que isso implica para a construção de um personagem cuja visão é um amálgama de imagens sobre si mesma? Observe-se que a consciência de si da protagonista é formada por um conjunto de discursos que lhe são lançados ao longo de sua trajetória. Opiniões e conceitos em torno do “pecado” ou da “barbárie” são muitas vezes compartilhados pelo ponto de vista da protagonista, na medida em que esta aprende a ver o mundo pelo que assimila de conceitos e valores que lhe são dados de fora.

Desse modo, é grande a importância que adquire a exterioridade, inclusive porque as pessoas, “preocupadas demais com exterioridades, são muito mais influenciadas pelo que atinge externamente seus sentidos” (Elias, 1994: 29). No entanto, não se deve negligenciar o aspecto literário da obra de ficção e por isso se ressalta a figura do personagem como construção verbal, resultado do imbricado jogo de imagens entre os sujeitos envolvidos na narrativa. A imagem de si proferida por Fortunata mostra uma confluência de características que lhe são atribuídas ao longo do romance, de modo que não são os traços da realidade do próprio personagem que constituem os elementos formadores de sua imagem, mas a interpretação contínua de sua figura de acordo com valores de seu espectador – inclua-se aí os valores da própria protagonista quando espectadora de si mesma.

A alteridade de Fortunata lhe traz características que despertam na protagonista reações variadas de aproximação e evasão, especialmente em relação a dois personagens: Jacinta e Maurícia. Ademais, mostra um desejo de ser outra mulher, Jacinta particularmente, e uma aparente inabilidade em reconhecer em si certas características de *la Dura*:

[o narrador sobre Fortunata]

La misma imaginación, a quien el maestro había puesto que no había por donde cogerla, fue la que le encendió fuegos de entusiasmo en su alma, infundiéndole el orgullo de ser otra mujer distinta de lo que era. (I, 569)

[o narrador sobre Fortunata]

arrancóse Fortunata a revelar que, en efecto, pensaba algo, y que algunas noches tenía sueños extravagantes. (...) Soñaba que era ella la esposa. (I, 631)

[o narrador sobre o que Fortunata sentia por Mauricia]

Fortunata pensaba en la simpatía inexplicable que aquella mujer le había inspirado siempre, a pesar de ser tan loca y tan mala. ¿Sería tal simpatía un parentesco de perversidad? Ejercía sobre ella una atracción querenciosa (...) Mil veces analizó la joven este poder fascinador de su amiga, sin lograr encontrarle nunca el sentido. ¡Cosas del espíritu, que no las entiende más que Dios! (II, 179)

[o narrador sobre o sentimento de Fortunata com relação a Guillermina, cuja figura se confunde em um momento com a imagem de Mauricia na imaginação da protagonista]

no la pudo apartar de su mente. ¡Qué extraordinaria mujer aquella! Sentíala dentro de sí, como si se la hubiera tragado, cual si la hubiera tomado en comunión. Las miradas y la voz de la santa se le agarraban a su interior como sustancias perfectamente asimiladas (...) Vínole a la imaginación una idea que la hizo estremecer. Con tal claridad veía a Guillermina como si la tuviera delante; pero lo raro no era esto, sino que se le parecía también a Napoleón, como Mauricia, la Dura. ¿Y la voz...? La voz era enteramente igual a la de su difunta amiga. ¿Cómo así siendo una y otra personas tan distintas? Fuera lo que fuese, la simpatía misteriosa que le había inspirado Mauricia, se pasaba a Guillermina. ¿Cómo, pues, se podían confundir la que se señaló por

sus vergonzosas maldades y la santa señora que era la admiración del mundo? «Yo no sé cómo es esto – discurría Fortunata –; pero que se parece no tiene duda. Y el habla de las dos me suena lo mismo... Señor, ¡qué será esto!» (...) ¡El mal extremado refundiéndose así y reviviendo en el bien más puro!... (II, 236)

Registram-se dessa forma ao menos dois pontos: o primeiro diz respeito à identidade da protagonista como construção fundada na alteridade. Fortunata se mostra aberta à perspectiva do *outro*,

olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações da sua imagem nessas consciências; conhece até a sua definição objetiva (Bakhtin, 2002: 52).

