



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

ISRAEL POMPEU FARIAS MARTINS

**MADRI: MATÉRIA “NOVELABLE” EM *FORTUNATA Y JACINTA*
DE BENITO PÉREZ GALDÓS**

São Carlos-SP

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ISRAEL POMPEU FARIAS MARTINS

MADRI: MATÉRIA “NOVELABLE” EM *FORTUNATA Y JACINTA*
DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em *Literatura, História e Sociedade*, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientador(a): Prof(a). Dr^a. Joyce Rodrigues Ferraz Infante

São Carlos

2015

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M386mm Martins, Israel Pompeu Farias.
Madri : matéria "novelable" em *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós / Israel Pompeu Farias Martins. -- São Carlos : UFSCar, 2015.
125 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Literatura espanhola - romance. 2. Realismo. 3. Madri (Espanha). 4. Representação social. 5. Perez Galdós, Benito, 1843-1920. I. Título.

CDD: 863 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Israel Pompeu Farias Martins, realizada em 27/02/2015:

Profa. Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante
UFSCar

Profa. Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez
UNESP

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar

Agradecimentos

À professora Dr^a Joyce Rodriguez Ferraz Infante, pela oportunidade de realizar esta pesquisa, pelas discussões sobre o assunto e pela dedicação e paciência que teve comigo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar pelo auxílio na realização deste estudo.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida no período de outubro de 2013 a março de 2015.

À banca de exame de qualificação, composta pela Profa. Dr^a María Dolores Aybar Ramírez, “Lola” e pela professora Dr^a Rejane Cristina Rocha, pelas sugestões e orientações sobre os rumos da pesquisa.

Às amigas Vanessa de Oliveira, Danusa Felipe e Carolina Piovam, pelos auxílios nos momentos cruciais.

Aos meus pais Julio Fernandes Martins (*in memorium*) e Iraci Farias Martins, por sempre incentivarem os meus estudos.

Resumo

A Madri galdosiana é um lugar que potencializa uma experiência estética, onde as relações que nela se constroem chamam-nos a olhar sua estrutura, configuração e materialidade, estabelecendo assim, relações políticas, sociais, artísticas e suas interferências no tempo histórico. Pérez Galdós funde sua visão social da Madri oitocentista às técnicas formais a que recorre para expressar adequadamente essa mesma visão. O tema, a estrutura, o enredo, as personagens, os espaços se tornam agentes empregados por Pérez Galdós para vitalizar sua própria percepção da cidade. Pérez Galdós pode ser considerado o primeiro autor espanhol de romances da grande cidade que aborda Madri como fonte e objeto do texto literário. O presente estudo tem por finalidade analisar a representação de Madri no romance *Fortunata y Jacinta* (1887), abordando, principalmente, as relações entre espaço e personagens. Como Pérez Galdós sistematiza a relação espaço-tempo dentro da dimensão histórica e social do romance. Além disso, analisamos a presença da fronteira e suas implicações na espacialidade do romance. É a literatura e em especial, o romance interligando arte e sociedade, estética e vida. Assim, esse trabalho pretende analisar o espaço representado no texto literário em função do fato de se vincular com as identidades sociais específicas, cujos valores se confundem com o próprio espaço, valor cuja ressonância simbólica julgamos relevante dentro e fora do universo literário.

Palavras-chave: Romance realista espanhol; Cidade; Sociedade e representação; Benito Pérez Galdós.

Resumen

La Madrid galdosiana es un lugar que potencializa una experiencia estética, donde las relaciones que en ella se construyen nos llaman a mirar su estructura, configuración y materialidad, estableciendo así, relaciones políticas, sociales, artísticas y sus interferencias en el tiempo histórico. Pérez Galdós funde su visión de Madrid del siglo XIX a las técnicas formales a las que recurre para expresar adecuadamente esa visión. El tema, la estructura, el enredo, los personajes, los espacios se convierten en agentes empleados por Pérez Galdós para vitalizar su propia percepción de la ciudad. Pérez Galdós puede ser considerado el primer autor español de novela de la gran ciudad que aborda Madrid como fuente y objeto del texto literario. El presente estudio tiene por finalidad analizar la representación de la ciudad de Madrid en *Fortunata y Jacinta* (1887), abordando, principalmente, las relaciones entre espacio y personajes. Como Pérez Galdós sistematiza la relación espacio-tiempo dentro de una dimensión histórica y social de la novela. Además, analizamos la presencia de frontera y sus implicaciones en la espacialidad de la novela. Es la literatura y en especial, la novela haciendo una interconexión entre arte y sociedad, estética y vida. Así, este trabajo pretende analizar el espacio representado en el texto literario debido al hecho de vincularse con las identidades sociales específicas, cuyos valores se confunden con el propio espacio, valor cuya resonancia simbólica juzgamos relevante dentro y fuera del universo literario.

Palabras-llave: Novela realista española; Ciudad y representación; Sociedad, Benito Pérez Galdós.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	07
1. A REPRESENTAÇÃO DO REAL NO ROMANCE.....	07
1.1 O real no romance.....	10
1.2 Literatura e Realidade: <i>Res versus Verba</i>	17
2. O REALISMO GALDOSIANO: A SOCIEDADE MADRILENA COMO MATÉRIA “NOVELABLE” EM <i>FORTUNATA Y JACINTA</i>.....	30
2.1. Benito Pérez Galdós: vida e obra.....	30
2.2. O programa artístico galdosiano.....	33
2.3. Breve contextualização histórica de <i>Fortunata y Jacinta</i>	40
2.4. O realismo em <i>Fortunata y Jacinta</i> : Pérez Galdós um realista das almas...45	
3. A MADRI EM <i>FORTUNATA Y JACINTA</i>: A CIDADE NA OBRA GALDOSIANA.....	59
3.1. A representação da cidade na literatura: a cidade-obra.....	59
3.2. Complexidade urbana em <i>Fortunata y Jacinta</i>	74
3.2.1. O cronotopo madrilenho.....	74
3.2.2. Madri: do centro à periferia em <i>Fortunata y Jacinta</i>	83
3.2.3. Fronteiras literárias: espaço e personagem.....	93
3.2.4 O discurso do poder em <i>Fortunata y Jacinta</i> : discurso e personagem.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	120

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objeto a cidade de Madri na obra *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas* (1887), enfatizando as mediações entre cidade e personagens. Benito Pérez Galdós é o máximo representante do Realismo em Espanha e um dos grandes narradores de todos os tempos. Na obra, *Fortunata y Jacinta*, podemos apreciar por meio da representação do espaço – a cidade de Madri – o modo como Pérez Galdós estrutura os aspectos sócio-históricos e espaciais, aproveitando as possibilidades ficcionais que a cidade lhe ofereceu cotidianamente. Portanto, o presente estudo procura demonstrar como se dá a construção narrativa da cidade de Madri, isto é, a relação entre forma e matéria, conjunto importante, quando se estuda o modo como o escritor realista incorpora sua visão social da cidade às técnicas formais. Assim, Pérez Galdós é capaz de criar uma realidade de caráter estético que é percebida pelo leitor de um modo ainda mais convincente do que a própria realidade efetiva.

O trabalho é constituído de três capítulos. No primeiro capítulo, o foco principal é compreender a relação entre a literatura e a realidade, como o romance se torna um instrumento de um novo contexto histórico; discutir a representação como forma de incorporação do real “externo” pela linguagem e a representação estética das diferentes relações que se estabelecem entre indivíduo e sociedade. Como afirma o crítico inglês Ian Watt (1996, p.13): “o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária o problema da correspondência entre obra literária e a realidade que ela imita”.

No segundo capítulo, apresentamos a estética realista em Pérez Galdós. Antes de entrar no programa artístico do escritor, repassamos sua extensa obra literária. Costuma-se dividir a narrativa galdosiana em romances históricos, *Episodios Nacionales*, e romances contemporâneos, *Novelas Españolas Contemporâneas*. Há, também, dramaturgia no rol de suas obras. O assunto principal de toda a obra galdosiana é o desenvolvimento da história e da sociedade contemporânea. Nos *Episodios Nacionales*, Pérez Galdós ficcionaliza a história espanhola do século XIX, utiliza o passado como elemento narrativo. Já nos romances contemporâneos, o escritor pinta as diferentes facetas de uma sociedade contemporânea a ele.

Benito Pérez Galdós nunca expressou de forma sistemática uma teoria sobre o romance, embora possamos conhecer algumas de suas visões fundamentais sobre a concepção do romance a partir, principalmente, de dois ensaios: “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870) e de seu discurso de entrada na Real Academia Espanhola, “La sociedade como materia novelable” (1897).

Fortunata y Jacinta possui uma vasta bibliografia de estudos. Nesse capítulo, procuramos analisar a obra a partir de três características da escola realista, aspectos que, também, pertencem ao movimento literário europeu. No entanto, na Espanha adquirem adaptações peculiares: a relação indivíduo e instituições, os aspectos sociolinguísticos e o recurso dos personagens recorrentes. O realismo galdosiano se fundamenta principalmente nos vínculos entre indivíduo e as instituições. A obra em destaque, *Fortunata y Jacinta*, apresenta um panorama social de extraordinária amplitude, dentro do qual todos os personagens formam parte de uma multiforme coletividade em constante interação vida familiar, erótica e comercial.

No terceiro capítulo, passa-se a interpretar a escrita do urbano em *Fortunata y Jacinta*. Em seu ensaio “Complexidade urbana e enredo romanescos”, Steven Johnson (2009) discute quais os problemas da transformação do espaço urbano na forma do romance. O problema que se colocava para o romance, frente à transformação do espaço urbano pelo adensamento da população, era o de como codificar em narrativa os novos campos de experiência. Como o romance espanhol respondeu a esses novos tempos? Na obra *Fortunata y Jacinta*, a estruturação e invenção ficcional da cidade na literatura espanhola atinge seu auge. A cidade de Madri torna-se forma, estrutura do texto literário. Pérez Galdós se apropria de Madri como inspiração e a transforma em formas estruturais literárias. Madri faz parte da organização interna da obra.

Nesse capítulo abordamos, principalmente, as relações entre espaço e personagens. Primeiro, como Pérez Galdós sistematiza a relação espaço-tempo dentro da dimensão histórica e social do romance. A principal característica da Madri Galdosiana é organizar o espaço a partir das experiências dos personagens, a cidade em si é uma metáfora do drama humano, uma espacialização dos conflitos e possíveis resoluções.

Ainda, nesse capítulo, analisamos a presença da fronteira e suas implicações na espacialidade do romance *Fortunata y Jacinta*. Tendo em vista, principalmente, as relações entre personagens e fronteira: “(...) de Propp a Lotman, o ato de cruzar a fronteira espacial é, em geral, também um evento decisivo da estrutura da narrativa”

(MORETTI, 2003, p.56). Assim, partimos das observações dos teóricos russos Yuri Lotman, no livro, *A estrutura do texto artístico* (1978), e Vladimir Propp, no livro, *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), e do crítico italiano, Franco Moretti, em seu livro, *Atlas do romance europeu:1800-1900* (2003).

Para terminar, discutimos os discursos narrativos (político, econômico, moral, etc.) dos personagens de *Fortunata y Jacinta*, com intuito de que cada discurso define uma diferente função para o sujeito, isto é, define a posição que ocupa, seu status e seu espaço. O discurso liga-se a localizações institucionais que prescrevem ao sujeito a ocupação de certa posição característica no momento da fala.

Portanto, o objetivo desse trabalho consiste em fazer uma leitura da cidade em *Fortunata y Jacinta* e de suas relações político-sociais, bem como procurar saber o porquê destas intervirem no modo de apreensão, visualidade, sensações e intervenções no *locus* urbano.

1. A REPRESENTAÇÃO DO REAL NO ROMANCE

1.1 O real no romance

O escritor francês Marcel Proust mencionou que valeria mais sonhar do que viver a vida. Para o autor da monumental obra, *La Recherche du Temps Perdu*, o sonho, a vida se misturam, tornando-se uma coisa só, o viver. Hoje, há algo de intempestivo, até de subversivo, nesta visão tênue da fronteira entre sonho, imaginação e a realidade. A concepção “realista” do presente recusa esta exaltação proustiana do imaginário; o veredito é dado: o sonho ou a imaginação seriam uma fuga e recusa da realidade.

No entanto, numerosos escritores apontam ou apontaram a ambiguidade da relação entre o real e o imaginário. Entre eles, Jorge Luís Borges, o escritor argentino, que via na ficção nada menos do que a própria realidade. As primeiras palavras do narrador em “Ulrica”, conto de *El Libro de Arena*, representam sem dúvida, este ponto de vista: “*Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo.*” (BORGES, 1984, p.15). No mesmo sentido, em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf adverte o seu leitor: “É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos” (WOOLF, 1990, p.8). Os exemplos se multiplicariam ao infinito, tantos são os escritores que operam no romance uma fusão de ficção e realidade.

A fusão no romance entre ficção e realidade tem uma fonte comum, que sacudiu os códigos e os modos de representação do real: *Dom Quixote*, de Cervantes. Publicado na aurora do século XVII, *Dom Quixote* é considerado o primeiro romance moderno. Segundo Marthe Robert (2007, p.11):

Dom Quixote é provavelmente o primeiro romance “moderno”, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos.

Dom Quixote é um livro dentro de um livro. Cervantes constrói uma série de referências com relação à literatura, rompe os moldes do gênero, estabelece diálogos com outros gêneros ao introduzir no romance o poema de amor, a novela italiana, bizantina e pastoral. Apresenta o romance como uma possibilidade de se falar de

literatura dentro da literatura. Isso, sem apontar os inúmeros aspectos técnicos do romance moderno que se originaram na obra de Cervantes – considerem-se, entre outros, a pluralidade da voz narrativa, a problemática do ato de leitura, a ironia e os vários deslocamentos paródicos. Todos os gêneros imagináveis estão nesse livro, *Dom Quixote* faz do romance um gênero dos gêneros.

No início da narrativa, Alonso Quijano, um árduo leitor de novelas de cavalarias, decide, num gesto de “loucura”, torna-se um cavaleiro andante proclamando-se o cavaleiro Dom Quixote de la Mancha. Por sua obstinação de encarnar os heróis da cavalaria, a imaginação de Dom Quixote desafia as leis da realidade e da identidade. Ele relativiza a fronteira entre o real e o imaginário, o “eu” torna-se outro, ou melhor, como afirma Givone (2009, p. 459): “Completamente fora de si, e, no entanto, mergulhado em si”.

O cavaleiro andante é corajosamente louco e obsessivamente corajoso, mas ele não se auto-ilude. Ele sabe quem é, mas também quem pode ser, se assim o quiser. Quando um padre moralizador, o cômico de Toledo, o acusa de ausentar-se da realidade e ordena que ele volte para casa e deixe de perambular, Quixote responde com convicção, que já corrigiu malfeitos, castigou a arrogância e esmagou monstros diversos. Assim, a instituição dos cavaleiros errantes é universalmente reconhecida, sendo portanto autêntica.

A inovação da obra-prima de Cervantes consiste em tratar do tema essencial da relação entre verdade e literatura: qual é o lugar dos livros na realidade? São eles dignos da verdade ou apenas a relativizam? Definitivamente, Dom Quixote interroga o enigma da realidade; ela é objetivada ou acessível de um ponto de vista universal? Estas perguntas são feitas e respondidas pelo filósofo e sociólogo Alfred Schütz no seu interessante ensaio: “Dom Quixote e o Problema da Realidade”. Segundo Schütz, não há realidade objetiva, mas “realidades múltiplas”, tema que desenvolve notadamente na sua interpretação do romance de Cervantes:

A origem e a fonte de toda realidade, seja de um ponto de vista absoluto, seja prático, sempre está, portanto, em nós mesmos. Consequentemente, existe um número considerável, provavelmente mesmo infinito, de diferentes ordens da realidade, cada uma das quais com seu estilo peculiar de existência e separada das outras. (SCHÜTZ, 2002, p.751)

Schütz reatualiza, assim, a teoria das diferentes ordens da realidade elaborada por William James no final do século XIX. Segundo Schütz (2002, p.751), James faz o seguinte questionamento no seu livro *Princípios de Psicologia* (1890): “Sob que circunstâncias consideramos as coisas como sendo reais?”. A partir desse questionamento, Schütz afirma: “– Ele considera que qualquer objeto que não for refutado é, *ipso facto*, uma realidade em que acreditamos e que pressupomos como absoluta” (2002, p.751). Portanto, não há realidade, sim, interpretações.

Como Dom Quixote, cada um inventa sua própria realidade. Segundo Schütz, as aventuras do cavaleiro errante não estão desligadas de uma pseudo-realidade que permanece inalcançável. O mundo imaginário de Dom Quixote, seu subuniverso¹, parece loucura para os seus próximos, no entanto, é, a seus olhos, absolutamente real:

Há o mundo da loucura de Dom Quixote, o fundo da cavalaria, um subuniverso da realidade incompatível com a realidade preponderante da vida quotidiana, na qual o barbeiro, o padre, a dona-de-casa e a sobrinha simplesmente levam a vida assumindo-a sem questioná-la. (SCHÜTZ, 2002, p. 752)

Para Schütz fica claro que o subuniverso fechado de D. Quixote entra em conflito com o mundo de seus companheiros, o mundo do “senso comum”. O subuniverso quixotiano tem como ordem de causalidade a ação de encantadores. Nada permanece inexplicado neste mundo; as atividades dos encantadores organizam o mundo da fantasia do cavaleiro errante. Assim, se os outros personagens quiserem entrar em comunicação com Dom Quixote, deverão aceitar o encantamento como forma de interpretação do mundo; ocorre, portanto, a fusão entre o real e o imaginário.

Mas para que o encantamento ocorra, é preciso que os outros personagens acreditem na veracidade do subuniverso quixotesco, de seu imaginário, e conserve uma fé firme da realidade do cavaleiro. Caso contrário, a perda de fé assinala o abandono da realidade de seu subuniverso privado. Schütz analisa o epílogo de *D. Quixote* como uma descrença, uma tragédia que leva à desilusão; o cavaleiro não acredita mais na realidade de seu mundo de cavalaria andante. Sobre a tomada de consciência de Dom Quixote da realidade terrena, Sergio Givone (2009, p. 461) diz:

¹ Segundo James, citado por Schütz (2002), ordens de realidade, cada uma das quais com seu estilo peculiar de existência.

A doença que mata Dom Quixote é a melancolia; mas, mais profunda do que a melancolia, que pune quem acreditou no mundo tirando-lhe o siso e, com o siso, a paz, é a tomada de consciência de seu aturdimento. A quem cabe “morrer sábio e viver louco”, a morte não pode fazer mal, nem mesmo com a morte. O que pode ocorrer, no máximo, é o contrário.

Não é por acaso que *Dom Quixote* é considerado o protótipo do romance moderno. O personagem tem muitos aspectos e é muito contraditório, pois parece louco, mas muitas vezes resulta ser muito racional. Pode pronunciar um discurso sobre a Idade de Ouro ou, como um filósofo, sobre as Armas e as Letras, mas de repente confunde uma estalagem com um castelo; em alguns momentos, intervém na vida sentimental de outros personagens com extrema lucidez, e, em outros, os confunde com magos e princesas. É bastante complexo. As idas e vindas entre realidade e fantasia estão aí para nos mostrar que há uma realidade concreta, mas também há uma realidade da imaginação. Esta é a herança que Cervantes deixou às belas letras.

Entre *Dom Quixote* e a afirmação do gênero romance deverá se passar um século; é o tempo necessário para que o romance se adapte noutra parte, a Inglaterra, onde seu questionamento não se colide com uma ordem social que, embora sob tensão, devia favorecer a iniciativa individual. Só através da complicada negociação com a ordem burguesa, que o obriga a distinguir-se do relato de viagem e pretende subordiná-lo à história de “fatos verídicos”, o romance consegue retomar o questionamento oblíquo, aparentemente inocente, que seu inaugurador antecipara.

A partir do século XVIII, a relação real e ficção adquire um novo rumo. O romance passa a ter mais compromisso com as leis da probabilidade e da verossimilhança, num jogo estreito em relação ao real. Foi na Inglaterra setecentista que “a natureza da ficção mudou de modo tão radical que deu lugar a novas formas narrativas” (GALLAGHER, 2009, p. 630). No início do século, havia entre os leitores – e até entre os escritores – uma dificuldade em diferenciar a natureza factual ou ficcional das narrativas. Defoe, por exemplo, em 1720, afirmara que Robison Crusoe era um indivíduo real, além de manifestar o seu desprezo pelo novo gênero, “chamando-o de subproduto da literatura, que ele julga no máximo ‘bom para os rústicos’, e sumariamente condenado pelo público” (ROBERT, 2007, p. 12). Gallagher (2009, p. 632) define bem o problema epistemológico da relação entre literatura e realidade:

No século XVII e no começo do século XVIII, as narrações críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção – eram lidas ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade.

No entanto, na segunda metade do século XVIII, os romancistas e teóricos do romance começam a enfatizar o compromisso do gênero com a verdade. Em 1742, Henry Fielding afirmou que seus personagens não eram inspirados em pessoas específicas. A partir daí, segundo Gallagher (2009, p. 639): “advertências como as de Fielding não foram mais necessárias, porque o público tinha-se habituado a ler os romances como histórias de pessoas fictícias”. Surge, então, uma categoria de ficção, no sentido de histórias críveis que não tivessem pretensão de ser verdadeiras, cuja aceitação geral do princípio da verossimilhança como forma de verdade, antes que de fraude, está na origem do conceito de ficção e, ao mesmo tempo, de romance moderno ou o *novel*. A “busca por fazer crer”, a vontade de sugestão que o *novel* realiza sempre em nome da verdade, mas no benefício da ilusão, marca o romance moderno, cujo gérmen se encontra na Inglaterra setecentista.

Com a incorporação de elementos do real à trama ficcional das obras de arte, como o meio pelo qual “a realidade passou a ser o mote da própria ficção”, nos termos de Gallagher (2009), o romance passou a ser o gênero representativo dos anseios burgueses por excelência. Nessa relação entre imaginário ficcional e a inserção do elemento real como elo entre aquilo que a nova classe social desejava ver representado e aquilo que verdadeiramente representava, entra em jogo uma nova forma de pacto ficcional engendrado pelo fingimento. Não se buscava, pois, uma verdade, mas uma pretensa verdade, fingida e construída que pudesse levar para a ficção os mundos reconhecíveis da burguesia.

Ian Watt, na obra *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1957), expõe as condições que levaram a Inglaterra a ser a pioneira no surgimento do romance e, principalmente, as inovações das técnicas narrativas dos três escritores mencionados no título da obra. Watt trata da natureza do realismo como modo de representação, o que o distingue da narrativa anterior, e como as condições sócio-históricas geraram outro tipo de representação. Hipótese fundamental de Watt, o realismo não deve ser pensado a partir do que é representado, mas, sim, do modo como se representa, portanto, o realismo é um método narrativo. O crítico chama a atenção para tais métodos ou técnicas, presentes nos três romancistas, que ele denomina de

realismo formal. Segundo Watt (2010, p.34) o realismo formal é o conjunto de procedimentos narrativos que

constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.

De acordo com Watt, o conjunto de técnicas narrativas desenvolvidas na Inglaterra setecentista atendeu a necessidades histórico-filosóficas e a condições extraliterárias que favoreceram o surgimento do romance: o Iluminismo, o Secularismo, o Materialismo, o Empirismo, a Consolidação Nacional e principalmente, a Ascensão da Burguesia e o Individualismo nas instâncias econômica e política. No plano interno da narrativa, Watt explica que o romance foi orientado para uma concepção diferente da narrativa anterior (do século XVII), a busca da verdade como tarefa individual, as categorias da narrativa (personagem, espaço, tempo) em prosa ligadas a uma espécie de individualismo: “Os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto contemporâneo” (WATT, 2010, p. 20). O texto não se refere a um indivíduo, mas a uma categoria ou espécie – daí os nomes de personagens de caráter geral, pouco particularizados, nomes comuns, representando pessoas comuns da vida cotidiana –, demarcada também por um espaço e tempo particulares:

Em Defoe [...] em seus melhores momentos ele nos convence inteiramente de que sua narrativa se desenrola em determinado lugar e em determinado tempo, e ao lembrar-nos de seus romances pensamos basicamente naqueles momentos intensos da vida das personagens, encadeados de maneira a compor uma perspectiva biográfica convincente. Percebemos um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e, no entanto, se altera em função da experiência. (WATT, 2010, p. 25-26)

Como bem observa Sandra Vasconcelos, no livro *Dez Lições sobre o romance inglês do século XVIII*, “a força do argumento de Watt reside na homologia que ele estabelece entre forma literária e processo histórico” (2002, p.14). Além de Ian Watt, Vasconcelos estuda, também, as abordagens sobre a ascensão do romance propostas por

outros teóricos, entre eles, Michael Mckeon, Lennard Davies e J. Paul Hunter. Segundo Vasconcelos (2002, p. 22), “nenhum dos críticos chega a refutar peremptoriamente a tese sociológica de Ian Watt”. Exceto num ponto importante, Mckeon difere dos outros teóricos por “uma forte defesa da continuidade histórica entre romance e romanesco”. Mckeon, apesar de concordar, considera simples a explicação de Watt e propõe complexizá-la, acrescentando outros elementos como a aristocracia e a crise cultural. Davies e Hunter procuram as causas da ascensão do romance na relação ou convivência da narrativa com outros tipos de discursos contemporâneos, assim, fazendo referencia a Hunter, Vasconcelos (2002, p.20) afirma que:

O argumento central é que o romance em ascensão é de fato gênero novo, e portanto, distinto do romanesco, e precisa ser colocado no contexto mais amplo da história cultural ao mesmo tempo que os materiais “paraliterários” – jornalísticos, didáticos, privados, polêmicos e outros – precisam ser considerados, pois teriam contribuído de maneira decisiva para a constituição do mundo social e intelectual em que surgiu o romance.

As convergências e divergências sobre a ascensão do romance na Inglaterra setecentista demonstram que havia a difusão e prática de um conceito. Os elementos do romance moderno estavam em todos os lugares, mas não havia a necessidade de reuni-los. O romance, já existia antes do século XVIII, *Dom Quixote* é prova disso, mas não havia na Espanha um ambiente propício para sistematizá-lo, como na Inglaterra. Mesmo assim, Cervantes tem seguidores na Inglaterra e França do século XVIII, por exemplo, Laurence Stern (1713-1768), com *Tristram Shandy*, e Dennis Diderot (1713-1784), com *Jacques, o Fatalista*.

Nesse sentido, a partir do século XVIII, quando a burguesia inglesa atinge o auge de sua caracterização como classe social, dotada de poder econômico e político, o romance, como gênero, surge e se fortalece com a capacidade de divulgar e representar os ideais burgueses na arte. Portanto, o romance moderno, por meio do conceito de versossimilhança, não só tem relação com o referencial externo, como também surge como representação de uma tradução das complexas relações sociais operadas na Inglaterra do século XVIII.

1.2 Literatura e Realidade: *Res versus Verba*

A ascensão do romance deve-se certamente aos privilégios que a literatura e a realidade lhe concederam, ambas com generosidade. Da literatura, o romance herdou a liberdade, desfruta de autonomia para romper as fronteiras dos gêneros, dialogar com a narração, a descrição, o drama, o ensaio, o comentário, a epopeia; não respeita normas de pureza, é um gênero impuro:

Assim diferente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que é não apenas submetido a prescrições e proscições, como feito por elas, o romance não tem regras nem freios, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma, indefinido de todos os lados. (ROBERT, 2007, p. 14).

Com o mundo real, nenhuma outra forma artística mantém uma relação mais íntima:

[...] permite-se-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode-se até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que faz dela no seio de seu mundo fictício (ROBERT, 2007, p. 14).

No entanto, a relação literatura e mundo real sempre causou controvérsias em torno do conceito de real e de como a linguagem expressa a realidade; entre o “verdadeiro romanesco” e o “verdadeiro real” há identidade? Como a passagem de um para outro é garantida?

No livro *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon faz um percurso entorno de duas linhas teóricas que tratam do assunto, *res* ou *verba*:

Segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2012, p. 111).

“Pedra de toque” da literatura ocidental, o termo *mimese* serviu de título para uma eloquente obra-prima de análise literária do século XX: *Mimesis*, de Erich Auerbach (2011). Para o crítico alemão, a história da literatura ocidental pode ser

analisada do ponto de vista da representação da realidade e das transformações de estilo ao longo dos séculos. Mas, a partir da década de 1960, objeções à ideia de que as obras literárias poderiam representar o mundo real foram formuladas pela primeira vez de modo geral, com sutileza dialética na França.

Compagnon traça uma sugestiva divisão, marcada pelo impasse entre *res* e *verba*. No capítulo III, de *O demônio da teoria*, “O mundo”, embala, como sugere o próprio título, dois questionamentos centrais: O que é a mimese clássica e o que é a mimese moderna? Primeiro, adentramos na tradição, a literatura fala do mundo – a mimese clássica.

Para pensarmos a respeito desses aspectos, precisamos, primeiramente, compreender qual é o conceito mimético de literatura. A palavra mimese, imitação, conceito fundamental da obra *Poética*, de Aristóteles, concebe as primeiras relações entre a literatura e a realidade, tornando-se, também, uma das definições de literatura. No capítulo II, da *Poética*, o filósofo especifica que a imitação se dá por meio das ações dos homens e da natureza, apesar de nunca ter definido, de fato, o termo:

Como a imitação se aplica aos atos das personagens e estes não podem ser senão bons ou maus (pois os caracteres dispõem-se quase só nestas duas categorias, diferindo apenas pela prática do vício ou da virtude), daí resulta que as personagens são representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós. (ARISTÓTELES, 2007, p. 26).

Dessa forma, observamos que a mimese mantém-se relacionada, diretamente, com a arte dramática, pois a tragédia é “a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade” (ARISTÓTELES, 2007, p. 36). E fica esclarecido que o ato de imitar é uma técnica literária, ou como define Compagnon é um “artefato poético.” (2003, p. 104).

Além de mimese, outro termo que parece confundir a teoria literária é a verossimilhança. No livro IX, “História e poesia”, da *Poética*, Aristóteles faz a seguinte afirmação: “[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.” (ARISTÓTELES, 2007, p. 43). Como o conceito da verossimilhança não é completamente explícito nessa obra, a partir dessa citação e do conjunto das considerações que compõem a *Poética*, aceitam-se como verossímeis, as possibilidades internas dos enunciados discursivos, ou seja, a verossimilhança é uma coesão discursiva

que organiza o possível, mantendo uma estrutura. Nessa esteira, o poeta, ou qualquer entidade da produção literária “fazendo-se a conversão de poeta para romancista [...]” (CARVALHO, 1998, p. 192) produz um texto composto por uma série de eventos e ações que são acontecimentos possíveis no enredo, espelhado nas ações humanas, e que conformam, por isso, uma coerência interna. Por isso, articulamos o verossímil com a mimese, na medida em que o trabalho da *Poética* é todo cunhado no conceito de imitação. A respeito da relação desses dois conceitos, a crítica Lígia Militz da Costa compreende que:

[...] a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível”: [...] o “possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mimese, [...] o “possível” lógico, causal e necessário, como modo de arranjo interno, solidário, das ações do mito. (COSTA, 2011, p. 53-54).

Assim, quando Aristóteles afirma que o poeta, ou, nos dias de hoje, um romancista, narra conforme a verossimilhança, o filósofo refere-se, principalmente, à imitação como um processo de organização interna. E esse “imitar” posicionaria, coerentemente, no caso de uma narração, a possibilidade da relação da representação dos elementos de um texto, ou seja, a mimese imitaria a ação dos homens, como já apontamos, e seria organizada em uma estrutura que, por não escapar às noções gerais do senso comum, exprimiria a verdade dos eventos, a integridade da postura dos personagens e da natureza do próprio cenário textual.

A verossimilhança, então, ainda na visão da estudiosa, subordinaria dois aspectos da mimese literária: “a ‘externa’, ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e ‘interna’, referente à seleção e disposição estrutural do material verbal do mito.” (COSTA, 2011, p. 53). Esse desdobramento da verossimilhança, que Costa propõe, impõe, na verossimilhança externa, uma função representante, do mundo contextual, do signo. E na interna, a mimese é posicionada como o critério fundamental de um texto, se considerarmos que tudo é possível, verossímil, na imitação.

Portanto, a formulação original de Aristóteles não trata de referência. A história, afirma Aristóteles, nos mostra “o que Alcibíades fez”; a poesia, neste caso, a literatura, nos apresenta “o tipo de coisa que podia acontecer” a Alcibíades. A ideia importante em

Aristóteles é a plausibilidade hipotética, e que a literatura vai além de uma imitação pura e simples da realidade. Como observa o crítico inglês James Wood (2008, p. 192):

Decerto é por isso que Aristóteles escreve que uma impossibilidade convincente na mimese é sempre preferível a uma possibilidade inconvincente. O peso recai imediatamente não sobre a simples verossimilhança ou a referência (visto que um artista pode representar algo que é fisicamente impossível), e sim sobre a persuasão mimética: a tarefa do artista é convencer de que aquilo podia ter acontecido. Assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importante do que a exatidão referencial.

Erich Auerbach (2011) na sua monumental obra sobre a representação do real na literatura ocidental, *Mimesis*, examina – a partir da perspectiva diacrônica de vários textos, desde a antiguidade, até o século XX – o modo como o real é incorporado em diferentes níveis à literatura do ocidente. Aqui, trataremos de dois ensaios de *Mimesis*, o primeiro, “A cicatriz de Ulisses”, e o último, “A meia marrom”.

O crítico alemão começa sua análise das relações entre literatura e realidade contrapondo o estilo grego elevado, homérico, ao estilo religioso-cristão, isto é, comparando a realidade na *Odisséia* e na *Bíblia*. Os procedimentos narrativos revelam uma organização especial do real em cada texto; essa organização revela, por sua vez, uma visão de mundo específico. O ponto de partida é o Canto XIX da *Odisseia* – o reconhecimento da cicatriz de Ulisses –, no qual Auerbach (2011, p. 5) observa certos aspectos da representação do real no episódio:

E este desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o freqüente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico jamais dá esta impressão. A maneira pela qual é evitada esta impressão de perspectiva pode ser observada claramente no processo da introdução das interpolações, uma construção sintática que é familiar a todo leitor de Homero; utilizado em nosso trecho, é também encontrável em interpolações muito mais curtas. À palavra “cicatriz” (v.393) segue-se imediatamente uma oração relativa (“que outrora um javali...”), a qual se expande num amplo parêntese sintático; neste introduz-se, inesperadamente, uma oração principal (v.396: “um deus deu-lhe...”), a qual vai se livrando silenciosamente da subordinação sintática, até que, com o verso 399, começa um novo presente, uma inserção também sintaticamente livre de novos conteúdos; este novo presente reina sozinho até que, com o verso 467 (“esta era agora tocada pela anciã...”), retoma-se aquilo que antes se interrompera.

Nós, leitores percebemos uma visão acabada ou total dos eventos narrados na poesia homérica, nada permanece na penumbra, no inacabado. Essa visão acabada ou a ilusão da totalidade é uma necessidade do discurso homérico. Para representar o real, o poeta, primeiro, utiliza o presente contínuo e cria um mundo sem atrito; segundo, fornece ao leitor todos os elementos que ele precisa para preencher a narrativa, como o uso de analepse; terceiro, utiliza o discurso direto, que possui um movimento duplo, serve tanto para narrar fatos exteriores como para revelar os sentimentos internos. Esses elementos favorecem a ilusão de totalidade, uma vez que nada se esconde do leitor, sabemos de tudo! A personagem homérica age e sabe, disso deriva um quarto e importante aspecto dessa poesia: o espaço e o tempo bem ordenados em Homero:

É claro que o efeito estético assim obtido deve ser ter sido logo notado e, por conseguinte, conscientemente procurado, mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. [...] Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente; Polifemo fala com Ulisses; este fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nele faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. (AUERBACH, 2011, p. 4).

O episódio bíblico do sacrifício de Isaac serve de comparação ao da cicatriz de Ulisses, da *Odisseia*. Percebemos as diferentes naturezas de representação, sendo que o relato bíblico está determinado pelo domínio da religião: “A noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e representar” (AUERBACH, 2011, p. 6). O *Velho Testamento* revela um Deus tirano, que não pode ser representado em totalidade nem apreendido pela completude, ao contrário, não pode se revelar, sua face está no domínio do mistério, vive na penumbra. O pedido divino – que exige de Abraão a morte de seu filho, Isaac – não é questionado, não é apreensível, ao homem nem é dado questionar e sim obedecer! A construção do espaço e tempo perde sua unicidade; qualitativos, o tempo e o espaço não são descritos de antemão, como algo apreensível. Também não acontece retardamento, pois não há explicação,

não há ilusão de totalidade, porque o que condiciona a construção é o que Auerbach (2011, p. 6-7) chama de intenção religiosa:

Isso fica ainda mais claro, quando nos voltamos para o interlocutor, Abraão. Onde está ele? Não o sabemos. Ele diz, contudo: “Eis-me aqui” – mas a palavra hebraica significa algo assim como “vede-me” ou, como traduz Gunkel, “ouço” e, em qualquer caso, não quer indicar o lugar real no qual Abraão se encontra, mas o seu lugar moral em relação a Deus que o chamara: estou aqui, à espera de tuas ordens. [...] Deus aparece carente de forma (e, contudo, “aparece”), de algum lugar, só ouvimos a sua voz, e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica. [...] A isto ainda se junta o fato de os dois interlocutores não estarem num mesmo plano; podemos imaginar, num primeiro plano, Abraão, sua figura prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto mas Deus não está aí [...]. [...] Uma viagem é feita, pois Deus indicara o local onde se consumaria o sacrifício; mas nada é dito acerca da viagem, a não ser que durará três dias, e mesmo isto é expresso de formas enigmática.

Outro ponto importante na comparação entre os dois textos é a relação entre verdade e mentira. Homero não tinha a necessidade de verdade histórica, permitia-se mentir para agradar, expressava-se no domínio do lendário. Já na *Bíblia*, a ausência de verdade histórica é um problema, pois está condicionada à verdade da fala e à atitude de um Deus onipotente, ou seja, não poderia haver dúvidas em relação ao narrado. Verdade absoluta! A *Bíblia* não é um simples texto, um discurso para agradar, é uma verdade:

[...] a intenção religiosa condiciona uma existência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricleia; ambas são lendárias. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da oferenda de Abraão – a persistência de ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. Tinha de acreditar nela apaixonadamente – ou então, deveria ser, como alguns exegetas iluministas admitiram ou, talvez, ainda admitem, um mentiroso consciente, não um mentiroso inofensivo como Homero, que mentia para agradar, mas um mentiroso político consciente das suas metas, que mentia no interesse de uma pretensão à autoridade absoluta. [...] A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser titânica; exclui qualquer outra pretensão. (AUERBACH, 2011, p. 11).

Em Homero não há espaços em brancos, o retardamento os preenche. Na *Bíblia* se justifica o imponderável divino, a representação organiza-se e modela-se a partir

dessa necessidade, a verdade não é questionada como doutrina; acredita-se na verdade dos fatos, na verdade absoluta.

Na perspectiva diacrônica de Auerbach em *Mimesis*, o último ensaio, “A meia marrom”, representa a desconstrução do realismo do século XIX. No século XIX, o realismo na literatura utiliza a ilusão referencial e o recorte da realidade não só reproduzido, mas observado com profundidade. Já no século XX, há o fenômeno da desrealização por meio de recursos narrativos, por exemplo, perda da unicidade temporal, a fragmentação do enredo, etc. O reflexo do objeto passa a ser projetado na consciência do personagem, é o que podemos chamar de mimesis da consciência. Auerbach (2011, p. 481) exemplifica bem essa ideia na cena do romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927):

O escritor, como o narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante.

Segundo Auerbach, encontramos neste romance de Woolf várias características do romance moderno, por exemplo, a demolição da totalidade e o surgimento de uma nova perspectiva do real. Como já foi apresentado, o eixo de representação não é mais o objeto, mas a subjetividade do personagem. A lógica da organização do enredo é arruinada, é substituída por sequências mais ou menos desorganizadas, de acordo com o movimento interno do personagem. A partir do monólogo interior desaparece o narrador do fato objetivo e se coloca em seus lugares enigmas indissolúveis da consciência, o personagem posto diante de um instante. No monólogo interior, espécie de mimesis de dentro para fora, o objeto existe apenas como pretexto e deflagra todo um movimento interno, provocando um deslocamento da realidade exterior para outro domínio da realidade. Para se representar um sujeito que já não é um sujeito uno, o “recurso” tem que ser outro:

Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com

segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres. (AUERBACH, 2011, p. 482).

O monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens e ideais associados. Quem está falando? O narrador ou a personagem? Ou autor falando sobre a personagem? Há um descompasso entre duração exterior e a representação interna dessa duração, entre o tempo objetivo e o subjetivo, a referência externa serve para desencadear a interna.

A representação pluripessoal da consciência (AUERBACH, 2011), isto é, o modo como se relacionam as consciências dos personagens, o personagem observa, mas também é observado. O personagem é o resultado da soma dos diferentes olhares e reflexões de outros sobre ele, as várias consciências para que se construa sua figura, são os fragmentos de consciência que formam ideias de outro personagem. Os personagens são cavernas que se comunicam, dá o tom de sua representação, o objeto perde sua função na realidade interna, via monólogo interior, via fragmentação do enredo, via dissonância entre tempo interior e exterior, via pulverização do ponto de vista na narrativa:

O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes; no nosso texto, Mrs. Ramsey, as pessoas, Mr. Bankes e, em meio a eles, por instantes, James, a criada suíça em retrovisão, e os sem-nome, que externam conjecturas acerca da lágrima. Da pluralidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay. (AUERBACH, 2011, p. 483).

A tradição moderna – segundo a qual “a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2012, p.111) – concentra-se numa série de complexas “operações taxonômicas” e na definição de relações formais dentro de obras literárias e no *corpus* do discurso literário, tomando a linguística como modelo. Influenciada pelas ideias de arbitrariedade do signo em

Saussure e do rompimento original da ligação entre signo e objeto do semiótico Peirce. Sobre o pensamento desta tradição:

O referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação. O mundo sempre é já interpretado, pois a relação linguística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo. Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora. (COMPAGNON, 2012, p. 97).