O segundo ponto trata a alteridade em si mesma, cuja manifestação não se restringe, no caso do romance, ao autor implícito, ao narrador-autor ou a qualquer personagem que cruze o caminho da protagonista. Por alteridade entende-se também a cultura e o mundo de onde vem o personagem, que por fim constituem traços significativos de sua imagem-identidade. Mesmo a obra de ficção como um todo acabado esteticamente pelo autor e aberto à interpretação constitui também uma alteridade em potencial para o próprio leitor e por isso lhe proporciona perguntas tanto com relação aos elementos internos do romance quanto a eventuais associações entre a experiência do leitor e a obra de arte⁶⁹.

As experiências vividas por Fortunata diante da “alteridade formadora” serão centrais para o desenvolvimento de sua consciência de si. Uma vez sozinha Fortunata – deve-se lembrar que, segundo comentários do narrador, a “selvagem” Maurícia era a única que guardava certas semelhanças com a protagonista –, o leitor pode sentir-se mais próximo da protagonista, como em um processo de vivenciamento ético da experiência do *outro* (Booth, 1980: 291). Entretanto, nesse momento a objetividade do

⁶⁹ A figura do leitor – não o leitor de “carne e osso”, mas o enunciatário do texto – representa um elemento não apenas importante, mas fundamental para o sentido da obra. Booth diz que “é possível que, conforme por vezes os críticos afirmam, em certa medida a obra não exista por si própria” (1980:57). Bakhtin ressalta que o todo estético é criado de maneira ativa tanto pelo autor como pelo contemplador, que pode ou não ser o próprio autor. Nesse sentido, admite-se dizer que o leitor, espectador e contemplador, co-vivencia a atividade criadora do autor (2003: 61) e que a co-criação é imanente à obra de arte (2003: 137).

escritor será necessária para que a experiência do leitor transcenda o ético e efetivamente possa chegar ao estético. No caso de um leitor cuja atividade se resuma à de projetar-se no personagem para mostrar então sentimentos como piedade ou compaixão, por exemplo, a obra de ficção não assumiria o estatuto de manifestação artística, uma vez que seu centro seria a questão ética, em detrimento da estética⁷⁰. Seria registrada dessa maneira uma ausência de distância favorável por parte do leitor e se postularia um subjetivismo que certamente comprometeria a interpretação da obra.

Na atividade estética, o leitor verá o mundo ficcional do romance a partir de seus próprios valores, independentemente do que postula axiologicamente a obra. Estabelecida a relação com o personagem, a experiência ética é a primeira parte do processo: o leitor se movimentará em direção ao lugar enunciativo do ente de ficção, como se projetasse sua vida na experiência do personagem. A atividade estética propriamente começa com o retorno do leitor à sua própria experiência, quando completa sua perspectiva com os elementos transgredientes à visão do personagem e cria para ele, personagem, um ambiente acabado, um recorte, a partir de sua visão, de seu conhecimento como o *outro* do personagem (Bakhtin, 2003: 23).

Uma vez adquirida a consciência de si de Fortunata, cria-se o efeito de uma individualidade resultante de sua inadequação ao mundo do *outro*, responsável por despertar na protagonista a assimilação das “leis naturais dos processos sociais” (Elias, 1994: 59), que é ilustrada, por exemplo, pelo “curso de filosofia prática” de Feijoo:

[Feijoo para Fortunata]

– Que por el decoro debido a la sociedad, hago que me espanto, y digo: «Qué barbaridad, hombre, qué barbaridad!» Pero en mi interior me río y digo: «Ande el mundo y creza la especie, que para esto estamos...»

Todo esto le pareció a Fortunata muy peregrino cuando lo oyó por primera vez; pero a la segunda, encontrólo conforme con algo que ella había pensado. ¿Pero no sería un disparate? Porque era imposible que ella y Feijoo tuviesen razón contra el mundo entero. (II, 103)

⁷⁰ Cf. nota 59 (pp. 115-116) para a diferença entre relação ética e atividade estética do contemplador no que se refere à obra.

[Feijoo para Fortunata]

– Tú eres demasiado inexperta para conocer la importancia que tiene en el mundo la forma. ¿Sabes tú lo que es la forma, o mejor dicho, las formas? Pues no te diré que éstas sean todo; pero hay casos en que son casi todo. Con ellas marcha la sociedad (...) ¡Oh! Los principios son una cosa muy bonita; pero las formas no lo son menos. Entre una sociedad sin principios, y una sin formas, no sé yo con cuál me quedaría.