A mudança epistemológica é clara: a literatura falava só de literatura sem estabelecer uma relação com o mundo real. O grau de realidade, segundo Marthe Robert (2007, p. 18): “nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar”. A realidade é, portanto, uma ilusão referencial, o romance mantém com a realidade relações puramente convencionais.

Para descartar a presença não literária do real, os estruturalistas e pós-estruturalistas acabaram reduzindo tudo ao texto. O texto é a referência fundamental, é ubíquo; a intertextualidade torna-se aspecto essencial da existência, ou melhor, da comunicação entre todos os textos. A intertextualidade passa a ser o verossímil moderno, substituindo o conceito antiquado, antigo de verossimilhança, “mimese”. Robert Alter (1998, p. 131), em seu ensaio “A mimese e o motivo para a ficção” conclui a ideia:

Do ponto de vista estrutural, o *homo sapiens* é efetivamente substituído pelo que Jonathan Culler denominou com propriedade “*homo significans*” fazedor e leitor de signos. [...] a consequência imediata dessa suposição é uma expansão global do conceito de texto. Onde epistemologias anteriores falavam de dados da experiência ou de objetos de conhecimento, o estruturalista, onde quer que olhe, nada encontra a não ser textos.

No panorama das discussões a respeito da referência, Compagnon apresenta em destaque os estudos de Bakhtin para quem “a intertextualidade designa o diálogo entre os textos, no sentido amplo: é o conjunto social considerado como um conjunto textual” (COMPAGNON, 2012, p. 108-109) e acrescenta ainda que para o teórico russo:

[...] a noção de dialogismo continha uma abertura superior sobre o mundo, sobre o “texto” social. Se há dialogismo por toda parte, isto é, uma interação social dos discursos, se o dialogismo é a condição do

discurso, Bakhtin distingue gêneros mais ou menos dialógicos. Assim, o romance é o gênero dialógico por excelência – afinidade que nos reconduz, aliás, à ligação privilegiada entre o dialogismo e o realismo [...]. (COMPAGNON, 2012, p. 109).

Assim, a realidade, a história e a sociedade passam a ser novamente consideradas no bojo dos estudos literários como uma “estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos.” (COMPAGNON, 2012, p. 109).

O texto literário, segundo os estruturalistas, é um aglomerado de signos arbitrários; mesmo que passem a impressão de ser determinados por objetos externos, só são decodificados com vistas na coerência interna do texto. Um exemplo, dado por Alter, esclarece o ponto de vista estruturalista da obra literária. O crítico cita do livro *La Princesse de Clèves* (1678), de Madame de La Fayette, a cena, na qual, a personagem princesa de Clèves confessa ao marido que outro homem está apaixonado por ela. Segundo Alter (1998, p. 133), os ingênuos críticos franceses da época duvidaram de que tal confissão ocorresse, no entanto, para os estruturalistas, a

Sr^a de Clèves, afinal, é apenas uma configuração arbitrária de signos linguísticos arbitrários, e a sua confissão é ditada na verdade por considerações dramáticas do momento e por necessidades estruturais mais amplas do enredo como um todo, e esses determinantes da funcionalidade interna são “motivados” por aquilo que é apenas uma ilusória correspondência a alguma coisa externa ao romance.

Esse verossímil clássico, instaurado como uma coerência interna entre as partes do discurso assume, no entanto, outra postura na modernidade. Nos anos 60, a abordagem estruturalista de Roland Barthes, no artigo “O efeito de real (1968)” trata de um novo verossímil:

Este [...] é muito diferente do antigo, pois não é o respeito das *leis do gênero*, nem sequer o seu disfarce, antes provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto com sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser de facto o grande caso da modernidade – está sem dúvida presente na empresa realista, mas de um modo um tanto regressivo, visto que é feita em nome de uma plenitude referencial, ao passo que aquilo de que se trata hoje é, ao contrário, esvaziar o signo e fazer recuar infinitamente o seu objecto até pôr em causa, de modo radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 1984, p. 136).

Com base comparativa – obras da estética realista do século XIX –, Barthes formula a denominação do “novo” a partir das descrições excessivas de elementos do cotidiano social, dentro da literatura. A função de uma representação social realista, que em larga medida almeja descrever os fenômenos contextuais em sua plena objetividade, pretende refutar, também, a lírica romântica anterior a esse movimento. O teórico argumenta que o excesso da descrição de um objeto, na verdade, não posiciona a obra literária no âmbito da realidade absoluta, como pretendiam os partidários do Realismo, mas, antes, a afasta:

Quando Flaubert, ao descrever a sala onde se encontrava a Sr^a Aubain [...] nos diz que “um velho piano suportava, sob um barómetro, um monte piramidal de caixas de madeira e de cartão”, quando Michelet, ao contar [...] “ao fim de hora e meia, bateram delicadamente a uma pequena porta por detrás dela”, estes autores (entre muitos) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em identificar e sistematizar as grandes articulações da narrativa [...] põe de lado, ou porque se rejeitem do inventário [...] todos os pormenores “supérfluos” (em relação à estrutura), ou porque se tratam esses mesmos pormenores [...] como “enchimentos” [...] afectados de um valor funcional indirecto, na medida em que, ao adicionarem-se, constituem um certo índice de carácter ou de atmosfera, e podem assim ser finalmente recuperados pela estrutura. (BARTHES, 1984, p. 131).

Sendo assim, deve-se à “desintegração do signo” o esvaziamento do significado no significante. A descrição e/ou repetição de determinados objetos numa história, ao invés de contribuir para a ilusão de realidade, provoca o efeito contrário, na medida em que no cotidiano social não se percebe de forma minuciosa dos objetos.

Ainda que o excesso descritivo não legitime o real narrativo, temos em mente que a ausência das descrições impediria a criação de uma narrativa, já que, na visão de Genette (1995, p. 24) “a narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento”. Isso nos faz entender que o novo verossímil barthesiano, o qual constata o uso excessivo no contexto moderno do significante no texto, é uma entidade produtora de certo realismo que a narrativa, por excelência, almeja criar – uma realidade independente do período de sua composição. Esse real não é o próprio, não coexiste na realidade, ele simplesmente é uma impressão, ilustra uma situação ou um objeto, refere-

se, simula, almeja a, aspira a, comporta-se como; é uma fotocópia, máscara, imita, aparenta, enfim, é, nas palavras de Barthes (1984), um efeito.

Em meio a estas considerações, Compagnon reitera os excessos das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas de opor-se e recusar-se a considerar que a literatura se vale de elementos referenciais do real. Em suas palavras, destaca que “o realismo foi considerado, conseqüentemente, como um conjunto de convenções textuais [...]” (COMPAGNON, 2012, p. 106). Essa exclusão da realidade é declaradamente excessiva: as palavras e as frases não podem ser assimiladas a cores e formas elementares. O crítico enfatiza que recusar a relação entre a literatura e a realidade tem, como ponto fulcral, uma posição ideológica, no entanto, adotar tal relação segue também uma ideologia:

Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. (COMPAGNON, 2012, p. 104).

Além disso, segundo Compagnon, a oposição *res e verba* são dois clichês, a mimese clássica, a literatura fala do mundo e a mimese moderna, a literatura fala da literatura. A resistência da dimensão referencial é uma característica não só no campo da literatura, é algo tangente na estética moderna geral. Segundo ele, a literatura sempre utilizou mecanismos de referência da linguagem não ficcional para aludir a mundos fictícios considerados plausíveis.

Na perspectiva do equilíbrio entre *verba e res* encontra-se o crítico brasileiro Antonio Candido. Candido desenvolveu um tipo de estruturalismo histórico para responder ao estruturalismo anti-histórico que se havia formado nas ciências sociais e na crítica literária. O crítico observa que “o externo importa, mas não como causa, nem como significado, sim como elemento que desempenha certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 4). O crítico reúne dois pensamentos opostos, relaciona o contexto e o texto, demonstra que o dado externo, social na obra importa não como causa nem como significado, e sim como um dado interno, importante para a estrutura. Portanto, é importante considerar o elemento externo, inerente a uma determinada sociedade, na estruturação do texto literário como

um dado que interfere no processo de estruturação do texto, ou seja, o externo como dado estético.

Efetivamente, todos os romances são miméticos. A mimese nunca é reprodução direta da realidade, e sim uma maneira de trazer à mente do leitor, complexas cadeias verbais; na verdade, o real no romance não reside em outra coisa, senão no aumento de seu poder de ilusão. O escritor nega a realidade empírica em nome de uma visão pessoal que acredita possível graças à mentira e sedução. O mundo real, como em *Dom Quixote*, é de modo geral algo que construímos.

2. O REALISMO GALDOSIANO: A SOCIEDADE MADRILENA COMO MATÉRIA “NOVELABLE” EM *FORTUNATA Y JACINTA*

2.1. Benito Pérez Galdós: vida e obra

Antes de entrar no programa artístico do escritor, repassemos rapidamente sua extensa obra literária. Benito Pérez Galdós (1843-1920) é considerado o representante máximo do Realismo na Espanha, comparado a Dickens, Stendhal e Balzac como um dos grandes romancistas europeus do século XIX. Nasceu nas ilhas Canárias em 1843, mas viveu grande parte de sua vida em Madri:

Galdós estudió Derecho, sin ilusión ni entusiasmo, en la Universidad de Madrid de 1862 a 1869. [...] Galdós convirtió vivencias personales en matéria novelable. En Memorias de un desmemoriado (O.C., Novelas, III, p.1430) escribía: “El 63 ó 64 – aquí flaquea un poco mi memoria- mis padres me mandaron a Madrid a estudiar Derecho, y vine a esta Corte y entré en la Universidad, donde me distinguí por los frecuentes novillos que hacía... Escapándome de las Cátedras, ganduleaba por las calles, plazas y callejuelas, gozando en observar la vida bulliciosa de esta ingente y abigarrada capital. (CAUDET, 2007, p.98).

Costuma-se dividir a narrativa galdosiana em romances históricos, *Episodios Nacionales*, e romances contemporâneos, *Novelas Españolas Contemporáneas*. Há, também, dramaturgia no rol de suas obras. O assunto principal de toda a obra galdosiana é o desenvolvimento da história e da sociedade contemporânea. Nos *Episodios Nacionales*, Pérez Galdós ficcionaliza a história espanhola do século XIX, utiliza o passado como elemento narrativo. Já nos romances contemporâneos, o escritor pinta as diferentes facetas de uma sociedade contemporânea a ele. Como Balzac, Pérez Galdós empreende a tarefa de ser o “historiador da sociedade espanhola contemporânea”. Sobre a obra de Galdós, comenta Casaldueiro (1951, p.50):

Al encontrar el tema de su obra, encontró también la forma: la novela. El mismo encargó de clasificar su obra en: primero, novelas españolas contemporáneas de la primera época; segundo, episodios nacionales; tercero, novelas españolas contemporáneas, y cuarto, dramas y comedias.

Na primeira série dos *Episodios Nacionales*, em dez volumes, Pérez Galdós desenvolve os acontecimentos históricos relacionados com a Guerra de Independência, motivada pela invasão napoleônica do início do século XIX. Além do tema, o que une os dez volumes da primeira série, é a vida do protagonista, Gabriel Araceli. A segunda série, também com dez volumes, gira em torno do reinado do último rei absolutista na Espanha, Fernando VII, a luta revolucionária e a primeira Guerra Carlista. Aqui, também, há um protagonista que enlaça os dez volumes, Salvador Monsalud. Gullón (1960, p. 61) resume bem, o espírito dos *Episodios Nacionales*, a passagem da primeira série para a segunda:

El acento se ha desplazado de lo predominantemente patriótico a lo predominantemente político, y el pueblo español ya no aparece unido como en la primera novela, sino escindido según sus ideas, dividido en fracciones antagónicas, en belicosas ideologías. El rebelde pasa primer plano; el individuo se destaca del coro, mostrando en su actitud la decisión de arrastrarlo tras él. Suele decirse que la intención de Galdós era enseñar historia al pueblo español, pero tal vez su pedagogía aspiraba a más; a enseñarle a entender la historia.

Depois de vinte anos de pausa, Pérez Galdós retoma aos *Episodios Nacionales*. Na terceira série, volta ao tema das Guerras Carlistas; na quarta, trata do processo revolucionário de 1868, a queda da rainha Isabel II. Nessa etapa dos episódios, Pérez Galdós “*convierte la novela histórica en contemporánea; novelando los hechos acontecidos, como quien dice, en su presencia, vividos literalmente por él como figurante en el coro [...]*” (GULLÓN, 1960, p. 118). Temos, ainda, a quinta série, incompleta, que aborda a ascensão ao poder de Alfonso XII, o início do período conhecido por Restauração.

Os romances contemporâneos aludem à época em que se desenvolve a fábula, às consequências ao círculo familiar, ao individual, do processo histórico que passava a Espanha. Os temas são variáveis, mais universais, envolvem as paixões humanas: o fanatismo, a intolerância, a hipocrisia, o poder dos mais ricos, a tradição, o ser e o parecer, etc. Gullón apresenta, assim, a protagonista Isidora Rufete, da obra *La desheredada* (1881): “[...] *el sentimiento de superioridad que hace creer apasionadamente en el derecho a posesionarse de los puestos más elevados de la sociedad.*” (GULLÓN, 1960, p. 66). A obra em questão, *Fortunata y Jacinta*, pertence aos romances contemporâneos de Galdós.

Com exceções – a ação de *Doña Perfecta* (1876), por exemplo, se desenvolve em um *Pueblo* fictício, Orbajosa –, Madri é o grande cenário de suas obras. A cidade aparece, assim, como um retrato literário da época. Pérez Galdós oferece-nos um variado mosaico da sociedade madrileña, tanto dos ambientes burgueses, como dos populares, através dos fazeres dos personagens que perambulam por Madri com suas ruas, comércios, pensões, cafés, bairros de classe média e bairros pobres. Por isso podemos afirmar que Madri, a grande personagem coletiva em sua obra, será o centro de sua visão estética.

O crítico literário espanhol, Germán Gullón (2001, p. 311-312), em seu artigo intitulado “Galdós en el vértice de la modernidad”, afirma categoricamente sobre o espaço na narrativa galdosiana:

La presentación de un espacio articulado tal y como funcional en el mundo moderno, industrializado, en la época del desarrollo del maquinismo gracias a la aplicación de la tecnología del vapor [...], aludo al talento para crear un espacio textual capaz de contener los sentimientos individuales, justo en el momento histórico cuando lo subjetivo rompía las ataduras de los rígidos sistemas de valores implantados por la burguesía reinante; entonces la consciencia individual comenzaba a liberarse de la mordaza con que lo ideológico impedía el divagar por las galerías interiores del hombre.

Como grande escritor da escola realista, Pérez Galdós cria ambientes, costumes, situações e acontecimentos. Para isso, ele agia literariamente, observava atentamente, anotava e recopilava dados, produzindo o efeito do visto ou vivido. Como um *voyeur* da situação sócio-política da Espanha na segunda metade do século XIX. Foi um escritor prolífero, produziu trinta e dois romances, vinte e quatro obras de teatro, quarenta e seis episódios nacionais, ou seja, romances históricos com personagens fictícios, bem como uma infinidade de prólogos, artigos, contos e textos de crítica literária espalhados em jornais e revistas espanholas e latino-americanas da época.

Em Pérez Galdós, o espaço urbano atinge seu esplendor. Ele eleva a capital espanhola à categoria literária. É um verdadeiro poeta da cidade. Outros escritores espanhóis, por exemplo, Camilo José Cela (1916-2002) e Francisco Umbral (1935-2007), lhe seguiram os passos, ao transformar Madri em protagonista de suas respectivas obras.

2.2 O programa artístico galdosiano

Em geral, a crítica da *Restauración*² tratou Benito Pérez Galdós (1843-1920) como um escritor que elaborou sua obra de forma espontânea, sem um processo prévio de intelectualização, sem um procedimento de reflexão sobre o fazer literário, isto é, não se preocupou com questões técnicas, além de ser impermeável às influências da época. Até mesmo seu amigo e escritor famoso, Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901), coincidia, às vezes, com essas ideias: “[...] *no lee siquiera a esos jóvenes franceses, alemanes, ingleses, suizos, etcétera, que han decidido ser místicos (palabras demasiado ambiciosas) a lo menos por una temporada.*” (CLARÍN apud BONET, 1999, p.7). O crítico Laureano Bonet, na fundamental introdução do livro *Ensayos de Crítica Literaria*, demonstra, ao contrário, um Galdós consciente do material literário, prova disso, são os seus trabalhos intelectuais da época, principalmente na imprensa: artigos em revistas e jornais, discursos e prólogos de obras. Sobre isso Bonet (1999, p. 12) afirma que

Galdós consciente del material literario que tenía entre manos nos lo pueden ofrecer, por cierto, algunos de sus artículos, discursos y prólogos a obras propias o ajenas. [...] el lector podrá hacerse una imagen más cabal de Galdós que, si bien no desplegó sus máximos momentos de plenitud creadora redactando textos teóricos sobre la novela (no era su oficio la labor crítica), sí fue muy consciente de las tensiones existente entre la literatura y la sociedad, de los problemas formales y lingüísticos – algunos de ellos casi insalvables – con que enfrentaba la narrativa española posterior a 1868 [...].

Benito Pérez Galdós, como já dissemos, nunca expressou de forma sistemática uma teoria sobre o romance, embora possamos conhecer algumas de suas visões fundamentais sobre a concepção do romance a partir de seu ensaio “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870) e de seu discurso de entrada na Real Academia Espanhola, “La sociedad presente como materia novelable” (1897).

No ensaio publicado na *Revista de Espanha* em 1870, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, o, então, jovem Pérez Galdós, ainda aspirante a romancista, traçou as sementes estéticas que apoiariam sua futura obra: “[...] *en él queda esbozada, con la precisión y entusiasmo de un manifesto literario, la defensa de*

² Período da história espanhola que vai do retorno ao poder dos Bourbons com Afonso XII, em 1874, até a proclamação da Segunda República em 1931.

una novela realista española que responda a las exigencias del momento histórico.” (BONET, 1999, p.15). Pérez Galdós tinha diante de si a sociedade madrilena em plena transformação: uma aristocracia em decadência econômica, porém, com prestígio social; uma burguesia em ascensão, atrativa, multiforme, e o povo que muda rapidamente de face, mas permanece fiel a sua essência de explorado.

No ensaio, Pérez Galdós se pergunta o porquê das dificuldades do surgimento de um romance verdadeiramente espanhol *“espejo fiel de la sociedad en que vivimos”* (GALDÓS, 1999, p. 124), como havia sido no dito *Siglo de Oro* com a picaresca e Cervantes, um realismo genuinamente nacional. O escritor cita três razões que dificultaram o desenvolvimento da literatura realista na Espanha: 1) As circunstâncias históricas que enfrentava o país – guerras civis e conflitos ideológicos –, afetavam o romance que, segundo Pérez Galdós, é produto da paz: *“La novela es producto legítimo de la paz: al contrario de la literatura heroica y patrioter, no se cría sino en los períodos de serenidade, y en nuestros tiempos rara es la pluma que no ejercita en las contiendas políticas.”* (1999, p. 125); 2) O status profissional e social precário, ambíguo, do escritor espanhol: *“Todos ellos andan a salto de mata, de periódico a periódico, en busca del necesario sustento, que encuentran rara vez.”* (1999, p. 125); 3) Aqui, Pérez Galdós apresenta a situação do romance espanhol dos anos sessenta, assinalando as limitações do romance de costumes do período isabelino, com seus quadros sociais bem regionais que, portanto, não alcançam a universalidade espanhola.

Pérez Galdós, no ensaio, revisara as condições do romance espanhol em 1870, o diagnóstico era desolador, imperava um vazio literário, os escassos cultivadores do romance prescindiam de temas nacionais. Na verdade, segundo Pérez Galdós, o vazio literário na Espanha era preenchido por traduções, a maioria precedente da narrativa romântica e folhetinesca francesa. O incipiente mercado editorial espanhol era dominado pelas traduções francesas: Vitor Hugo, Dumas, Eugène Sué, Paul de Kock e Soulié eram os autores preferidos.

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia. Por eso no tenemos novela. (PÉREZ GALDÓS, 1999, p. 123).

A literatura anterior à Revolução de 68 era marcada pelo romance aristocratizante dos salões, pelo romance popular de costumes urbano e pelo romance de costumes rural, regionalista. Apesar de sentir admiração por alguns escritores da época, que deixaram influências em sua obra, entre eles, Ramón de Mesoneros Romanos (1803-1882), Fernán Caballero³ (1796-1877) e José María Pereda (1833-1906), Pérez Galdós via neles certas limitações. Em Mesoneros, reconhece Pérez Galdós, que ao escrever um romance de costumes populares de Madri, *Curioso Parlante*, os quadros sociais já não são aproveitados devido a sua desatualização, além da limitada análise do povo madrilenho:

El Pueblo de Madrid es hoy muy poco conocido: se le estudia poco, y sin duda y el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural, sumamente enojoso. Se equivoca el que cree encontrar ese pueblo en las obras de Mesoneros Romanos. (PÉREZ GALDÓS, 1999, p.129).

Nos romances de costumes rural cultivados por Fernán Caballero e José María Pereda surgiram obras inimitáveis, porém, segundo Pérez Galdós, ambos se limitaram a expressar uma só face do povo espanhol, por isso, foram incapazes de produzir uma narrativa autenticamente nacional e moderna. Fernán Caballero pintou “*la buena gente de los pueblos de Andalucía con suma gracia y sencillez, retratando la natural viveza y espontaneidad de aquella noble raza.*” (PÉREZ GALDÓS, 1999, p.129). Por José María Pereda, referindo-se ao livro *Escenas Montañesas* (1864), Galdós demonstra admiração, mas o critica por ser “*demasiado local y no procura mostrarse en esfera más ancha! El realismo bucólico [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 1999, p. 129).

Um romance autenticamente nacional e ao mesmo tempo moderno, segundo Pérez Galdós, deveria ser elaborado a partir das necessidades formais e estéticas surgidas da Revolução de 1868. A visão galdosiana do romance combinava com o eixo ideológico do Estado centralizado em Madri. Na capital estavam os ingredientes da ascensão do novo realismo espanhol, e Pérez Galdós, como grande escritor, teve a intuição de relacionar um momento do século XIX a um espaço muito concreto que representava o “microcosmo metafórico” da Espanha, Madri

³ Pseudônimo da escritora espanhola Cecilia Böhl de Faber y Larrea. Sua principal obra *La Gaviota* (1849) é considerada pela crítica como pré-realista.

capital que era de un Estado centralista, significaba en cierto modo el microcosmo metafórico del país: en él se daban cita, convivían y se mezclaban ciudadanos procedentes de muy diversos rincones de la Península en busca del pequeño puesto burocrático, el oficio artesanal o el banquillo universitario con los que medrar. (BONET, 1999, p. 31).

Assim, a capital da Espanha, torna-se cenário das futuras obras de Pérez Galdós. Madri era símbolo da mescla contraditória das diversas classes sociais atraídas pelo poder, dinheiro, sexo, etc. O romance moderno, segundo Pérez Galdós, deve ser portador das aspirações de uma nova classe que despontava no horizonte espanhol: a classe média, com seus problemas mais íntimos e domésticos transformando em matéria “novelable”. Pérez Galdós (1999, p. 130), no ensaio, esboça, assim, a ideia sobre a classe média:

La clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y 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 moderna novela de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La gran aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo eso.

A classe média já aparecia como sujeito na história contemporânea europeia. Na Espanha, ela surgia com força a partir da Revolução de setembro de 1868. Assim, a classe média como sujeito histórico deveria ser também matéria “novelable” na nova narrativa espanhola contemporânea, pois era a classe que representava, no momento, o verdadeiro espírito espanhol: “*Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que da al mundo los libertinos, los ambiciosos y las ridículas vanidades [...].*” (GALDÓS, 1999, p.130). A classe média forneceu ao escritor os conflitos domésticos mais íntimos, e como demonstrou em suas obras, uma classe que precisamente tinha como requisito para sobreviver as atitudes mais mesquinhas, as mais hipócritas, o mimetismo das modas, etc. Portanto, o projeto artístico galdosiano era “*dar forma a todo eso*”.

Vinte sete anos depois do ensaio “Observaciones sobre la novela contemporánea”, Pérez Galdós escreve, em 1897, outro texto importante sobre o romance espanhol: “La sociedad presente como materia novelable”. O texto, ou melhor, o discurso de entrada na Real Academia Espanhola (RAE), representou o auge do prestígio de Pérez Galdós, absorvido pelo *establishment* intelectual espanhol. O discurso foi um balanço de sua trajetória como escritor: a meditação sobre a obra cumprida, a relação entre a literatura e a realidade, a relação entre escritor e público, o novo rumo que o romance começava a tomar no início do século XX.

O discurso foi a mais rotunda afirmação do realismo galdosiano. A definição galdosiana do romance estabelece um diálogo entre a realidade social e sua posterior transformação em forma estética. Essa ideia fica patente neste trecho do texto:

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 fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad : todo eso sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (PÉREZ GALDÓS, 2013, p. 23-24)

Pérez Galdós possui uma visão tradicional, totalizante do romance como mimese objetiva da realidade envolvente. Segundo Bonet (1999, p. 59) uma interpretação “*muy balzaquiana, por cierto, que en 1897 podía parecer ya esteticamente conservadora para los críticos más conservadores*”. Pérez Galdós, nesse trecho, apresenta os elementos comuns do romance realista oitocentista, a crucial importância do detalhe, do “quebra-cabeça” que o leitor deve ter a sensibilidade de observar na forma literária oitocentista, a reconstituição de peça por peça na compreensão da obra.

A concepção do real no romance abarca tudo: o físico, o espiritual, a linguagem, a importância do vestir, o mobiliário, a arquitetura: “*para el escritor decimonónico una butaca, una habitación, un edificio, constituye el medio físico y, sobre todo, moral en que se desenvolvían los protagonistas de una novela.*” (BONET, 1999, p. 61). Assim, em termos literários não havia para o escritor realista oitocentista espaços mortos, distância intransponíveis entre a natureza e os caracteres, havia, sim, “*una activa simbiose entre arquitectura y los personajes.*” (BONET, 1999, p 61).

Numa primeira análise poderíamos concluir que a ideia de mimese de Pérez Galdós assemelha-se a uma fotografia, cópia fiel, reprodução literal da realidade. No

entanto, o escritor deixa clara, na primeira palavra do fragmento acima transcrito, a sua concepção de romance como “*imagen*”, composição textual, invenção. O escritor é um criador de imagens, de ilusão, com o resultado da imaginação cria o romance, por isso, o trabalho artístico em Pérez Galdós, com seus pressupostos ideológicos e estéticos, não reside em outra coisa senão em um aumento do poder de ilusão.

A última frase do fragmento, também, chama a atenção que “[...] *debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción*”. É preciso equilibrar a exatidão com a beleza, o conteúdo e a forma, estetizar o real, evitando, assim, cair na descrição grosseira. O crítico Germán Gullón (1981, p. 187-188) resume, de forma clara, essa passagem do discurso de Pérez Galdós:

Lo retenido en las imagenes de las pecepciones del mundo exterior (caracteres, pasiones, viviendas, lenguaje), no debe ser visto como mero “reflejo” más o menos fiel de ellas, sino como una tentativa de mantenerse en el “fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.” La hermosura del mundo inventado se debe en principio a la fuerza de las imágenes, al vigor del imaginar y no a la cruda realidad.

Assim, o romance não é uma simples cópia do mundo real; os elementos externos, os aspectos socioeconômicos espanhóis do momento, são matérias-primas que precisam ser polidas, caso contrário, danificam o objeto estético, a obra. O escritor contemporâneo de Pérez Galdós, Clarín, comentou vivamente a relação entre o real e a literatura no escritor: “*Enamorado de la realidad por ella misma, porque es verdad, y sobre todo de la verdad de los fenómenos sociales, traslada a sus cuadros literários la vida entera [...]*” (CLARÍN apud BONET, 1999, p. 63).

Outro ponto importante do discurso de Pérez Galdós é a análise da relação entre o público, o escritor e o romance, formando, assim, um elemento fundamental da comunicação literária. Essa relação se estabelece a partir de um trabalho em equipe entre o leitor e o romancista. Apesar de, no discurso, Pérez Galdós chamar o público de “vulgo”, numa acepção mais abrangente do que “leitores”, na verdade, era a classe ilustrada, a burguesia, que deveria desempenhar esse papel: “[...] *al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alienada en un nivel medio de ideas y sentimientos [...]*.” (PÉREZ GALDÓS, 2013, p.24).

Para Pérez Galdós, o público é o máximo inspirador do autor de romances, ele conduz o escritor: “[...] *el autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 2013, p. 24). Enquanto, aquele que escreve recebe a denominação mais modesta de “autor” imediato, o público tem uma dupla função, de criação e de recepção, pois, inspira as obras e, depois, as julga como público-leitor: “[...] *por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 2013, p. 24).

Dizem que todo bom escritor é aquele que é obsessivo pelo seu objeto. Isto se aplica a Pérez Galdós na perspectiva de um projeto literário que engloba estética estrutural e social, a construção da crítica social dentro do romance. Pérez Galdós, em *Fortunata y Jacinta*, cuidou muito bem de situar a obra tanto no tempo como no espaço. A ação do romance transcorre num espaço de tempo determinado, que vai de 1869 a 1876, sendo que os acontecimentos políticos turbulentos desse período são incorporados à diegese:

El asesinato del más decidido oponente de la dinastía de los Borbones, el general Juan Prim, en diciembre de 1870; la abdicación del rey Amadeo en febrero de 1873; el estallido de la Guerra Carlista (II, I, 1) y los combates subsiguientes, tienen eco en tertulia de Juan Pablo Rubín (III, I, 3); el golpe militar del general Pávia, que representa el fin de la primera república, en enero de 1874; y el retorno del Borbón Alfonso XII en enero de 1875, son hechos históricos que figura de manera destacada en el libro. (RIBBANS; MONTESINOS, 2003, I, p. 518).

A verdade é que os fatos históricos apresentam-se como “pano de fundo”, no qual se mesclam a história da Espanha e fatos relacionados à vida privada dos personagens. Em um episódio do romance, por exemplo, a notícia de que Amadeo de Saboia havia abdicado chega à casa dos Santa Cruz, Jacinta “*pasó al salón, más que por enterarse de las noticias, por ver a su marido que aquel día no había comido en casa.*” (GALDÓS, 2007, I, p. 275).

Para melhor compreender o contexto histórico, o Sexênio Democrático, em que se desenvolve a trama no romance, é importante adentrar na história da Espanha do século XIX. As forças sociais que aparecem no romance são frutos da evolução de um processo sociopolítico que tem origem no início do século XIX.

2.3. Breve contextualização histórica de *Fortunata y Jacinta*

Pierre Vilar, em *História de España*, resumiu bem o ambiente social espanhol do século XIX: “*Pintoresca o fastidiosa, según el tono que se adopte, la historia política del siglo XIX español no es sino un encadenamiento de intrigas, comedias y dramas.*” (VILAR, 1999, p.85).

O teatro liberal estava em cena. Teoria econômica e política, o Liberalismo surge no bojo da Revolução Industrial e Francesa, no combate ao mundo feudal, senhorial, que, de certa forma, insistia em não terminar na Espanha, e contra a aristocracia parasitária. O Liberalismo baseava-se na teoria do contrato social que visava dar soberania ao povo, por meio da lei, da distribuição e divisão de poderes e de formas de representação do governo. No setor econômico visava a liberdade de comércio e trabalho, legitimava o direito à propriedade privada, ao trabalho livre e à suposta igualdade perante a lei.

A saga da burguesia espanhola ao poder começa com a morte do último rei absolutista, Fernando VII, em 1833. Antes de morrer, Fernando VII, revoga a Lei Sálica que proibia as mulheres de reinarem. Assim, sua única filha, Isabel II, torna-se rainha, mas terá que esperar a maioridade para assumir o trono, enquanto isso, a rainha mãe, Maria Cristina, torna-se regente. Nem todos aceitam a manobra do rei, entre eles, Carlos, irmão de Fernando, que, julgando-se o legítimo herdeiro do trono, se autoproclama rei e inicia uma sublevação contra o reinado de Isabel II, a Guerra Carlista.

A regente Maria Cristina herda todos os poderes do marido, Fernando VII, no entanto, necessita salvar o trono da filha e fazer frente aos carlistas sublevados. A rainha regente em busca de apoio entrega o poder aos liberais, estes aproveitam para colocar em prática sua própria revolução, ou seja, converter a monarquia absoluta em constitucional e reformar profundamente a estrutura econômica da Espanha para que o país possa equiparar-se ao resto das nações europeias.

O conflito pelo trono ofereceu aos liberais a oportunidade de colocar em prática seu programa. Com os liberais no poder, sob a liderança de Juan Álvarez Mendizábal, inicia-se o projeto modernizador, que desamortiza as terras da igreja, vendendo-as em grandes leilões públicos – *las desamortizaciones*. De forma geral, as desamortizações são uma resposta do governo liberal ao apoio religioso à causa carlista.

A Igreja Católica era a grande proprietária de terras espanholas, portanto, um empecilho importante, que deveria ser derrubado. Para os liberais a propriedade é o motor e o sustento da riqueza da nação, por este motivo consideram que a liberação do solo resulta fundamental para o seu projeto. A grande quantidade de terras leiloadas cria entre os compradores - burgueses e comerciantes - uma ampla rede de apoio à causa liberal.

A aristocracia teve suas terras poupadas, as quais, inclusive, aumentaram com os leilões. Assim, os liberais receberam, também, o apoio do antigo regime. Por esse motivo, metade da Espanha, ao sul do Tejo, caracterizou-se pela concentração de terras em grandes latifúndios. Os grandes perdedores da desamortização, além da igreja, foram os camponeses, os pequenos arrendatários que não puderam comprar terras e se converteram em lavradores dos novos proprietários, acentuou-se o desamparo rural.

Com a elite garantida ao seu lado, os liberais dão novos saltos, impulsos à economia na tentativa de colocar a Espanha na corrida do novo capitalismo europeu. A estrada de ferro, símbolo da modernidade na Europa, chega à península em 1848, com quase vinte anos de atraso. A burguesia liberal muito interessada na implantação da estrada de ferro aprova leis para favorecer o seu desenvolvimento. O governo investe nisso parte do dinheiro obtido nas *desamortizaciones* e, sobretudo, aprova uma nova lei de estradas de ferro que incentiva extraordinariamente a participação de capital estrangeiro – principalmente o capital francês entra massivamente na Espanha, como consequência, a França detém a maior parte das companhias ferroviárias.

A criação de um mercado nacional, graças à estrada de ferro, e a aplicação do uso do vapor nos teares mecânicos começam a desenvolver na Catalunha uma importante indústria têxtil. No norte, em Astúrias, País Basco e Cantábria, surge uma importante indústria siderúrgica com capital estrangeiro, principalmente inglês.

Os dois grades polos econômicos – Catalunha e País Basco – atraem grande quantidade de camponeses fugidos da pobreza e da exploração do campo. Madri, a capital política, também atrai imigrantes, pois a classe dirigente necessita de mão de obra para servi-la: *“Las elites del dinero en la España del siglo XIX tienen un denominador común: su tendencia a ubicarse en Madrid en tanto que capital y al cobijo del Estado.”* (BAHAMONTE; MARTINEZ, 2007, p. 457).

No campo, junto da nobreza rural, surge um novo grupo de terra-tenentes que compraram terras nos leilões públicos de desamortização, formando uma potente burguesia agrária. Nas grandes cidades, na liderança da construção econômica que está

levando a cabo o regime liberal situa-se a burguesia dos negócios, formada por financistas, industriais e contratistas do Estado.

O desenvolvimento da indústria provoca uma maior demanda de mão de obra, a classe trabalhadora aumenta, nutrindo-se de camponeses que abandonam o campo e estabelecem-se nas periferias das grandes cidades, em lugares insalubres. Na segunda metade do século XIX, a esperança de vida de um espanhol era o mais baixo da Europa, em média vivia 29 anos, enquanto na França chegava aos 43 anos.

A vida dos trabalhadores nas fábricas e minas era extremamente dura, jornada de 12 horas, com salário baixíssimo, insuficiente para sustentar uma família, por isso todos os membros precisavam trabalhar: mulheres e crianças. Sem contar que os pequenos ganhavam a metade da diária de um adulto.

O Sexênio Democrático (1868-1874) foi fundamental na política espanhola. No plano econômico ocorreu o que haviam planejado os liberais, mas no político a situação era diferente. Os generais liberais vencedores da Guerra Carlista convertem-se nos protagonistas absolutos da política durante o reinado de Isabel II. Tornaram-se líderes dos partidos e eram sempre chamados para resolverem uma contenda.

Isabel II rodeia-se de uma camarilha palaciana formada de padres reacionários, freiras milagreiras e nobres intrigantes, é a chamada *corte de los milagres*. A rainha é muito influenciada por estes bandos, tanto que chega a saltar a constituição para intervir na gestão e dirigir sua política, sempre favorecendo politicamente um grupo de liberais, os moderados. Os liberais progressistas aliados aos democratas conspiram contra a rainha no exterior, decidem derrubá-la e convocar cortes constituintes.

O golpe chamado de Revolução Gloriosa (1868) triunfa, a rainha é deposta e se vê obrigada a exilar-se na França. O Novo Liberalismo, o “democrático”, carregado do velho desejo de modernização instala-se em Madri. O baile de aparência liberal completa-se com a promulgação da Constituição de 1869. Com o lema: *un hombre, un voto*, institui o sufrágio universal para homens maiores de vinte e cinco anos. A Constituição de 1869, a mais liberal e “democrática” de todas, até então, proclama soberania nacional, liberdades e direitos individuais para todos os “cidadãos”, adota a monarquia parlamentar como forma de governo. O monarca reina, mas não governa. No entanto, na prática

La Constitución de 1869 no alteró las bases sócio-económicas y un amplio espectro social fue desengañándose de un sistema que no respondía a sus aspiraciones. En todo caso constituía un nuevo

A Constituição de 1869 rompe, radicalmente, com o difícil equilíbrio mantido no reinado de Isabel II entre tradição histórica e progresso. Por exemplo, essa ruptura se manifesta na liberdade de culto e no sufrágio universal. Porém, era muito cedo para aplicar esses princípios em uma Espanha demasiadamente vinculada à Igreja, e que trazia ainda resquícios feudais.

Mesmo com o esforço liberal, o sexênio é marcado pela instabilidade política e pelo domínio dos militares no jogo político do país. No fugaz reinado de Amadeo de Saboya (1871-73) realizaram-se três eleições gerais e sucederam seis governos cada vez mais fracos. O rei decidiu renunciar devido à incapacidade de encontrar uma saída para os problemas políticos.

No mesmo dia da renúncia do rei Amadeo, o Senado e o Congresso em sessão conjunta proclamam a República (1873). Os moderados federais no poder tentam conseguir no Congresso uma nova constituição, mais adequada à nova forma de governo, e, assim, colocar em prática um estado federado, que criaria dezessete estados com ampla autonomia e estabeleceria a separação do estado e igreja.

Os conflitos agravaram-se. As revoltas internas e a pressão das forças armadas provocaram a queda de sucessivos governos republicanos. Assim, no final de 1873, o capitão geral de Madri Manuel Pavía, ordena a entrada das tropas nas cortes e dissolve a assembleia. Era o fim da Primeira República Espanhola.

Enquanto isso, nos bastidores, Antonio Canovas, liberal centrista, trabalha com seus colaboradores no plano de restauração borbônica, na pessoa do príncipe Alfonso, filho de Isabel II. Em janeiro de 1875, Alfonso XII entra oficialmente em Madri, duas semanas após um levantamento militar declarando-o rei da Espanha, era a Restauração

A volta dos Bourbons foi um passo lógico e calculado pela elite, Alfonso XII é uma fachada respeitável atrás da qual ocultam-se as mesmas forças e os mesmos interesses da burguesia, fabrica-se, assim, um rei burguês. Os conservadores e moderados se alternam no poder, com isso, em termos políticos inicia-se uma época de estabilidade que irá até o início do século XX.

O Sexênio Democrático naufragou devido às mudanças de regime, insurreição colonial, cantonal e carlista. O sexênio marca a origem dos grandes problemas que desde o século XIX haviam condicionado a política espanhola e voltaria a manifestar-se

na sangrenta Guerra Civil de 1936-39: democracia, forma de estado, alternância de poder, conflito tradição *versus* progresso, propriedade, atraso econômico e outros.

Retornemos à literatura e ao discurso proferido por Pérez Galdós na Real Academia Espanhola, segundo o qual, a outrora elogiada classe média, matéria fundamental do romance de costumes espanhol, engendra, segundo Pérez Galdós, o homem do século XIX, com suas virtudes e vícios. O escritor mostra-se desiludido com esta classe, que de protagonista da revolução de 1868, na luta contra o *Antiguo Régimen*, estava no final do século XIX, pactuando com os velhos inimigos, a oligarquia aristocrática, voltando, assim, à situação anterior à revolução de 68. No artigo “1º de Mayo” (1895), Pérez Galdós (1999, p. 213-214) exprimiu sua repulsa à política da Restauração:

La extinción de la raza de los tiranos ha traído el acabamiento de la raza de libertadores. Hablo del tirano en el concepto antiguo, pues ahora resulta que la tiranía subsiste, sólo que los tiranos somos nosotros, los que antes éramos víctimas y mártires, la clase media, la burguesía, que antaño luchó contra el clero y la aristocracia hasta destruir al uno y a la otra con la desamortización y la desvinculación. [...] El Pueblo se apodera de las riquezas acumuladas durante siglos por las clases privilegiadas. Con estas riquezas se crean capitales burgueses, las industrias, las grandes empresas ferroviarias y de navegación. Y resulta que los desheredados de entonces se truecan en privilegiados. Renace la lucha, variando los nombres de los combatientes, pero subsistiendo en esencia la misma [...] En el fondo hay, pues, gran semejanza con la situación de hace cincuenta años.