Fortunata había comprendido. (II, 143)

[Fortunata pensando sobre o que lhe disse Feijoo]

«¿Será verdad – pensaba –, como me ha dicho él [Feijoo], que de estas barbaridades increíbles está llena la vida humana?...!Qué cosas hay, pero qué cosas!... Un mundo que se ve, y otro que está debajo, escondido...Y lo de dentro gobierna a lo de fuera». (II, 171)

Adequar-se ao mundo da “filosofia prática” e das “leis da realidade” ou ao menos se construir em relação dialética com ele constituirá o que Lukács entende como a segunda natureza do sujeito, característica do romance moderno, pois nele o sujeito se torna uma aparência, um “objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como exigência infinita num céu imaginário do dever-ser” (2000: 34). Vale lembrar que, quando se trata do personagem do romance moderno, para quem o mundo não é mais aquele para o qual desejava voltar o herói grego, a consciência individual irá refletir o sentimento de distanciamento do sujeito – quando não de estranhamento – com relação à comunidade ou, nesse caso, à sociedade, heterogênea, em que vive. Ao contrário, o que se encontra é a ausência de “uma totalidade espontânea do ser” (2000: 14), além de uma “diferença essencial entre o eu e o mundo” (2000: 26), eixo da construção de Fortunata.

A alteridade com que Fortunata dialoga e as tensões daí resultantes demonstram um exemplo do processo de civilização, em que a “superfície da existência humana (*zivilisation*)” não deve ser confundida com a “consciência de si mesmo (*kultur*) (...) tanto no sentido político como espiritual” (Elias, 1994: 24-25). Para o mesmo

fenômeno, Lukács vê um processo de humanização em que se adentra o mundo da convenção, o que resulta na mencionada “segunda natureza”: “assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância” (2000: 62).

Apesar de ter sofrido mudanças mediante as relações que travou ao longo de sua história⁷¹, sobretudo depois que conhece Santa Cruz, o fato é que os mundos de Fortunata e de Jacinta não se cruzam efetivamente, pois uma não consegue projetar-se no exato lugar sociocultural da outra. No entanto, Fortunata se vê diante de universos novos e estranhos em relação à referência que possuía do paradigma de sua origem, o da miséria madrilenha. A protagonista busca assimilação e adequação à ordem à medida que cresce o seu repertório de experiências; um processo civilizador que simula ser individual, mas que na verdade é reflexo de um processo próprio a uma força exterior ao sujeito que acaba por determinar-lhe a imagem.

A gradual caracterização do personagem e sua individualização na história revelam sua inadequação para um mecanismo necessário ao processo civilizador, segundo Elias: “o controle dos sentimentos individuais pela razão é uma necessidade vital” (1994: 34). De forma que a individualização do personagem e a tomada de consciência de si se estruturam com base em uma inadequação aos moldes formadores de uma força social “superior”, que naquele contexto era a força civilizadora burguesa classista do século XIX.

Desse modo, a individualização não dependerá apenas da falta de vínculo do sujeito com o mundo e com o seu *outro*, fundamental à sua constituição, como se viu. Mais especificamente, a individualidade de Fortunata nasce com sua ação de “retomar conhecimento de si mesmo como centro e medida” (Souza, 1993: 148). A individualidade do personagem se centra então no fato de assimilar o que lhe é alheio e aproveitá-lo em função do crescimento da consciência de si – do que representa para si e para o seu entorno.

Não é porque se erige sobre o *outro* que Fortunata representa o papel de tábua rasa e se deixa constituir de maneira passiva por um mundo determinante. Tal fenômeno é componente essencial para a construção e o desenvolvimento do personagem ao longo da obra, posto que a protagonista da primeira parte não é a mesma do final do romance,

⁷¹ É certo que o personagem tinha adquirido alguns costumes burgueses: “Fortunata vio el cuarto. ¡Ay, Dios, qué malo era, y qué sucio y qué feo! (...) Indudablemente la joven se había adecentado mucho y adquirido hábitos de señora, porque la vivienda aquella se le representaba inferior a su categoría, a sus hábitos y a sus gustos”. (II, 397)

que “se conhece” graças à profusão de imagens oriundas de perspectivas externas que se convertem em objetos de sua própria análise. As funções de ator e espectador são continuamente alternadas por todas as instâncias narrativas de *Fortunata y Jacinta*: personagens, narrador-autor, autor implícito e leitor não escapam ao modelo dialógico de construção do sentido, em que os papéis são intercalados de forma sucessiva.