As incertezas sócio-políticas revelam em Pérez Galdós um novo enfoque entre sociedade e literatura. A classe média, a burguesia, não havia cumprido entre os espanhóis o papel histórico que o escritor, no seu idealismo de juventude, havia esperado. Em consequência disso, a criação literária do final do século XIX, passa, também, por um confuso processo de decomposição. Pérez Galdós desconhecia quem poderia substituir o grupo que detinha o poder, aristocrático-burguês. Contudo, essas incertezas não eram infecundas, o escritor não chega ao pessimismo e percebe que no fervor social e no desconcerto literário vivas oportunidades de criar uma nova trajetória em sua literatura.

2.4. O realismo em *Fortunata y Jacinta*: Galdós um realista das almas

O realismo espanhol possui algumas peculiaridades em relação ao realismo europeu; procuraremos analisar três características do realismo em *Fortunata y Jacinta* que, apesar de aparecerem de forma semelhante em várias obras desse movimento literário, se distinguem em Pérez Galdós: a relação entre indivíduo e instituições, os aspectos sociolinguísticos (linguagem popular) e os personagens recorrentes na obra do autor.

Fortunata y Jacinta foi escrita entre 1885 e 1887, e publicada em 1887 na forma de folhetim. Resumimos o enredo: Juanito Santa Cruz jovem ocioso, filho único de uma família de comerciantes ricos, apaixona-se por Fortunata, moça de origem humilde. Os dois personagens vivem um romance, mas Juanito se casa com Jacinta, ela também pertencente a uma tradicional família de comerciantes madrilenos. Após o casamento de Juanito e Jacinta, o romance gira em torno do jogo do triângulo amoroso: Juanito vai e volta com a amante, Fortunata. Nesse ínterim, Fortunata se casa com Maximiliano Rubín, isso não a impede de manter o relacionamento com Juanito. No final, abandonada definitivamente por Juanito, Fortunata tem um filho dele que entrega à família Santa Cruz, realizando, assim, o desejo de Jacinta de ser mãe. Imediatamente depois, Fortunata morre.

O romancista catalão, Narcís Oller, ao terminar de ler a recém-publicada obra, *Fortunata y Jacinta* (1887), enviou uma carta parabenizando Pérez Galdós, e comentando suas impressões sobre a leitura. Oller, um crítico perspicaz, observou o tema chave da obra: “*Nadie aquí ha puesto tan de relieve esa ruda y perene batalla, causa de nuestra infelicidad, que riñe la naturaleza con los convencionalismos de la civilización.*” (OLLER apud CALDERÓN, 1994, p. 81). O crítico catalão percebeu uma característica fundamental do realismo galdosiano na obra *Fortunata y Jacinta*: os vínculos indissociáveis entre o indivíduo e as instituições. O conflito entre essas duas entidades gera uma tensão narrativa, a energia que deriva desse confronto entre o caráter de uma personagem, Fortunata, e as convenções sociais movimenta o romance.

O conflito indivíduo e sociedade é recorrente em *Fortunata y Jacinta*, a personagem principal do romance, Fortunata, é símbolo da luta entre indivíduo e instituições (social, econômica, religiosa, jurídica, política, acadêmica). Demétrio Estébanez Calderón em seu artigo “*Naturaleza y Sociedad: claves para una interpretación de Fortunata y Jacinta*”, resume, claramente, o desenvolvimento da

trama e a estrutura do livro entre “*pugna entre naturaleza y civilización, entre las aspiraciones íntimas del individuo y las leyes de la sociedad.*” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1994, p. 81).

O que seria a natureza para Pérez Galdós na obra *Fortunata y Jacinta*? Em Pérez Galdós, a natureza, de forma geral, aparece como autossuficiente, como uma permanente presença nas relações, além de todo-poderosa, coerente e organizada. No romance, a acepção básica da natureza está relacionada com a fecundidade, perpetuação, sexo, características que a mulher possui, no caso, da personagem Fortunata. No entanto, o uso mais frequente em Pérez Galdós estaria já presente na concepção cervantina da natureza, como mãe, mestra que retifica os erros humanos: “[...] *la naturaleza entendida como índole innata o conjunto de tendencias y cualidades que marcan la vocación y destino del individuo. Contravenir esta índole innata es un error que la naturaleza se encarga de subsanar.*” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1994, p.82).

Segundo Estébanez Calderón (1994), o livro é estruturado a partir de um paralelismo antitético, distribuído em diversos níveis, e simetricamente inter-relacionado com o conflito personagem e instituição. Primeiro, o nível básico, natureza e sociedade, no qual, as duas personagens, Fortunata y Jacinta, representam realidades opostas. Fortunata, símbolo do povo, de índole natural, possui, ainda, características de natureza primitiva, por exemplo, a cena em que Juanito a encontra sorvendo um ovo: “— *¿Qué come usted, criatura? — ¿No lo ve usted? — replicó mostrándoselo-. Un huevo. — ¿Un huevo crudo!*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I p.183). O ponto que mais caracteriza o caráter de natureza primitiva em Fortunata é a sua sexualidade, apaixonou-se por Juanito como uma selvagem, levando este amor até as últimas consequências:

Orgullosa de su fecundidad y dominada por la pasión amorosa, Fortunata muestra, no obstante, un extraño sentido de honra, entendida como respeto a su dignidad personal y concorde com su fidelidad al único amor de su vida. (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1994, p. 84)

Fortunata, símbolo da natureza, de autenticidade e bondade, será incapaz de viver a “dupla moral” que seu amigo e conselheiro Feijoo lhe propõe em caso extremo: “-*Y en caso extremo, quiero decir, si te ves en el disparadero de faltar, guardas el decoro, y habrás hecho el menor mal posible.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 143). A

incapacidade de manter as aparências, a levará ao conflito com a sociedade, representada por Jacinta, a esposa de Juanito Santa Cruz.

Os demais níveis antitéticos citados por Estébanez Calderón relacionam-se com questões sócio-políticas e ético-religiosas. Ao lermos *Fortunata y Jacinta* um fato fica bem claro: o Comércio, as Finanças, a Imprensa, as Profissões Liberais, a Administração Pública, o Exército e a Igreja aparecem controlados pela oligarquia, pela burguesia. Juanito Santa Cruz, apesar de ter cursado Direito, vive da renda do pai e não demonstra nenhum interesse em continuar o negócio familiar ou exercer outra atividade. Ele encarna, porém, as ideias, atitudes mentais, sociais e políticas da classe dominante, a burguesia.

No seu conjunto, estas forças e relações de produção formam aquilo a que Marx chama de “a estrutura econômica da sociedade” ou o que o marxismo conhece mais vulgarmente como “base” ou “infra-estrutura” econômica. É a partir desta base econômica que emerge em cada período uma “superestrutura” – certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função essencial é legitimar o poder da classe social que detém os meios de produção econômica. (EAGLETON, 1976, p. 17).

Fortunata se identifica com os valores do povo e conclama sua condição de classe baixa, sem receio, durante as conversas com seu amante, Juanito: “-yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo; quiero ser como antes, como cuando tú me echaste el lazo y me cogiste.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 690). Com a amante, a ignorante, bela e desafortunada Fortunata, Juanito exerce seu capricho de classe dominante, dispõe e descarta a mulher na hora que lhe convém. Ela é destruída, coisificada, corrompida pela vontade senhorial de Juanito: “[...] atraído, como mil veces declara, por la frescura, la ingenuidade y la rotundidad física de las hijas del pueblo.” (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 1975, p. 54). Fortunata resume bem sua situação:

Todo va al revés para mí... Dios no me hace caso. Cuidado que me pone las cosas mal... ¿El hombre que quise, por qué no era un triste albañil? Pues no; había de ser señorío rico, para que me engañara y no se pudiera casar conmigo [...]; ¿Sabes tú como 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. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 693).

Juanito joga com o discurso moral conforme os seus interesses. Num momento, o povo é inocente, forte, honrado, detentor dos princípios morais: “[...] *lo esencial de la humanidad, la materia prima [...] hay que ir a buscarlos al bloque, a la cantera del pueblo.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 690). Mas, ao mesmo tempo, pensa contraditoriamente, o povo é amoral, não possui dignidade, precisa de um cabresto para ser domado.

Juanito pode não ter uma consciência ampla do processo histórico, isto é, a capacidade de apreender a realidade exterior. Exemplo disso encontra-se no episódio da viagem de lua de mel dos recém-casados Juanito y Jacinta pela Catalunha, durante a qual ele aparenta total desconhecimento ou desprezo pela situação degradante das trabalhadoras nas fábricas, atitude típica da elite. O discurso vulgarmente patriótico de Juanito parece tomado de um manual de história oficial, enquanto sua esposa percebe de forma inteligente a situação que vê numa fábrica têxtil em Barcelona:

No puedes figurarte – decía a su marido, al salir de un taller-, cuánta lástimas 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 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. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 214).

No entanto, apesar de Juanito ter demonstrado desinteresse em relação à situação precária das trabalhadoras da fábrica têxtil barcelonesa, quando está reunido com os amigos em sua casa e se comenta o retorno do rei Alfonso XII – e, conseqüentemente da monarquia borbônica – demonstra total conhecimento do processo político espanhol dominado pela elite:

Juan, aunque bien hubiera querido contradecir los optimismos de su padre y amigos, no se atrevió a ello, porque el empuje de aquella opinión era demasiado fuerte para luchar con él. Hasta los últimos días del 74 había defendido la Restauración. Después de hecha, encontró mal que la hicieran los militares, y en esto fundó sus críticas del suceso consumado. [...] Lo que a mí no me gusta es que esto se haga por otra vía que la de la ley. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 74).

No fundo, essa contradição de Juanito é uma ilusão, visto que a elite é indiferente às formas de governo, se seguir controlando a vida econômica do país.

No nível político, o narrador do livro, de forma irônica, interpreta as relações amorosas de Juanito e Fortunata em paralelo com os acontecimentos políticos do Sexênio Democrático. Segundo Estébanez Calderón (1994, p. 86), neste aspecto, Fortunata é representada, de maneira geral: “*símbolo del desorden, la república y de la revolución*”, enquanto, Jacinta representa “*la estabilidad, el orden, la monarquía seductora*”. Os títulos dos capítulos do segundo tomo do romance testemunham essa relação: “*La Restauración vencedora*”; “*La Revolución vencida*”; “*Otra Restauración*”.

Porém, é no nível ético-religioso, segundo Estébanez Calderón (1994), que Fortunata mostra com maior contundência a rebelião contra as instituições, visto que é nesse âmbito que se revela a maior repressão contra os impulsos da natureza da personagem, principalmente, no que se refere à sexualidade. Os confrontos acontecem, especialmente, com os representantes das instituições religiosas – Doña Guillermina Pacheco, Nicolás Rubín e as religiosas no convento das Micaelas – que se concentram para curá-la da “*enfermedad de la imaginación*”, que seria a paixão por Juanito, a partir de uma educação ascético-religiosa. Por exemplo, o discurso do padre Nicolás Rubín a Fortunata:

El verdadero amor es el espiritual, y la única manera de amar es enamorarse de la persona por las prendas del alma. Las mujeres de estos tiempos se dejan pervertir por las novelas y por las falsas ideas que otras mujeres les imbuyen acerca del amor. [...] No haga usted de patrañas, hija mía, no crea en outro amor que en el espiritual, o sea en las simpatías de alma con alma... (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 565)

O confronto decisivo entre natureza e sociedade ocorre entre Doña Guillermina Pacheco e Fortunata. Poderíamos pensar que o confronto decisivo ocorreria entre Fortunata y Jacinta, pois o romance narra, de forma geral, as histórias das duas personagens. No entanto, doña Guillermina é uma “espécie” de porta-voz de Jacinta, e conseqüentemente das convenções sociais vigentes para mulheres. Em três ocasiões, Fortunata y Jacinta se encontram, ou melhor, estão no mesmo ambiente, porém, somente uma vez ocorre um confronto entre elas. No primeiro encontro, Jacinta participa de um evento de caridade no convento das Micaelas, onde Fortunata estava reclusa, Fortunata vê Jacinta pela primeira vez, mas não é vista. No segundo encontro, ambas estão na casa da moribunda Mauricia la Dura, Jacinta ainda não sabe quem é

Fortunata, que incomodada pela conversa de Jacinta, revela-lhe quem é. A reação de Jacinta demonstra sua impotência diante da revelação inesperada. No terceiro encontro ocorre um confronto físico entre Fortunata e Jacinta. Nesse episódio, Fortunata vai à casa de Guillermina a pedido de Jacinta para averiguar se Fortunata continuava saindo com Juanito; Jacinta, escondida, escuta a conversa e transtornada pelo que ouve de Fortunata – que casamento sem filhos, não é casamento –, parte para o confronto com o velho discurso de que Fortunata é uma destruidora de lares, “ladrona”, Fortunata reage e ataca fisicamente Jacinta. Assim, apesar dos encontros entre as duas jovens marcarem o clímax do romance, são os diálogos entre Guillermina e Fortunata que revelam melhor o conflito indivíduo e sociedade. Doña Guillermina – com o mesmo intuito do padre Rubín – tenta convencer Fortunata da necessidade de reprimir seus impulsos amorosos e inculcar-lhe a virtude essencial da renúncia da felicidade: “*¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que purifica a la criatura? El sacrificio.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 232).

Doña Guillermina, representante dos princípios religiosos e, também, do direito civil em relação ao casamento, tenta convencer Fortunata da ilicitude do seu ato, o adultério, e, principalmente ajudar sua amiga e confidente, Jacinta: “*Pero usted no sabe que esta señora es mujer legítima... mujer legítima de aquel caballero? ¿Usted no sabe que Dios les casó y su unión es sagrada?*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 232). Porém, desta vez, Fortunata, vítima do destino e da sociedade, começa a expressar seus pensamentos e reage à visão ascética de doña Guillermina com o argumento: “querer a quien se quiere no puede ser cosa mala”, e se agarra aos postulados da natureza, para legitimar sua relação com Juanito, pois, acredita na ideia de que, este, primeiro tinha jurado casamento a ela antes de Jacinta, além disso, ela teve um filho com ele. Sobre os argumentos de Fortunata, “*la picara idea*”, Estébanez Calderón (1994, p. 87) afirma:

[Fortunata] propugna una nueva moral basada en los postulados de la naturaleza. En consecuencia, cree que las palabras y los ritos de las instituciones jurídicas y religiosas quedan invalidados ante la palabra definitiva de la naturaleza – el hijo- ya que “una esposa que no tiene hijos no es tal esposa”; “Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca”.

Os conflitos entre os fatos sociais, representados pelas instituições, e as leis da natureza potencializam a tensão narrativa no romance. A partir dos confrontos entre Fortunata e Doña Guillermina e entre Fortunata e Jacinta, o romance toma uma vertente

decisiva estruturalmente em torno do protagonismo de Fortunata. A protagonista do romance passa a desenvolver uma imaginação exaltada, ela se considera, por direito natural, a legítima mulher de Juanito: “*Fortunata proclama una religión de la naturaleza con sus propias mediaciones.*” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1994, p.87).

Agora, adentramos nas outras características da escola realista na obra *Fortunata y Jacinta*: a linguagem ordinária e o personagem recorrente. O emprego da linguagem ordinária em *Fortunata y Jacinta*, revela um estilo que concorda perfeitamente com a ênfase que o autor coloca na personagem Fortunata, uma figura simples, “*del pueblo*”, transformada em matéria “*novelable*”.

Percebemos que, em *Fortunata y Jacinta*, o emprego linguístico dos personagens está diretamente relacionado com o nível educacional e com a posição social, determinando, claro está, seu espaço social. Sobre a importância da linguagem na obra, afirma Navarro Adriaensens (1994, p. 127):

La preocupación e interés de Galdós por la lengua se refleja con toda evidencia en Fortunata y Jacinta. No se trata de simple curiosidad o tendencia al pintoresquismo, sino de una seria y reflexiva utilización de registros sociolingüísticos, socioletos y variantes funcionales, como instrumento que contribuya a definir y encuadrar a los personajes en su contorno social concreto y multiforme.

O instrumento mais empregado em *Fortunata y Jacinta* por Galdós é o uso de variados registros sociolingüísticos. Estes registros caracterizam o ambiente social dos personagens, apresentando, assim, a complexa sociedade madrilenha da época. Os socioletos relacionam-se com profissões específicas que aparecem no romance, e os neologismos são utilizados pelas classes altas, por exemplo, anglicismos e galicismos. O anglicismo é empregado na fala do personagem Moreno-Isla que vive tanto em Madri quanto em Londres, enquanto, o galicismo aparece na fala de Aurora, viúva de um francês.

A cena dialogada é típica dos romances de Pérez Galdós, e *Fortunata y Jacinta* não foge à regra, o romance é permeado por diálogos que configuram os personagens e as situações narrativas: “*Galdós sitúa al personaje en su propio entorno social a través del registro sociolingüístico que pone en su boca.*” (NAVARRO ADRIAENSENS, 1994, p. 128). Essa situação fica mais evidente nos personagens das camadas mais baixas da sociedade madrilenha, *el pueblo*, por exemplo, em Pepe Izquierdo e Fortunata.

A ilusão de uma realidade independente do narrador é criada em *Fortunata y Jacinta* pela utilização do discurso direto, que contribui para a impressão de existência autônoma dos personagens, uma vez que, por meio das falas, as percepções do mundo são criadas independentemente do narrador. Dessa maneira, se reforça a ilusão da autonomia da realidade romanesca. Sobre o diálogo nas obras de Pérez Galdós, o crítico López-Sandy (1979, p. 179) afirma:

Puede decirse que los personajes galdosianos suelen crear su propio espacio físico y moral, ya sea en forma directa (por su propia voz) o indirecta (por medio de la voz de un narrador espiritualmente identificado con cada uno de ellos). [...] Como en Cervantes, la presencia lingüística de los personajes, al usarse el habla común y peculiar a la educación del individuo y a su posición social, implícitamente constata su existencia autónoma y la ilusión de aparecer aquéllos situados en un espacio propio.

Os personagens que mais se auto-definem por seus registros linguísticos são Pepe Izquierdo e Fortunata. Pérez Galdós não só utiliza o discurso direto para marcar a fala de determinado personagem, emprega, também, o discurso indireto, assim como afirma o crítico Navarro Adriaensens (1994, p. 128), que “[...] en el relato autorial unidades léxicas que obran como una señal semiótica alusiva a la caracterización del personaje.”. Pepe Izquierdo, tio de Fortunata, no capítulo IX da Parte I, “Una visita al cuarto estado”, expressa de maneira quase incompreensível, distorcendo palavras por ignorância, o seu descontentamento por não ter conseguido em troca do falso Pitusín, um cargo no governo:

-¡Republicanos de chanfaina... pillos, buleros, piores que serviles, moderaos, piores que moderaos!- proseguí Izquierdo con fiera exaltación-. No colocarme a mí, a mí, que soy el endividuo que más bregó por la República en esta judia 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 probete de Izquierdo, porque lo vem maltrajeao... pero antes, cuando Izquierdo tenía por sí las afloencias de la Includa [...] (Sublinhados nosso, PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 337).

Segundo Navarro Adriaensens (1994), Pepe Izquierdo mistura palavras de origem *caló*⁴ e *germanía*⁵, um socioleto delinquente. Mesmo o seu interlocutor, Ido del

⁴ Lengua hablada por los gitanos españoles (Diccionario de Salamanca)

⁵ Variedad lingüística jergal de los delincuentes utilizada en los siglos XVI y XVIII, que aparece con frecuencia en la literatura. (Diccionario de Salamanca)

Sagrario, vizinho de Pepe na Corrala, chega a não entender o discurso de Pepe Izquierdo: “*Ido seguía corroborando, aunque no había entendido aquello de la yeción, ni lo entendiera nadie.*” (Sublinhado nosso, PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 338). Em discurso indireto, o narrador utiliza expressões características do personagem, injetando na trama uma ironia, recorrente quando se refere a Pepe Izquierdo: “[...] *hablando por los codos de aquellas tremendas yeciones y dando detalles que engañaban a muchos bobos.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 346).

Já em Fortunata, o registro linguístico revela o processo de mudança social do personagem, sua convivência com diversos estratos sociais no seu percurso por Madri. Esse convívio com pessoas de outras classes provocam uma mudança no registro linguístico do personagem. No início, o discurso direto de Fortunata é marcado pela expressão popular, com os desvios que caracterizam sua falta de instrução: “*Lo esencial del saber, lo que saben los niños y los paletos, ella lo ignoraba, como lo ignoraban otras mujeres de su clase y aún de clase superior.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 481). Neste trecho fica patente o desprezo pela educação das mulheres na sociedade espanhola da época. As que tinham acesso à educação, alcançavam uma formação superficial. A prova disso, a instrução simples que teve Dona Barbarita, mãe de Juanito, da alta burguesia: “*Ya había completado la hija de Arnaiz su educación (que era harto sencilla en aquellos tiempos y consistía en leer sin acento, escribir sin ortografía, contar haciendo trompetitas con la boca, y bordar...) [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 134).