A princípio espectadora de si mesma, Fortunata se torna sujeito agente em relação ao *outro* no que diz respeito à repercussão de sua auto-imagem. De resto, os distintos “autores” da protagonista também exercem funções de observadores da imagem de alguém que irrompe num mundo que não lhe parece próprio e, logo, passam a sujeitos agentes que significam a existência do desajustado personagem. A protagonista marginal se torna centro de um processo de construção de sentido em que os reflexos de suas imagens, como num jogo de espelhos, demonstram menos um caráter essencial que representativo de sua (objetiva) existência.

Conclusão

Seu par de olhos não basta: o quadro visto através deles, por si mesmo, é uma pobre coisa, pois ela só pode ver o que a sua mente é capaz de apreender; e isso tampouco lhe faz justiça, uma vez que ela mesma, em grande parte, é a criação das coisas que a cercam.

[o narrador de *Madame Bovary*]

A leitura de um romance realista do século XIX pode criar na mente do leitor um quadro da vida cotidiana da sociedade individualista dessa época e investigar a relação entre homens que se sentiam desvinculados de uma cultura comum que outrora os unia. Pode significar ainda a desmistificação da ilusão romântica da ruptura entre o mundo sensorial e a vida na sociedade da reificação do sujeito. Ademais, pode contribuir ao argumento de que havia uma contradição interna entre o individualismo como valor universal gerado pela sociedade burguesa e as limitações que essa mesma sociedade impunha às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo (Goldmann, 1990: 23). Em todos os casos, o leitor teria questões temáticas como resultado de sua experiência com a obra.

Em *Fortunata y Jacinta* é inegável a presença e a força de um referente sócio-histórico: uma classe social marginal emerge e é narrada por um centro enunciador burguês, que reforça os esquemas preexistentes e restringe o sentido desse grupo representado. Os valores pertencentes ao sujeito emergente são caracterizados por quem os narra e enforma segundo sua perspectiva e seu lugar enunciativo. Entretanto, há uma questão formal desse romance que intervém diretamente em um argumento da obra: o desdobramento do narrador-personagem em autor da história de *Fortunata* mostra que o processo de criação é dialógico e inerente à atribuição do sentido, e perpassa diferentes instâncias narrativas do romance: personagens, narrador, autor implícito e leitor.

Pode-se dizer mesmo que há uma evolução poética nesse romance em relação ao conjunto das obras de Galdós: em *Fortunata y Jacinta* instaura-se um narrador-personagem, tecnicamente responsável por contar uma história. Entretanto, progressivamente se imprimem na narrativa as implicações do contar, e a ação de narrar revela o processo de ficcionalização característico da interpretação que o *outro* faz da marginal. O desdobramento do narrador em autor da história de *Fortunata* é

exemplar para o tema do processo criativo na literatura, que absolutamente não se restringe à figura do autor “biográfico” da obra. O “saber” do narrador torna-se questão secundária no romance, pois surge como um dos temas substanciais da obra a verossimilhança como um aspecto do relato metaficcional. O ato de apropriar-se de uma experiência ao narrá-la revela o processo de arbitrariedade de quem se propõe a organizar uma história e dar-lhe acabamento estético. Desmistifica-se assim a proposta realista/naturalista de imparcialidade; a veracidade está na autenticidade da criação dialógica, no reconhecimento da impropriedade de chegar-se à essência do sujeito pela linguagem, responsável por forjar a realidade em diferentes graus.

As imagens produzidas em torno da figura de Fortunata se mostram como reiteradas criações em relação à construção verbal de sua personalidade e expressam as mudanças que sofre um caráter representado em função de sua relação com consciências que o abarcam. Trata-se de um ato inerente à linguagem que pode ser ilustrado pelo caso exemplar da construção de Fortunata, cuja figura se erige no texto de maneira dialógica. A estruturação do caráter representado da protagonista não a mostra dependente do outro exatamente, mas interagindo e aproveitando-se do ponto de apoio que lhe objetifica a imagem. Há fragmentos do romance que tocam o tema do sujeito em relação a um mundo que lhe determinaria a ação individual:

[Juan Pablo Rubín, em uma conversa com o seu irmão, Maxi e don Evaristo Feijoo]

yo no soy más que un accidente del concierto total; yo no me pertenezco, soy un fenómeno... Lo permanente no soy yo, ¡qué cuña!, es el conjunto... (II, 135)

[Ido del Sagrario a Maxi]

somos esclavos de las acciones ajenas, y las nuestras no son la norma de nuestra vida. Así es el mundo. (...) No somos dueños de nuestra vida. Estamos engranados en una maquinaria, y andamos conforme nos lleva la rueda de al lado. (II, 426)

Entretanto, a interpretação dos fragmentos anteriores não se restringe às teses deterministas da segunda metade do século, que tratam o indivíduo condicionado pelo

meio em que vive, mas demonstra uma característica inerente ao romance e a toda criação verbal: a construção dialógica do sentido.

A consciência de si do indivíduo abarcado se constrói dialogicamente mediante o ponto de apoio externo que tem lugar no *outro*, responsável pela atribuição de sentido que serve de eixo ao processo inventivo em relação à figura da protagonista. A consciência de si de Fortunata está atrelada à consciência que ela tem do *outro* em relação a ela mesma, do que resulta a imagem objetiva de sua própria personalidade. A caracterização de seus “autores-interlocutores” agrega sentido ao todo da obra; outra instância “autora” do romance, o leitor, aproveita-se de uma galeria de imagens objetivas para construir o sentido do texto. Assim como outras instâncias narrativas, também o leitor é um espectador da história de Fortunata e a ele cabe ativismo como contemplador de sua trajetória e de seu desenvolvimento.

A protagonista é uma grande espectadora de si mesma; vale-se de reflexos objetivos da sua imagem produzidos pelo ponto de vista que a determina de fora e a reinventa a cada discurso cujo tema é sua própria personalidade. Gera-se um efeito de individualidade em Fortunata na medida em que se estabelece na figura da protagonista um contraponto ao discurso monológico do *outro* em relação a ela mesma. A ação do personagem central como indivíduo se baseia na maneira como ecoa sua voz num quadro múltiplo cujo tema principal é a imagem objetiva de si produzida pelo discurso do *outro*.

O personagem periférico torna-se centro de observação do mundo que o significa e delimita seu sentido. O protagonismo da marginal constitui-se em seu caráter responsivo no diálogo que estabelece com seus interlocutores. Emerge uma voz “estranha” no plano da autoria dos caracteres. É a partir de um efeito de multiplicidade de visões que se esboça a identidade de Fortunata, ainda que a proliferação de imagens apresente um eixo fixo dentro do romance, que é a consciência do narrador-autor. É só a partir de uma consciência de si adquirida pela própria protagonista que o leitor poderá dar acabamento ao jogo de imagens em torno do personagem central. A consciência que Fortunata adquire da síntese do jogo de suas imagens proferidas pelo *outro* e a compreensão das perspectivas dos que a cercam a tornam o personagem mais complexo da obra. Por transitar entre a margem e o centro, a protagonista mostra uma amplitude de conhecimento com relação à galeria de imagens objetivas dos personagens do romance. Sua visão vai do acontecimento ao panorama distanciado no tempo e no espaço.

O ponto de apoio que objetiva a imagem do sujeito é substancial para o conhecimento objetivo de si a que se propõe o indivíduo; ademais, essa síntese objetiva de informações transgredientes à visão do sujeito é invariavelmente fornecida pelo *outro* e não se restringe ao caso da construção de Fortunata, personagem “estranho” que emerge num romance que conta uma história responsável por mostrá-la como “bárbara”, anterior à civilização. Entretanto, o caso da protagonista é exemplar, na medida em que se trata de um indivíduo cuja existência se desenvolve através da palavra de um *outro* que lhe é hostil ou no mínimo quer transformá-la em outra pessoa, negar-lhe um suposto ímpeto natural que resultaria absolutamente inconveniente à ordem (social) do mundo.