Assim, o contato de Fortunata com membros de outras classes caracteriza o desenvolvimento do seu registro linguístico. Todos os ambientes em que vive – a casa dos Rubín, ambiente da pequena burguesia; as Micaelas; a casa na Puerta de Moros, marcada pela convivência com Feijoo – contribuem nesse processo de evolução da linguagem. No início, como já foi dito, Fortunata apresenta uma destacada linguagem popular – “*-Tié gracia... -¿Y qué quiere decir dilema? [...] ¡Casarme yo!... ¡Pa chasco...!*” (Sublinhados nosso, PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 495), que evidencia a falta de instrução que Maximiliano Rubín tenta corrigir:

Sus defectos de pronunciación eran atroces. No había fuerza humana que le hiciera decir fragmento, magnífico, enigma y otras palabras usuales. Se esforzaba en vencer esta dificultad, riendo y machacando en ella: pero no lo conseguía. Las eses finales se le convertían en jotas, sin que ella misma lo notase ni evitarlo pudiera, y se comía muchas sílabas. [...] Pero Maximiliano se había erigido en maestro,

con rigores de dómine e ínfulas de académico. [...] –No se dice diferencia, sino diferencia. No se dice Jacometrenzo, Espíritui Santo, ni indilugencias. Además escamón y escamarse son palabras muy feas, y llamar tiologías a todo lo que no se entiende es una barbaridad. Repetir a cada instante pa chasco es costumbre ordinaria, etc... (Sublinhados nosso, PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 482-483).

Os registros de linguagem popular de Fortunata vão diminuindo no texto, o discurso direto, salvo pequenas exceções – quando está no ambiente de origem, na presença de personagens do mesmo estrato social –, coloca-se ao nível dos outros personagens. Por exemplo, no encontro de Fortunata e Jacinta na Calle Mira el Río, onde estava a moribunda Mauricia la Dura, desaparecem completamente do discurso de Fortunata expressões populares, no intuito de colocar-se no mesmo nível de sua interlocutora, Jacinta. Também, evita o narrador o tom irônico que acompanha o uso do registro vulgar:

*–Según ha dicho el médico –indicó la Delfina decidida a pegar la hebra –, la pobre Mauricia no saldrá de ésta.
–No saldrá la pobre –opinó Fortunata algo cortada, porque la asaltaba la idea de que su lenguaje no sería bastante fino.
–Si sigue así, traeré esta tarde la niña, para que la vea... De todos los modos, debo traerla ¿no le parece a usted?
–Sí, tráigala. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 206).*

Outro recurso utilizado por Pérez Galdós, visando realçar a impressão de realidade no relato, é a utilização do princípio do retorno do personagem. A reaparição dos personagens nas obras de Pérez Galdós não é um artifício literário novo, Balzac já o utilizava na primeira metade do século XIX. O escritor francês criava um personagem num determinado romance, e este reaparecia em outro, poderia ser um personagem secundário na primeira aparição, já na segunda poderia ser o protagonista. Como leitor voraz da obra do francês, Pérez Galdós utiliza esta técnica balzaquiana. Sobre a influência de Balzac na obra de Pérez Galdós, Gullón (1960, p. 43) afirma:

A Balzac le debe una idea interesante: el retorno de ciertos personajes que, como en La comedia humana, reaparecen de un libro a otro para producir la impresión de un mundo propio y autosuficiente, de un mundo en donde el personaje no vive limitado a un círculo reducido, sino que, en determinada circunstancia, participa en los acontecimientos como comparsa y figura subalterna, para en otra novela adelantarse al primer plano y ser parte importante de la narración.

Ao resurgir em mais de um romance, o leitor pode comparar a ação do personagem em situações diferentes, e conseqüentemente, conhecê-lo melhor, visto que em cada aparição surgem informações complementares do personagem. Como afirma o crítico Leandro Konder (2005, p. 78-79): “[...] o procedimento inventado pelo romancista [Balzac] lhe possibilitava um adensamento dos personagens e uma maior historização da trama que se apoiava sobre eles”.

Michel Butor (1960) ao estudar a relação entre realidade e Balzac considera o princípio do retorno dos personagens no escritor francês um marco da estrutura romanesca ao dar unidade a *Comédie Humaine* e, ao mesmo tempo, como um “*principe d’économie*” (BUTOR, 1960, p.83), pois o escritor não precisa acrescentar comentários sobre os personagens, sua presença ilumina o sentido da cena. Como representar todos os tipos emblemáticos da sociedade num romance? Visto que uma sociedade comporta uma multiplicidade de indivíduos, sendo, portanto, impossível estudar detalhadamente muitos tipos. Solução de Balzac, repeti-los escolhendo-os entre os representantes de uma classe ou de profissão:

[...]il faut donc que tel personnage soit représentatif de toute une classe et, lorsqu’il a été décrit dans telles circonstances, qu’il puisse servir dans telles autres. Si l’on a besoin, pour présenter tel drame, d’un notaire par exemple, inutile de décrire à nouveau son intérieur, sa vie conjugale, il suffira de se référer à tel autre ouvrage dans lequel il paraît déjà. En effect, chacun des ouvrages particuliers va s’ouvrir sur d’autres ouvrages, les personnages qui vont apparaître dans tel ou tel roman n’y seront pas enfermés, ils renverront à d’autres romans dans lesquels nous trouverons sur eux des renseignements complémentaires (BUTOR, 1960, p. 83).

Assim, como em Balzac, o princípio do retorno em diferentes romances expõe os personagens de Pérez Galdós a diferentes perspectivas. Alguns são apenas citados em determinado romance, intervindo em outro de forma crucial na trama. Por exemplo, o personagem Torquemada que aparece de relance em *Fortunata y Jacinta*, desempenhando um papel secundário, reforça na trama o caráter e a profissão de usureira de sua sócia, doña Lupe de los Pavos, um personagem importante no romance:

*Al fin Torquemada, que no gustaba de perder tiempo, dijo a su amiga:
- Vamos, doña Lupe, que hoy estamos de buena. ¿A que no me acierta usted la peripecia que le traigo?*

La fisionomía de la señora se iluminó, pues sabía que su amigo llamaba peripecia a toda cobranza inesperada. Echóse él a reír, y metió la mano al bolsillo interior de su americana.

-¡Ay! No me lo diga usted, D. Francisco – exclamó doña Lupe con incredulidad, cruzando las manos-¿Ha pagado...?

-Lo usted a ver...Yo tampoco lo esperaba. Como que fui a decirle que el lunes se le embargaría. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 523-524)

Torquemada, por sua vez, é o protagonista dos romances: *Novelas de Torquemada: Torquemada en la hoguera (1888), Torquemada en la cruz (1893), Torquemada en el purgatorio (1894), Torquemada y San Pedro (1895)*. Nesse universo, o usureiro Torquemada aparece em toda sua dimensão e força humana, dando a conhecer ao leitor suas aspirações, seus interesses, seus desejos, suas frustrações e historicidade. O narrador de *Torquemada en la hoguera* refere-se assim ao personagem:

Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman Torquemada el peor. ¡Ay de mis buenos lectores si conocen al implacable fogonero de vidas y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector! Porque si han tenido algo que ver con él en cosa de más cuenta; si le han ido pedir socorro en las pataletas de la agonía pecuniaria, más les valiera encomendarse a Dios y dejarse morir. Es Torquemada el habilitado de aquel infierno en que fenecen desnudos y fritos los deudores; hombres de más necesidades que posibles; empleados con más hijos que sueldo [...]. (PÉREZ GALDÓS, 1967, p. 7-8).

O personagem Ramón Villaamil aparece em *Fortunata y Jacinta*, também, de relance. Ele surge nas tertúlias dos cafés frequentados por Feijoo e Juan Rubín. Os cafés madrilenos são na obra espaços democráticos, onde todos os tipos se encontravam, como, por exemplo, a burocracia estatal: “*En la mesa próxima había empleados de Hacienda, Gobernación y Ultramar, y una tanda de cesantes.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 35). Villaamil pertence ao grupo dos “*cesantes*”, funcionários públicos que perderam seus empregos na mudança de regime político na Espanha. Portanto, os cafés representavam um importante aspecto da vida social madrilenha, local de discussão dos mais variados assuntos, principalmente políticos, que aconteciam na capital do reino:

Allí brillaba espléndidamente esa fraternidad española en cuyo seno se dan mano de amigo el carlista y el republicano, el progresista de

cabeza dura y el moderado implacable. Antiguamente, los partidos separados en público, estábanlo también en las relaciones privadas; pero, el progreso de las costumbres trajo primero cierta suavidad en las relaciones personales, y por fin la suavidad se trocó en blandura. [...] Esto de que todo el mundo sea amigo particular de todo el mundo es síntoma de que las ideas van siendo tan sólo un pretexto para conquistar o defender el pan. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 15).

Nesse ambiente aberto para discussões, que Villaamil aparece, no Café de los Fornos, na Calle de Alcalá, visando encontrar pessoas ligadas ao novo regime que possam ajudá-lo a sair da situação difícil do desemprego. Alí, seria o lugar ideal para encontrar um funcionário influente ou amigo que poderia intervir no governo, e assim, conseguir um cargo de confiança. Na cena que segue, Villaamil lamenta sua falta de sorte para Feijoo, pois lhe faltavam apenas dois meses para a aposentadoria:

-Dos meses, nada más que dos meses me faltan, y todo se vuelve promesas, que hoy, que mañana, que veremos, que no hay vacante... Feijóo se arrimaba a él y le daba conversación, por lástima, animándole y procurando distraerle de su tema; pero Ramsés II, cuyo verdadero nombre Villaamil, no tenía más consuelo que aplicar su oreja seca y amarilla a la conversación, por si escuchaba algo de crisis o de trifulca próxima que diese patas arriba con todo. Lo que él quería era que se armase gorda, pero muy gorda, a ver si... (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 36).

No romance *Miau* (1888), Villaamil reaparece, ficamos sabendo que sua situação não melhorou, que continua desempregado, e também das consequências para a sua família – uma vez que o romance gira em torno dela –, sem esperanças de sair da situação desesperadora. Podemos dizer que *Fortunata y Jacinta* é a origem desse romance galdosiano. O personagem vive na Calle Quiñones, numa casa que é o reflexo da pobreza, desespero e abandono interiores de Villaamil: “*La sala es el cuarto que le inspira orgullo a doña Pura, porque representa un pasado mejor de la familia. [...] El resto de la casa refleja el abandono interior que invade el alma de don Ramón [...].*” (ROBERTO ASSARDO, 1990, p. 58-59).

Portanto, há em *Fortunata y Jacinta* um traço característico da escola realista, o vínculo indissolúvel entre o indivíduo e as instituições. Galdós deu forma à vida institucionalizada da sociedade madrilena, criando um motor narrativo que procura romper com as convenções, desafiando esse elo. Fortunata é o personagem que

representa esse confronto, ao valorizar o seu caráter de mulher apaixonada, de mulher do povo, e desafiar as convenções sociais estratificadas.

3. A MADRI EM *FORTUNATA Y JACINTA*: A CIDADE NA OBRA GALDOSIANA

3.1 A representação da cidade na literatura: a cidade-obra

As cidades têm uma importância fundamental na organização da vida humana. Na cultura literária, o papel é visível, basta observar as inúmeras referências a ela. No livro sagrado do cristianismo, a *Bíblia*, há descrições de cidades que povoam o imaginário popular: Sodoma e Gomorra, nicho do pecado e devassidão; Babilônia e seus jardins suspensos; Jerusalém e seu templo de Deus. E além da *Bíblia*, a literatura de todos os tempos está repleta de cidades imaginárias ou não: a Tróia de Homero; a Dublin de Joyce; a Rivendell de Tolken; a Madri de Galdós.

Thomas Morus publicou, em 1516, sua obra-prima, *Utopia* – criando a ideia de que seria possível a existência de uma sociedade justa e perfeita –, cuja influência atravessou os séculos, por exemplo, Karl Marx apoiou-se nos trabalhos do filósofo inglês para elaborar sua teoria do comunismo. O enorme sucesso de *Utopia* levou ao surgimento de um “gênero literário, tão próximo da história, da filosofia e da política, [...] ligado ao processo burguês de racionalização da vida.” (BERRIEL, 2004, p. 46). A racionalização da vida individual e coletiva, típica do Renascimento, acarreta a preocupação com a cidade, *locus* da organização social, que deveria refletir os novos tempos: “a cidade é o espelho e a dimensão do homem” (BERRIEL, 2004, p. 46). A ilha imaginária de Morus é minuciosamente descrita. Em *Utopia* existem 54 cidades, perfeitamente idênticas, construídas com base no mesmo projeto, possuem quatro bairros cada uma, com os edifícios todos iguais, portanto, descrever uma basta para conhecer todas. A capital Amauroto é assim descrita:

As ruas e as praças são convenientemente dispostas, seja para o transporte, seja para abrigar-se do vento. Os edifícios são construídos confortavelmente; brilham de elegância e de conforto e formam duas fileiras contíguas, acompanhando de longo as ruas, cuja largura é de vinte pés. Atrás, e entre as casas, abrem-se vastos jardins. Em cada casa há uma porta que dá para a rua e outra para o jardim. Estas duas portas se abrem facilmente com um ligeiro toque, e deixam entrar o primeiro que chega. Os habitantes de Utopia aplicam aqui o princípio da posse comum. Para abolir a ideia da propriedade privada e absoluta, trocam de casa a cada dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha. (MORUS, 1968, p. 82-83).

No entanto, Morus deixou claro na obra, que Utopia é uma construção do intelecto, uma criação de aspecto irreal: Amauroto significa “cidade que se esvanece, fantasma”, o Anidro, “o rio sem água”; Ademo, nome do príncipe de Utopia, “sem povo” (BERRIEL, 2004, p. 46). *Utopia* é uma ficção, a argumentação de um humanista.

A cidade sempre esteve presente nos discursos literários, mas sua representação mudou muito com o tempo, assim como mudaram as suas concepções e formas espaciais. Porém, somente na segunda metade do século XIX podemos observar o surgimento de narrativas nas quais a cidade desempenha um papel de actante. A partir da predominância do cotidiano, a cidade passa a ser via de acesso a todas as intervenções estético-artísticas, passa a *locus* da ação artística, a cidade-obra, na relação entre organização urbana e complexidade do enredo.

Outrora, a representação poética urbana orientava-se pelos princípios estéticos da imitação, estabelecendo um vínculo com a realidade na qual a cidade se apresentava como pano de fundo, rica em exemplos de visões gerais, panorâmicas. Assim, a cidade, antes do século XIX, não era motor e tema central da ficção. Paris, Londres, Madri, por exemplo, apareciam apenas como cenários ou molduras. Este trecho elucidava o papel da cidade na literatura espanhola até o século XVIII:

A prosa dos meados do século XVII é extremamente elucidativa para essa retrospectiva da legibilidade e da presença de Madrid como espaço urbano da vida cotidiana. Adquire-se a experiência e a sabedoria do mundo através das peregrinações e das viagens. Elas constituem a matriz básica de inúmeros romances, como, por exemplo, os romances picarescos, de aventura, de cavalaria, todos de muito êxito – entre os quais o *Don Quijote*, *Persiles* e o *Criticón*. Eles constituem, literalmente, uma visita guiada ou uma exploração de paisagens, países, cidades, curiosidades, em diferentes episódios e cenários. Eles dão o testemunho do mundo *sui generis*. A viagem, - andança, peregrinação – fornece a moldura para as descrições simbólicas (satíricas ou alegóricas) de experiências de viagem inventadas. (BRIESEMEINSTER, 1998, p. 68).

Até o século XVIII, o espaço citadino era incerto, se definia a partir da comparação com o campo, em contraste com a natureza. A representação da cidade como um objeto, uma paisagem, cuja totalidade se estabelecia em comparação com a vida rural. A literatura mostrava a superficialidade e limitação do cenário urbano, a cidade se resumia a observações no que se refere à sujeira, ao desconforto e à prostituição. A picaresca espanhola resume a pouca importância do espaço urbano na narração. O motor narrativo do *Buscón* (1626), de Quevedo, por exemplo, é a estrada;

nela ocorrem encontros importantes que culminam nas cidades espanholas: Madri, Segovia e Alcalá de Henares. Sobre esse tema, o crítico italiano, Franco Moretti (2003, p.60), afirma:

Um país de estradas: onde estranhos se encontram, caminham juntos, contam ao outro a história de sua vida, bebem do mesmo cantil, dividem a mesma cama... É a grande realização simbólica da picaresca: definir a nação moderna como aquele espaço onde estranhos nunca são inteiramente estranhos – e, em todo caso, não permanecem como tal por muito tempo.

A conquista da totalidade autonômica da cidade na literatura, a partir da segunda metade do século XIX, foi um processo essencial na representação desta, visto que a cidade passou a ser um universo separado e autossuficiente, não precisava mais ser comparada ao campo para estabelecer uma identidade literária, se bastava por si mesma: a Paris, de Balzac e Flaubert: a Londres, de Dickens: a Madri, de Larra e Galdós, eram entidades espaciais plenas. Sobre a conquista da autonomia espacial urbana, Maria Tereza Zubiaurre (2000, p. 230), em *El espacio en la novela realista* diz: “*La autonomía espacial es el primer paso hacia la moderna representación de la gran ciudad*”.

Na primeira metade do século XIX, o escritor espanhol Mariano José de Larra (1809-1837) dava os primeiros passos em direção à autonomia espacial de Madri na literatura espanhola. A fama de Larra deve-se aos artigos de costumes que ofereceram um retrato crítico da sociedade espanhola da época. O crítico José Mas (2005, p.13) resume, assim, os artigos de Larra:

[...] llamados de costumbres nos conmueven todavía hoy por su talante combativo, por su lenguaje directo y por su perspicacia que le lleva a poner el dedo en la llaga de cada persona, no sólo como individuo, sino como miembro también de una familia o de la sociedad en general.

Exemplo de artigo em que Madri figura como o objeto da crítica de Larra é “El día de difuntos de 1836”. O narrador após um período de melancolia saiu à rua com intuito de divertir-se: “*La melancolía llegó entonces a su término; [...] ocurrióme de pronto que la melancolía es la cosa más alegre del mundo para los que la ven, y la idea de servir yo entero de diversión...*” (LARRA, 2003, p. 140).

O interessante é que o narrador-personagem caminha sozinho pelas ruas de Madri, pois a multidão está na procissão ou no cemitério homenageando os mortos: *“Dirigíanse las gentes por las calles en gran numero y larga procesión, serpenteando de unas en otras como largas culebras de infinitos colores: ¡al cementerio!, ¡al cementerio! ¡Y para eso salían de las puertas de Madrid!”* (LARRA, 2003, p. 140). Assim, o narrador observa e revela as ruas de Madri no Dia de Defuntos como um caudal disforme, colorido e sem vida, como um grande cemitério: *“El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento [...]”* (LARRA, 2003, p. 140). O narrador, então, percorre *“las calles del osario”*, vê as tumbas que são os monumentos públicos e tranforma as fachadas em epitáfios. O primeiro monumento é o símbolo do poder real, o Palácio Real: *“Aquí yace el trono; nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La Granja de un aire colado.”* (LARRA, 2003, p.142); os Ministérios, *“Aquí yace media España; murió de la otra media”*; o Tribunal da Inquisição: *“¡Santo Dios! Aquí yace la Inquisición, hija de la fe y del fanatismo: murió de vejez.”* (LARRA, 2003, p.143); a Cadeia: *“¡La cárcel! Aquí reposa la libertad del pensamiento.”* (LARRA, 2003, p.144); a Puerta del Sol: *“ésta no es sepulcro sino de mentiras.”* (LARRA, 2003, p.145); a Economia: *“La Bolsa: aquí yace el crédito español.”* (LARRA, 2003, p.145).

No final, a diversão se acaba, o narrador tenta refugiar-se em alguma parte, não consegue, nem em si mesmo, nem no próprio coração. O sentimento, a atmosfera do cemitério madrilenho o envolve assustadoramente: *“tendí una última ojeada sobre el vasto cementerio. Olía a muerte próxima. [...] la inmensa capital, toda ella se removía como um moribundo que tantea la ropa.”* (LARRA, 2003, p. 147). A visão de Madri como um cemitério corresponde aos sentimentos do narrador, que se identifica com a realidade da cidade, do país.

O processo de autonomia espacial da cidade se conjugou com as condições sócio-históricas e com a consolidação do romance como gênero. O desenvolvimento capitalista do século XIX nos leva, sem dúvida, ao romance urbano burguês, pois a Revolução Industrial criou, entre outras coisas, a grande cidade moderna. Nesse espaço surgem novas forças sociais e produtivas: a burguesia e o proletariado. A cidade é o lugar onde essas forças exercem seus papéis revolucionários. A esse respeito, Reuter (1996, p.18) afirma:

A urbanização que se acelera nos séculos XIX e XX impõe o tema da cidade. Este vai ser trabalhado em diferentes níveis no romance. Substitui lugares tradicionais (castelos, cortes, caminhos...) por um lugar que concentra trajetos espaciais e sociais antes divididos (dos bairros elegantes aos pobres), simboliza a mobilidade social e a aventura individual. Este lugar também reúne ações antes dispersas: o encontro, os perigos, a segurança... Permite a descrição de diferentes meios de interpenetração dos grupos sociais. Cria novas metáforas: a cidade como animal ou como selva [...] Reativa antigas metáforas: os subterrâneos, os labirintos, o poder, o poder oculto das sociedades secretas nos bastidores da cidade.

De origem burguesa – como vimos no primeiro capítulo deste trabalho –, a ascensão do romance está atrelada a fatores sociais importantes. Nesse sentido, é o gênero da individualidade moderna, mentalidade que fez florescer o capitalismo e sua ânsia de ganho. O cotidiano ganha relevância e com ele, a cidade passa a ser o cenário central do romance. A cidade moderna constitui no século XIX e boa parte do século XX algo como uma nova natureza, concorrente com a tradicional e autêntica. Como afirma Benjamin (1989, p. 78), a iluminação a gás pública “fazia com que também à noite a multidão se sentisse em casa no meio da rua; suprimia o céu estrelado na paisagem da grande cidade [...]. Lua e estrelas já não merecem mais ser mencionadas”.

O romance realista é o criador da exitosa trajetória da metrópole na literatura, dará origem a grandes “epopeias urbanas”. Apesar da importância de Londres, a cidade europeia e ocidental do século XIX, por excelência, é Paris. A capital francesa representa a modernidade, e o faz de modo paradigmático a partir de reformas urbanas de Napoleão III e do barão de Haussmann. A Paris dos grandes espaços abertos, das praças, dos bulevares, da racionalização burguesa.

Os bulevares de Napoleão e Haussmann criaram novas bases – econômicas, sociais e estéticas – para reunir um enorme contingente de pessoas. No nível da rua, elas se enfileiravam em frente a pequenos negócios e lojas de todos os tipos [...] cafés, como aquele onde os amantes baudelaireanos e a família em farrapos se defrontaram, passaram a ser vistos, em todo o mundo, como símbolos de *la vie parisienne*. As calçadas de Haussmann, como os próprios bulevares, eram extravagantemente amplas [...] Todas essas características ajudaram a transformar Paris em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos. (MARSHALL, 2000, p. 147)

Em “Paris, capital do século XIX”, Walter Benjamin mostra a verdadeira face de uma cidade do capitalismo imperialista oitocentista. Na Paris das primeiras exposições universais, a capital do luxo e da moda, o consumidor se sente como um príncipe, pois tem a seus pés a abundância de mercadorias de todas as partes do globo: “Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manterem grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das grandes casas comerciais.” (BENJAMIN, 1989, p. 31).

No ensaio “Complexidade urbana e enredo romanesco”, Steven Johnson (2009) mostra a relação entre cidade, metrópole e estrutura narrativa do século XIX e XX. Tendo como base de investigação os romances de Dickens; *A educação sentimental* (1869), de Flaubert; *Mrs Dalloway* (1925), de Woolf; e *Nadja* (1928) de Breton, Johnson discute quais os problemas que se colocavam para o romance frente à transformação do espaço urbano pelo adensamento da população, era como codificar em narrativa os novos campos de experiência. Johnson (2009, p. 867-68) resume bem esse novo campo da experiência narrativa:

Para os romancistas que se viam diante das cidades em processo de auto-organização, o problema era grave porque a forma do romance havia se especializado em apresentar a multiplicidade dos destinos individuais ou a vida de famílias interligadas. Como escreveu Raymond Williams, os romances tradicionais eram “comunidades cognoscíveis”: narravam histórias de namoros e casamentos, acompanhados de perto as vicissitudes de uma dúzia de personagens que se conheciam entre si. [...] A experiência da metrópole ou da cidade industrial era um desafio para a estrutura do romance tradicional [...] porque a própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades de um herói literário.

Para Johnson a cidade oitocentista apresenta duas experiências em relação ao sentido da vida urbana: o espaço citadino como sobrecarga sensorial, a beleza do caos, e aquela na qual a cidade se auto-organiza como um sistema. Ambas visam elucidar os expedientes narrativos capazes de fazer justiça à complexidade da interação entre indivíduo e sociedade.

A experiência do espaço urbano como percepção sensorial tem como figura máxima Baudelaire, que inaugura uma espécie de estética do cotidiano ao perscrutar a metrópole moderna –Paris no caso –, a partir do impacto que ela produz no poeta: “[...] o barulho e a falta de sentido são, de alguma maneira, transformados em experiência

estética.” (JOHNSON, 2009, p.869). Baudelaire já havia percebido, na segunda metade do século XIX, a cidade como um mar de imagens apreendido pela percepção ao poeta. Trata-se do *locus* aberto às experiências que instauram um novo modo de conceber o espaço urbano e seu metamorfoseamento. Esse novo modo de perceber o espaço urbano, por exemplo, em Benito Pérez Galdós se caracteriza pela importância dada à via pública em suas obras, há uma democratização do espaço público. Sobre isso trata Gullón (2012, p. 158):

Si la vía pública había dejado de pertenecer a los regentes y monarcas y le pertenecía ahora a la gente común, es lógico que los novelistas progresistas se interesaran por observar cómo el público, la gente, el individuo se apoderaba de ese espacio y su comportamiento en él. [...] cuando un ciudadano de Madrid salía a la calle tenía un nuevo sentimiento, que la vía pública era suya, y por lo tanto la autoridad, los guardías tenían que mostrarle un nuevo respeto, pero ese proceso de transformación ideológica no ocurre de un día para otro. [...] Pero lo más importante es que la vía pública, donde podemos encontrar a nuestro semejante se convierte en un lugar de expresión de la individualidad, de manifestación de experiencias particulares.

O espaço privilegiado dessa nova concepção espacial é a rua. As ruas de Madrid servem, em Pérez Galdós, como espaço, no qual, há um aprofundamento da experiência particular. As ruas são o palco das experiências privadas dos personagens, mas ao mesmo tempo, espetáculo público, teatro da vida. Por exemplo, em *Fortunata y Jacinta*, o episódio, no qual Mauricia la Dura está caída, bêbada, jogada na via pública:

–Señoras, vengan, miren... ¡Cuánta gente!... Han matado a uno. Asomáronse las dos señoras y vieron que en la parte baja de la calle, cerca de la esquina de la de San Carlos, había un gran corrillo que a cada momento engrosaba más. – Hay un calávere difunto allí en mitad de la gente – gritó Papitos que tenía medio cuerpo fuera del balcón. – Yo veo un bulto tendido en el suelo – dijo doña Lupe. ¿Ves tú algo?... Será algún borracho. Pero observa qué multitud se va reuniendo. Como que los coches no pueden pasar... Y mira qué policías éstos. Ni para un remedio. [...]
– ¿Pero oyes, mujer, has oído? – dijo doña Lupe desde el pasillo volviendo a la sala –Mauricia...borracha... ahí tienes lo que reúne tantísima gente.
–¿Pero la viste bien? ¿Estás segura de que es ella? –preguntó Fortunata pasado el primer momento de asombro.
– Sí, señorita, ella es... (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 163-164)

Em seu clássico ensaio, “O pintor da vida moderna”, Baudelaire declara sua paixão pela cidade moderna, revelando-a como sendo o habitat perfeito para a densidade imaginativa que o artista necessita. Ele desbrava a cidade e suas contradições e, o principal, sabe desfrutar do tempo novo na sua profundidade e intimidade. Ao mencionar o personagem G, “homem do mundo”, Baudelaire (1988, p.171) dirá que G

admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol.

É a admiração e a contemplação da eterna beleza no tumulto, a cidade moderna como reservatório de eletricidade, onde movimento e mutabilidade nela se encontram. O “caos” madrileno em *Fortunata y Jacinta*, por exemplo, é visível na Calle de Toledo, um ambiente de mercado, com abundância de vendedores, compradores e objetos que fazem do solo um espaço intransitável pela quantidade de alimentos e coisas expostos e pela gritaria dos comerciantes e fregueses.

A outra experiência da narrativa oitocentista, a cidade como um sistema que se auto-organiza, um tipo de ordem que surge de uma aparente anarquia, é aquela que Johnson afirma que Engels viu nas ruas de Manchester, “[...] não a sobrecarga nem a anarquia, mas uma espécie de ordem, um esquema que promovia os valores políticos da elite de Manchester, sem ter sido planejado por ela.” (JOHNSON, 2009, p.869).

Cada um dos autores estudados por Johnson (Dickens, Flaubert, Woolf, Breton) responde com formulações distintas que, segundo cada autor, se deixam perceber: a de Flaubert seria a mais bem lograda. Flaubert consegue incorporar a cidade por meio do acaso, um encontro acidental de personagens que irá provocar “um segmento inteiro da história, embora não obrigue a esse desenvolvimento.” (JOHNSON, 2009, p.878). Portanto, para Johnson, Flaubert responde à pergunta da conexão entre ações individuais para a escala da cidade ao colocar a narrativa à mercê da rua, ao fazer da história um material que surge de dezenas de encontros urbanos.

A Paris flaubertiana não é mera questão de percepção sensorial, estética. O movimento dos personagens pelas ruas de Paris é marcado por encontros casuais que estruturam o romance, que se tornam motor narrativo. Por exemplo, o encontro de Frédéric com Hussonet e Dussardier num protesto contra uma lei eleitoral em 1848.

Esse encontro casual iniciará uma relação entre os três personagens e consequentes fios narrativos na trama:

Numa manhã de dezembro, quando ia para a aula de Processo Civil, pareceu-lhe notar, na Rua Saint-Jacques, mais animação do que de costume. Os estudantes saíam precipitadamente dos cafés, ou, das janelas abertas, interpelavam-se de uma casa à outra; os lojistas, no meio do passeio, tinham o ar inquieto; fechavam-se os taipais; e, quando chegou à Rua Soufflot viu um grande ajuntamento em volta do Panthéon. (FLAUBERT, 2009, p. 44).

O crítico inglês James Wood, no livro *Como funciona a ficção*, particularmente no capítulo “Flaubert e a narrativa moderna”, analisa a cena em que Frédéric perambula pelo Quartier Latin, Flaubert ao descrever Paris, além da rica percepção visual, utiliza uma técnica narrativa moderna que se tornou essencial para a narração realista. O escritor joga com a ambiguidade, de quem é a perspectiva? Frédéric ou Flaubert? O narrador observa a cidade como se estivesse com uma câmera nas mãos, misturando o detalhe habitual e o detalhe dinâmico combinado no mesmo plano da simultaneidade.

Percorria [Frédéric], ao acaso, o bairro latino, habitualmente cheio de tumulto, mas deserto naquela época, com os estudantes em férias. As altas paredes dos colégios, que o silêncio parecia tornar mais extensas, tinham um aspecto ainda mais triste; ouvia-se um sem número de ruídos pacíficos, bater de asas nas gaiolas, a vibração de um torno, o martelo de um sapateiro; e os vendedores de roupas, no meio da rua, interrogavam inutilmente com os olhos todas as janelas. No fundo dos cafés solitários, a dama do balcão bocejava entre as garrafas cheias [...]. De vez em quando, detinham-se diante do tabuleiro de um alfarrabista; um ônibus que descia, rente ao passeio, fazia-o voltar-se; e, chegando em frente ao Luxemburgo, não ia mais longe. (FLAUBERT, 2009, p. 80).

Segundo Zubiarre⁶, o escritor realista ao representar a cidade oitocentista, utiliza mecanismos de reduções: o jardim, a visão panorâmica, a miniatura, a demarcação ou restrição de espaços que tornam acessíveis “*La realidad en un microcosmo abarcable y acesible tanto a los sentidos como a la interpretación intelectual.*” (ZUBIAURRE, 2000, p. 232).

⁶ Zubiaurre no capítulo “El paisaje urbano y ámbito doméstico”, do seu livro *El espacio en la novela realista*, apoia-se em artigos dos críticos alemães Hauser, Isernhagen e Perels publicados na obra *Die Stadt in der Literatur* (1983).

A miniaturização se fez necessária para responder intelectualmente a uma experiência que se via desordenadamente dinâmica da existência metropolitana: “*La acotación de los espacios es, en la novela realista, un proceso en potencia infinito, ya que admite y aun aplaude la presencia de sucesivas reducciones.*” (ZUBIAURRE, 2000, p. 234).

Em *Fortunata y Jacinta*, a Corrala - residência típica madrilenha, com corredores que comunicam com o exterior dos distintos apartamentos - reflete, em dimensões reduzidas, a situação das classes populares no Sexênio Democrático, formada pela emigração camponesa das províncias, emigrantes que chegavam para servir às classes superiores, os excluídos da sociedade. Noutro livro de Pérez Galdós, *La de Bringas* (1884), o Palácio Real, também, reflete, com suas intrigas e ambições, os anseios da burguesia madrilenha e, em dimensões reduzidas, a situação política e social da Espanha na época da Restauração.

Importante também destacar que, além de reduzir, restringir, o escritor realista, segundo Zubiaurre, utiliza de forma figurada técnicas de dois instrumentos: o telescópio e o microscópio. No sentido de que para melhor representar a mirada espacial, amplia e aproxima uma paisagem (telescópio) ou concentra e aprofunda os espaços (microscópio): “*Instrumentos técnicos como el catalejo permiten seleccionar visualmente detalles aislados, enmarcarlos, enfocarlos y, de esa forma, lograr una organización de la mirada.*” (HAUSER apud ZUBIAURRE, 2000, p. 233).

O escritor realista tinha diante de si um novo fenômeno demográfico, a metrópole, e reagia a ela ao mesmo tempo com sentimento de temor e nostalgia. Assim, respondendo a essa nova experiência, segundo Isernhagen, o romance realista do século XIX apresenta a cidade a partir desse fenômeno, com uma “visão caleidoscópica”, enquanto a narrativa do século XX proporciona uma “visão labiríntica”. O crítico afirma:

La gran ciudad de la novela de finales del siglo XVIII y del siglo XIX todavía no se constituye realmente en forma de laberinto. Para los observadores – incluso en los lugares donde más desorientados se hallan – la ciudad todavía ostenta un orden geográfico y espacial. Sus rasgos son antes caleidoscópicos que laberínticos. (ISERNHAGEN apud ZUBIAURRE, 2000, p. 231).

O espaço urbano oitocentista, em episódios isolados, pode provocar certa desorientação aos personagens, que podem se perder no caos urbano, porém, é algo

passageiro, uma vez que a ordem sempre se restabelece. Mesmo a mais complexa cartografia, com seu confuso sistema, inúmeros bairros e ruas, apresenta traçados legíveis no romance do século XIX: “*Los personajes se pierden, ocasionalmente, en las calles de las grandes ciudades, pero siempre logran se orientar nuevamente.*” (ZUBIAURRE, 2000, p.257). Por outro lado, o romance urbano a partir do século XX mostra uma fragmentação, a perda da identidade do indivíduo na cidade:

La ciudad incomoda, altera el yo. La identidad ya no puede manifestarse en ella, y por eso se refugia en los márgenes, como el único lugar donde todavía se hace posible el ejercicio de la reflexión. Es cierto que la ciudad se visita con espíritu abierto, con curiosidad. La ciudad atrae, pero también amenaza. La metrópoli se convierte, por tanto, en una hechura envuelta en ilusiones y temores que se levanta, enigmática e imprevisible, ante el futuro y la lejanía. (PERELS apud ZUBIAURRE, p. 255).

Isernhagen aponta, segundo Zubiaurre, três aspectos fundamentais, e bem conhecidos, na representação do espaço urbano na literatura: a topografia, a multidão e o indivíduo, o *flâneur*:

La realidad urbana, entendida o no como caos, se manifiesta en tres niveles distintos: su geografía o callejero, sus habitantes, contemplados o no como fenómeno conjunto (la multitud humana), y sus individuos, a los que la tradición literaria asigna el cometido de paseantes solitarios – la figura del flâneur- y, por tanto, de espectador, más o menos dotado, más o menos imparcial. (ZUBIAURRE, 2000, p. 257).

A totalidade espacial do romance realista passa por esses três aspectos. O bom escritor não se contenta em apenas descrever bairros e ruas, por exemplo, em Balzac a cidade se apresenta “como um ser vivo”, que sobrepõe a ordem moral sobre a ordem geográfica. Por exemplo, no romance *Ferragus*, as ruas de Paris personificam os vícios e as qualidades humanas:

Al comienzo de Ferragus, Balzac ofrece de la capital una suerte de retrato lírico y fisognómico. Se dedica a definir la personalidad de las diferentes calles, unas deshonradas, infames, otras nobles o, simplemente, respetables. Pone ejemplo de calles asesinas, trabajadoras, mercantiles. En todas encuentra cualidades humanas. (SIGAUX apud ZUBIAURRE, p. 260).

Assim, a representação da cidade no romance oitocentista caracteriza-se por uma classificação territorial precisa, verídica, das ruas e dos bairros; por uma arquitetura urbana acrescida de uma geografia do caráter – em Balzac, por exemplo, as ruas se organizam numa distribuição moral –, e, por último, por uma estruturação do espaço citadino em função de diferentes estratos sociais, há uma verdadeira sociologia da cidade no romance: “*La gran ciudad ya no es arquitectura o trasfondo paisajístico. Ahora es, sobre todo, acontecimiento político y situación social.*” (WHUTHENOW apud ZUBIAURRE, 2000 p. 261). Há, portanto, uma orientação espacial complementar e distinta no romance realista: ordem cartográfica, ordem moral e ordem social.

A partir da conquista da autonomia do espaço urbano no romance oitocentista, a cidade passa ser suporte de imagens e significações na literatura, isto é, a cidade é um signo que reflete e refrata relações históricas e semioses; em outras palavras, a cidade liga a ordenação do mundo estético às ordenações históricas reais. Bakhtin (1981, p. 32) expressa de forma interessante essa ideia ao relacionar signo e ideologia:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade: ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreende-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se, verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc).

Assim, a leitura espacial e sua representação da cidade na literatura colocam-nos, como bem observa Tânia Celestino Macedo (2003, p. 12), “em ruas metaforizadas e becos de linguagem, estradas de signos que recaem em leituras ideológicas, criando uma nova maneira de ver a ordem humana e social, produtora de uma noção de uma sociedade como um todo”. Com isso, a convenção literária funciona como produtora de inúmeras imagens e formações discursivas.

Outro aspecto importante na consolidação da cidade no romance é o surgimento da multidão. O adensamento populacional, característica da grande cidade, provoca a complexidade do enredo romanesco, “tomar a nova experiência e colocá-la em forma de narrativa” (JOHNSON, 2009, p.867). Os romances provincianos, do capitalismo agrário, por exemplo, de Jane Austen, com enredos simples, personagens fazendo parte de “comunidades cognoscíveis”, dão lugar a romances, nos quais, a presença da multidão, de “comunidades incognoscíveis”, acarreta um motor narrativo complexo, motivado pelas interações entre estranhos.

A manifestação da multidão no romance realista, segundo Zubiaurre (2000, p.262), não é gratuita e incontrolável: “*Existen ciertos barrios y, sobre todo, ciertas horas, en que las calles, atadas, como sus habitantes, a determinadas convenciones sociales, se llenan de transeuntes.*”. Geralmente, a multidão aparece no romance, como uma confusão momentânea, uma restrição temporal e espacial, como, por exemplo, a saída de trabalhadores de uma fábrica em determinado horário ou as compras de natal numa rua comercial movimentada. A presença da multidão no romance justifica-se – para além da complexidade e dos encadeamentos narrativos que provocam no enredo os encontros inesperados –, por fatores de ordem temporal, espacial e social. Por exemplo, no romance *La Regenta* (1885), de Clarín, a cena em que a personagem Ana Ozores volta de um passeio:

[...] atraviesa un barrio popular en su hora punta, cuando los obreros salen del trabajo. Con ello se justifica el bullicio, que el lector sabe pasajero (restricción temporal), sujeto a una zona determinada de la ciudad (restricción espacial) y consecuencia de una norma y horarios sociales. (ZUBIAURRE, 2000, p.262).

O tipo social, a figura de sondagem do espaço na metrópole é o *flâneur*. Ele percorre as ruas, mesclando-se com a multidão urbana, mas não se confunde com ela, em nenhum momento, luta por conservar sua identidade. O *flâneur* é um ocioso por excelência, isso o diferencia dos que caminham com algum propósito, ele reúne em si traços do indivíduo anónimo, do burguês da cidade grande, do detetive, que resolve dar utilidade prática à sua ociosidade e às suas observações visuais a respeito dos habitantes da rua, olheiro privado.

No romance *L'Éducation Sentimentale* (1869), de Flaubert, o personagem principal, Frédéric é o pioneiro do *flâneur*; um rapaz ocioso que vagueia pelas ruas de Paris sem pressa nem objetivo, olhando, vendo, refletindo: “Frédéric é talvez o mais refinado amante de vitrines da história da literatura [...]. Ele é constantemente distraído por lojas, lojinhas, restaurantes e pequenas travessas.” (JOHNSON, 2009, p.878).

O *flâneur* na literatura oitocentista possui uma atitude ofensiva, é atraído pela multidão, quer banhar-se nela e conquistá-la. Esta ideia fica clara no poema em prosa, *Les Foules*, no livro, *Spleen de Paris*, de Baudelaire (1995, p.34):

Il n'est pas donné a chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre

humain, un ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Baudelaire e o escritor norte-americano, Edgar Allan Poe, por exemplo, representam uma corrente positiva diante do fenômeno da metrópole, a ideia de modernidade que se estava iniciando, a cidade é vista como espaço de sociabilidade e progresso. No conto de Poe, “O homem na multidão”, uma voz, a do narrador, conta como numa noite de outono, num café, “espreitando a rua pelas esfumaçadas vidraças”, sentiu fascinação e atração pela rua. O narrador-personagem em tom confiante conta o que observa da multidão através dos vidros, descreve os anônimos transeuntes, certo de poder decifrar, por meio da leitura dos sinais que percebe nas vestimentas e nos gestos, a procedência e o destino de cada indivíduo da multidão compacta e caudalosa. No fim, ele, como um homem da multidão, desaparece em seu turbilhão.