Emerge na figura da protagonista um interlocutor ativo, cuja ação se baseia na compreensão de sua imagem objetiva. A protagonista só consolida uma opinião a respeito de si mesma na medida em que compreende sua caracterização na perspectiva de quem a vê e lhe fornece versões de si mesma. Sua intensa relação com o *outro* na busca de sua própria personalidade dá acabamento ao sentido de sua existência. A ignorância representada em sua figura lhe atribui uma vulnerabilidade que a mostra como uma espécie de sensor das visões alheias sobre si. A partir do momento em que a protagonista passa a pensar as próprias características que lhe são dadas de fora, para aceitá-las ou rejeitá-las por não reconhecê-las em si, pode-se dizer que passa a conceber-se, adquire portanto a mesma capacidade de seus pares, a “potencialidade autora” concretiza-se em sua ação; torna-se uma espécie de autora de si mesma, na medida em que dialoga com a versão de si dada pelo *outro* na linguagem e pela linguagem, única forma de inteligível de auto-representação. Assim, o personagem é abarcado e enformado pela linguagem de modo a caracterizar uma dada totalidade e desse modo será reconhecido como uma existência minimamente significativa no quadro objetivo que será contemplado pelo *outro*.

Tudo o que se refere às mobilidades do narrador-autor de *Fortunata y Jacinta* – o desvanecimento do participante da ação que dará veracidade e impressão de onisciência ao relato, por exemplo – configura a retórica do autor implícito que gira em torno do efeito da técnica realista da objetividade e imparcialidade. Os efeitos de sentido particulares de um personagem que se converte em autor revelam que a forma desse romance intervém em um argumento: a desmistificação da existência de uma voz totalizadora que abarque inteiramente o fato externo e o descreva de forma impessoal sem nele interferir. É um participante da ação do romance que, ao contar a história, dela

se apropria e passa a objetificar as consciências dos personagens, assumindo as propriedades de uma voz em terceira pessoa que converte em arte a vulgaridade da vida. E é assim que a história de Fortunata e de qualquer vida objetivamente representada se declara como um relato fundamentalmente ficcional.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Trad. Modesto Carone. . In: *Os pensadores*. 2 ed. São Paulo: Abril, 1983.
- AMOSSY, Ruth, PIERROT, Anne Herschberg. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2001.
- BAHAMONDE, A., TORO, J., *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3 ed. Trad. Paulo A. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Grados, 1970.
- CAUDET, Francisco. “Introducción a la edición de *Fortunata y Jacinta*”. Madrid: Cátedra, 2000.

- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. vol. 01. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. 2 ed. São Paulo, Ática: 2002.
- _____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, número 28, (endereço eletrônico: www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html).
- GALDÓS, Benito Pérez. *Fortunata y Jacinta*. 02 vol. Ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. “Prólogo a *El abuelo*”. In: *Obras completas: Novelas y Miscelanea (Tomo III)*. Madrid: Aguilar, 1990a.
- _____. *Ensayos de crítica literaria*. Ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Nexos, 1990b.
- GILMAN, Stephen. “La palabra hablada y *Fortunata y Jacinta*”. In: ROGERS, Douglass M., *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus, 1979.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOYANES, Mariano Baquero. “Perspectivismo irónico en Galdós”, 1970-71. In: ROGERS, Douglass M. (org). *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1979.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.

- GULLÓN, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1960.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34 / Livraria Duas Cidades, 2000.
- _____. *Problemas del realismo*. México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MENÉNDEZ-PELAYO, Marcelino. “D. Benito Pérez Galdós”, 1897. In: ROGERS, Douglass M. (org). *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1979.
- MONTESINOS, José F. *Galdós*. Madrid: Castalia, 1980.
- _____. “Galdós en busca de la novela”. In: ROGERS, Douglass M., *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus, 1979.
- OLLERO, Carlos. “Galdós y Balzac”, 1952. In: ROGERS, Douglass M. (org). *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1979.
- RODRIGUEZ-PUÉRTOLAS, J. “*Fortunata y Jacinta*: anatomía de una sociedad burguesa”. In: *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid: Turner Libros, 1975?.

ROGERS, Douglass M. (org). *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1979.

SOUZA, José Crisóstomo de. *A questão da individualidade: a crítica do humano e do social na polêmica Stirner-Marx*. Campinas: Ed Unicamp, 1993.

TORTELLA, Gabriel, *Los orígenes del capitalismo en España*. 2ª ed., Madrid: Tecnos, 1982.