Portanto, o *flâneur* do romance oitocentista se sente atraído pelo caos urbano e desorientador, enfrenta a multidão e, em geral, apesar das sensações desconcertantes, não perde sua identidade. Já, na narrativa do século XX, o *flâneur* demonstra uma atitude defensiva, se declara impotente, sente o desejo de fugir da multidão, tanto física quanto moralmente. A cidade, já não é o lugar de uma experiência positiva e aconchegante, o personagem perde, quando está dentro do turbilhão urbano, sua própria identidade. Nesta perspectiva, Zubiaurre (2000, p. 272-273) comenta:

El paseante solitario que se enfrenta con la multitud y, en general, con todas las nuevas sensaciones que brotan del entorno urbano, conserva intacta, en la ficción decimonómica, su identidad, frente a la sintomática disolución del yo retratada una y otra vez en la narrativa moderna y contemporánea.

De maneira geral, a cidade oitocentista é representada de forma eufórica, a narrativa se processa pela perspectiva da possibilidade do progresso. No entanto, Willi Bolle, no seu artigo “Da Metrópole Berlim para a megacidade de São Paulo”, cita um trecho importante do estudo de Walter Benjamin sobre Paris, “Capital do Século XIX”, que define a modernidade ao mesmo tempo que lança um diagnóstico sobre a representação da cidade no século XX:

O século XIX não soube corresponder às novas possibilidades tecnológicas com uma nova ordem social. Assim, prevaleceram as

mediações enganadoras do velho e do novo, que eram o termo de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – com uma palavra chave por Baudelaire – a modernidade. (BENJAMIN apud BOLLE, 2012, p. 185)

Assim, a modernidade é um processo mal resolvido que reúne as discrepâncias entre as alentadoras perspectivas de melhoria anunciadas pelo progresso da técnica e a persistência dos enormes problemas sociais. Portanto, o século XX projeta uma cidade que corresponde às contradições do processo de modernidade.

3.2 Complexidade urbana em *Fortunata y Jacinta*

3.2.1 O cronotopo madrileno

O tempo e o espaço são duas categorias fundamentais da narrativa, já foram objetos de estudos, como o de Gérard Genette (1930), em *O discurso da narrativa*, que criou uma terminologia a qual se tornou clássica para o estudo do tempo e do romancista e dramaturgo brasileiro, Osman Lins (1924-1978), em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, transformada em livro posteriormente, sobre o espaço na narrativa. No entanto, foi Bakhtin – no início do século XX - quem melhor relacionou estas duas categorias, suas correspondências mútuas, seus temas e símbolos.

No ensaio “Formas do tempo e de cronotopo no romance”, do livro *Questões de literatura e de estética* (2002), Bakhtin analisa o cronotopo artístico-literário, percorrendo diferentes épocas, da literatura grega até o romance russo do século XX, passando por Dante, Rabelais, Rousseau e Goethe.

De acordo com Bakhtin (2002, p.211), cronotopo constitui uma categoria, na qual espaço e tempo se fundem de forma indissolúvel, com o tempo atuando como “quarta dimensão do espaço”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprimi-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2002, p.211).

Bakhtin reconhece, além da literatura, a solidariedade do tempo e do espaço no mundo real, influenciado pela teoria da física einsteiniana: “Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein).” (BAKHTIN, p. 211, 2002).

Na ficção narrativa, Bakhtin exemplifica a conexão tempo e espaço na obra *Dom Quixote*, na qual, na visão globalizante de Cervantes, o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis, dando sua intensidade e materialidade ao tempo histórico.

Entre as diferentes manifestações cronotópicas em *Dom Quixote*, Bakhtin (2002, p.350) menciona a estrada:

No limiar dos séculos XVI e XVII, é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Esta estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais da sua marcha, pelos indícios da época.

No entanto, a conexão espaço-tempo não é recíproca, há uma subordinação do espaço ao tempo. Na narrativa é o tempo que dinamiza o espaço, a descrição, a narração como um todo. Esta característica do cronotopo artístico fica evidente no romance *Fortunata y Jacinta*, na medida em que o espaço urbano, Madri, é produto da história; o tempo da história situa-se no período em que a contraditória burguesia espanhola dá mostras de que vai transformar o modo de ocupação dos espaços na cidade.

O cronotopo destacado por Bakhtin é o da história. A história dos modos de vida, das sociedades, dos costumes, das instituições. Ele traça uma oposição entre o tempo histórico, natural, que é o “entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 352) e o tempo na literatura, tempo da materialização do histórico, das contradições socioeconômicas. Assim, é o tempo histórico que mais nos chama a atenção na obra de Bakhtin, a visão e representação deste na obra literária.

Os grandes romancistas, segundo o teórico russo, são aqueles que representam o movimento histórico na sua relação com a transformação do espaço terrestre. Essa ideia fica clara no livro *Estética da criação verbal*, no qual Bakhtin, ao analisar o tempo e o espaço nas obras de Goethe, afirma que o cronotopo espaço-tempo perpassa toda a obra do escritor alemão, como todo clássico, na qual é cronotopo autêntico:

No romance [Goethe], o mundo todo e a vida toda são apresentados em um corte da totalidade da época. Os acontecimentos representados no romance devem abranger de certo modo toda a vida de uma época. Nessa capacidade de abranger o todo real está a sua essencialidade artística. Pelo grau dessa essencialidade e, conseqüentemente, pela significação histórica, os romances são muito diversos. Dependem, antes de tudo, do grau de penetração realista nessa integridade real do mundo, da qual se abstrai a essencialidade enformada no todo romanescos. (BAKHTIN, 2010, p. 246).

No artigo “Chronotopies romanesque: Germinal”, o crítico francês Henri Mitterrand elabora de maneira didática as formas do cronotopo bakhtiniano: cronotopo cultural, de gênero, de sub-gênero ou espécie, cronotopo da obra e cronotopo temático. Sobre as formas do cronotopo, Mitterrand (1990, p.93) expõe:

L'élaboration du modèle chronotopique est donc au coeur de la pensée esthétique et critique de Bakhtine. [...]. Son exploitation peut vivifier la sémiotique et plus extensivement la poétique romanesque, bien au-delà de cet espace idéologique. Il convient maintenant d'en bien dégager les hiérarchies internes, les niveaux et les formes, pour autant que la polysémie du terme chronotope, dans nos deux ouvrages de référence, rende possible une classification.

O cronotopo cultural, segundo Mitterrand, é o emprego geral do conceito. Assim, Bakhtin ao analisar o cronotopo em Rabelais, demonstra que, de maneira geral, o cronotopo no escritor francês designa todo universo humano de uma época (tempo) e lugar (espaço): o Renascimento. Em *Pantagruel*, Rabelais revela um cronotopo cultural, da existência humana renascentista, ilimitada e universal. Sobre o ambiente cultural renascentista e a influência em Rabelais:

Nós encontramos uma vizinhança direta da morte com o riso, com a comida, com a bebida, com a licenciosidade sexual, em outros representantes do Renascimento: Boccaccio (no conjunto de uma novela e no material de novelas diversas); Pulci (imagem dos mortos e do paraíso durante a batalha de Roncisvalle; Margutto, prefiguração de Panurgo, morre de rir); e Shakespeare (nas cenas à Falstaff dos coveiros engraçados em Hamlet, o porteiro bêbado e brincalhão em Macbeth). As semelhanças se explicam pela unidade da época e pela comunidade das fontes e tradições, as divergências, pela amplitude e plenitude da elaboração destas vizinhanças. (BAKHTIN, 2002, p. 310).

O cronotopo de gênero apresenta características que determinam um gênero em relação ao tratamento do tempo e do espaço. Por exemplo, o idílio constitui um cronotopo cíclico marcado pela natureza, pelo tempo familiar, convencional, da vida pastoril, o “amor, o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida, as idades – esses são os fatos reais básicos da vida idílica.” (BAKHTIN, 2002, p.334).

O cronotopo organiza um conjunto de obras de um determinado gênero, que configura o cronotopo de sub-gênero, segundo Mitterrand. A novela de cavalaria e a

picaresca são exemplos desse cronotopo, onde o espaço e o tempo se enchem de vida numa relação essencial do herói com o seu destino. Na novela de cavalaria, o mundo maravilhoso se encontra com o tempo da aventura, segundo Bakhtin (2002, p. 269):

O herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso “de repente”, essa é a condição normal do mundo. [...] o acaso tem o atrativo do maravilhoso e do misterioso, ele se personifica na imagem de fadas boas e más, de mágicos bons e maus, ele fica à espreita nos bosques, nos castelos encantados, etc.

Os cronotopos de gênero e sub-gênero podem se combinar e interagir dentro de uma obra, criando uma *“formule chronotopique d’une oeuvre”* (MITTERAND, 1990, p.94). *Dom Quixote* é um exemplo de interação de cronotopos numa mesma obra – dialogismo de cronotopos –, no romance é “característico o cruzamento paródico do cronotopo do ‘mundo estrangeiro maravilhoso’ dos romances de cavalaria com a ‘grande estrada do mundo familiar’ do romance picaresco.” (BAKHTIN, 2002, p. 280)

Bakhtin segue a linha diacrônica ao analisar o cronotopo na literatura ocidental. O teórico dedica a maior parte do ensaio à literatura do período clássico e renascentista. No entanto, no capítulo “Observações finais” analisa as manifestações cronotópicas na literatura moderna. Nos chama a atenção o valor avaliativo-emocional do cronotopo: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional.” (BAKHTIN, 2002, p.349). Bakhtin discute uma série de temas ou motivos espaço-temporais comuns em vários autores: a estrada, o castelo, o salão-sala de visita, a soleira. São cronotopos temáticos que entram como elementos constitutivos dos assuntos no romance. No entanto, bem observado por Mitterand, o cronotopo da estrada, nas análises de Bakhtin, além de aportar aspecto conteudístico, interfere na estrutura interna do romance:

Le motif de la route, en particulier, lui permet de construire une brillante démonstration sur le roman grec, et de remonter par consequence du chronotope thématique jusqu’au chronotope structurel. Il montre en effet que le chronotope de la route induit tout un système de présuppositions, qui fournit au roman d’aventures sa structure spécifique: la route ne se conçoit que comme lieu de l’itinéraire, avec ses péripéties et ses rencontres, son programme préconstruit de parcours, d’obstacles, de victoires ou d’échecs sur le temps et sur la distance. (MITTERAND, 1990, p. 95).

Bakhtin (2002), ao relacionar esses temas e motivos, enfatiza sua temporalidade e, conseqüentemente, sua dimensão histórica.

Para atingir os objetivos deste trabalho, ficaremos restritos à poética narrativa em relação ao espaço ideológico, procurando sistematizar a relação espaço-tempo dentro da dimensão histórica e social do romance *Fortunata y Jacinta*. Como ocorre a materialização do tempo no espaço do romance, a cidade de Madri?

Os grandes romancistas do século XIX compreenderam a solidariedade entre tempo e espaço no romance. Flaubert, por exemplo, “*est emplie d’observations et d’interrogations sur le difficile amalgame des moments et des lieux, des durée et des étendues.*” (MITTERAND, 1990, p. 96). Pérez Galdós, na Literatura Espanhola, não foi diferente, a relação tempo-espaço em *Fortunata y Jacinta* se caracteriza por articulações composicionais e ideológicas.

A Madri de *Fortunata y Jacinta* se apresenta como uma estrutura adequada à criação de um universo amplo, denso e profundo, pois, como bem observa o personagem Juanito Santa Cruz, “*Madrid que parece grande, es muy chico, es una aldea.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 79). A cidade é mais do que mimese da geografia madrilenha; ali está toda a Madri oitocentista, apesar de o tempo da diegese se desenvolver entre dezembro de 1869 e abril de 1876. O romance se divide em quatro partes, sendo que as partes I, III e IV ocorrem num espaço reduzido de Madri, em torno da Plaza Mayor. O próprio narrador chama esse espaço de “*riñon de Madrid*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 246).

A Plaza Mayor, na região central de Madri, representa um marco circular no romance, pois Fortunata conhece Juanito na Calle Cava de San Miguel, vizinha da praça, – evento fundamental da narrativa –, e retorna a esse mesmo lugar no final do romance para dar a luz ao filho de Juanito e morrer. De acordo com o minucioso estudo de Juan Antonio Cabezas, citado por Olga Kattan (1970-71, p. 564) a Madri de *Fortunata y Jacinta*:

Va de una tienda de aves y huevos, otra de bayetas y panos del Reina, en los soportales de la Plaza Mayor, a la casa de Don Baldomero Santa Cruz en la Plaza de Pontejos, del Arco de Cuchilleros, en la Cava de San Miguel, al Arco de San Ginés, las calles de Hileras, Mayor y San Cristóbal, hasta la Puerta del Sol y sus aledaños.

Os personagens que não pertencem ou saem desse espaço central no romance, segundo o narrador, são tratados como forasteiros ou exilados em Madri. Fortunata

muda-se para Puerta de Moros, na Calle de Tabernillas, sob os cuidados do novo protetor, Feijóo, para o narrador um lugar à parte de Madri: “[...] *para los madrileños del centro es donde Cristo dio las tres voces y no le oyeron. Es aquel barrio tan apartado que parece pueblo.*” (GALDÓS, 2007, II, p. 105). Barbarita, mãe de Juanito, que sempre viveu na Calle Pontejos, refere-se ao novo bairro Salamanca, na região norte de Madri, como “campo”. Doña Lupe de los Pavos, personagem pertencente à pequena burguesia, muda-se do bairro de Salamanca para Chamberí, mais perto do setor da Plaza Mayor, com o intuito de aproximar-se do círculo da alta sociedade. Mesmo quando a ação se passa fora da região da Plaza Mayor, o pensamento dos personagens se volta para ela:

Cuando Fortunata se encuentra recluida en la Micaelas, así como durante el viaje de novios de Jacinta y Juanito, el narrador pocas veces olvida que los nuevos parajes o ciudades funcionan, más que nada, en relación con el principal núcleo ciudadano. Incluso en su luna de miel, el pensamiento de Jacinta nunca se aleja del Madrid donde Juanito ha cometido un sinfín de fechorías: así el eje del escenario sigue intacto. (LÓPEZ-LANDY, 1979, p.107).

Em *Fortunata y Jacinta* ocorre, como afirma Bakhtin (2002, p. 211), “[...] a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto.”. A impressão que temos ao ler o romance é de que abarca um tempo e um espaço amplos, haja vista o tamanho da empreitada de Pérez Galdós, mais de mil páginas em dois tomos. No entanto, a maioria dos acontecimentos narrativos ocorre num espaço reduzido, os arredores da Plaza Mayor, e num tempo cronológico limitado, de 1869 a 1876. A técnica artística galdosiana faz com que se rompam as barreiras do tempo em um cenário reduzido, resultando na ideia de Bakhtin de amplitude do tempo que induz à extensão do espaço: “[...] os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.” (BAKHTIN, 2002, p. 211).

A destreza artística de Pérez Galdós funciona do seguinte modo: antes do encontro de Juanito Santa Cruz e Fortunata na Cava San Miguel, acontecimento que marca o início da trama narrativa, o narrador-testemunha se reporta ao passado das famílias Santa Cruz e Arnaiz, que simbolizam a ascensão da burguesia comercial madrilenha. Ao mesmo tempo descreve os anos de transformações social e econômica na Madri da primeira metade do século XIX. Casaldueiro (1951, p. 107) explica esta parte do livro assim:

Decenas de años están en el libro para mantener el equilibrio con el apretado, denso y reducido espacio en que las figuras colosales se mueven. En ese recinto reducido por esa Plaza Mayor, por ese espacio limitado y angosto, siempre igual a sí mismo, pasa el tiempo que todo lo cambia. Una forma fija que ahoga y constriñe, esa Plaza Mayor creada por el hombre, ese Madrid, y atravesándola de parte a parte el tiempo que hace la Historia. Tiempo y espacio pesan lo mismo en la balanza, dispuesta a cada instante a registrar el menor cambio.

O cronotopo madrileno resulta ser a própria história espanhola oitocentista. Madri em *Fortunata y Jacinta*, nos mostra todo o universo humano de uma época e lugar: a ascensão e a consolidação da classe burguesa. Por exemplo, o capítulo II, Parte I, “*Santa Cruz y Arnaiz: Vistazo histórico sobre el comercio matritense*”, apresenta a família Santa Cruz, da alta burguesia, como símbolo desse processo, e os que vivem em sua órbita.

O narrador faz uma correlação entre a ascensão econômica dos Santa Cruz e os principais eventos históricos da Espanha oitocentista. A família representa uma classe que prospera de modo problemático até consolidar-se em meados do século XIX. O mais antigo dos Santa Cruz y Arnaiz, como recorda o personagem Gordo Arnaiz, foi: “[...] *aquel Matias Trujillo que tuvo albardería en la calle de Toledo allá por los tiempos de motín de capas y sombreros.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 125). A referência histórica à revolta de Esquilache não é em vão, pois alude ao início do confronto entre progresso econômico e tradicionalismo ideológico, que marcará o liberalismo espanhol.

Ainda nesse capítulo, Pérez Galdós desvenda os mecanismos que formaram uma potente oligarquia mercantil-financeira em Madri, que alcançaria na segunda metade do século XIX certa estabilidade econômica, apesar dos anos turbulentos do Sexênio Democrático. As famílias Santa Cruz e Arnaiz se unem pelo casamento de D. Baldomero Santa Cruz e Barbarita Arnaiz, pais de Juanito Santa Cruz. O pai de D. Baldomero, Baldomero I, avô de Juanito, foi o iniciador do negócio da família: “*Don Baldomero Santa Cruz era hijo de otro D. Baldomero Santa Cruz que en el siglo pasado tuvo ya tienda de paños del Reino en la calle de la Sal [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 118). D. Baldomero II, pai de Juanito, herda o negócio familiar em 1848, data significativa, pois, nesse ano deflagraram revoluções de cunho social e nacionalista em várias cidades europeias, inclusive em Madri, apesar de modestamente:

El 26 de marzo [1848] se produce un levantamiento auspiciado por sectores demócratas y republicanos que encauzan el descontento popular por la degradación de los niveles de vida y, en concreto, por la cuestión apremiante del pan; se forman barricadas, generalizándose la lucha entre guarnición militar y las capas populares de los barrios del sur de Madrid. (BAHAMONTE MAGRO; TORO MÉRIDA, 1978, p. 51).

Um ano após assumir os negócios da família, D. Baldomero II progride incessantemente, auxiliado por medidas do governo – como a reforma de impostos de 1849 – que abriram o mercado espanhol aos gêneros europeus: *“la reforma arancelaria lanzó a D. Baldomero II a mayores empresas.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 120). Não podemos esquecer de que o casamento de Baldomero II e Barbarita acontece na época da política de desamortização que transformou a Madri dos anos de 1830 com a derrubada de conventos e a criação de parques, bairros e ruas. O narrador capta esse momento: *“[...] fue preciso que todo Madrid se transformase; que la desamortización edificara una ciudad nueva sobre los escombros de los conventos [...]”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.148).

A concretização de laços amorosos no romance coincide sempre com os avanços liberais mais significativos. O casamento de Baldomero II e Barbarita marca a consolidação do processo liberal na Espanha. A fala do comerciante, Gordo Arnaiz, irmão de Barbarita, manifesta o espírito liberal que dominava a economia e a política da Madri dos anos de 1830 e 40:

[...] había oído muchas veces a los economistas que iban de tertulia a casa de Cantero, la célebre frase laissez aller, laissez passer. [...] los grandes problemas se resuelven por sí mismos [...]. La naturaleza se cura sola; no hay más que dejarla. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 144).

A loja do Gordo Arnaiz – *La tienda de Filipinas*, especializada em tecidos –, foi a mais afetada pelas grandes mudanças econômicas do regime, principalmente pela abertura do mercado espanhol aos produtos europeus: *“Madrid se inundaba de géneros a precio más bajo [...]”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 152). A experiência do cunhado, Baldomero II, no mesmo setor comercial, venda de tecidos, por outro lado, está marcada pela estabilidade e pela prosperidade socioeconômica; tanto é assim que em 1868 resolve se retirar do comércio e entregar os negócios a dois jovens parentes, *“los*

chicos”. A partir desse momento, passa a viver de renda: “[...] retiróse de los negocios con un capital sano y limpio de quince millones de reales [...]” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.119). A atitude de Baldomero II reflete uma mudança de mentalidade da burguesia comercial-financeira madrilena, que abandona parte de suas responsabilidades e compromissos com a indústria nacional para investir em ganhos mais atraentes no mercado especulativo, por exemplo, na Bolsa de valores. Sobre isso Bahamonde Magro (1978, p. 34-35) afirma:

[...] Madrid engloba en su seno a la burguesía especuladora, que no solamente pone en funcionamiento una serie de mecanismos económicos para canalizar el ahorro de la pequeña y mediana burguesía local hacia sectores no industriales, sino que va a transmitir una determinada mentalidade económica, que las capas medias harán suya: el gusto por la inversión segura, sin riesgos, es decir, la atracción por la seguridad de la Deuda Pública y por las rentas urbanas”.

Entretanto, se por um lado, o narrador-testemunha põe em evidência o difícil processo de consolidação econômica e social da família Arnaiz, incapaz de adaptar-se às mudanças do setor comercial, em 1871, com o casamento do herdeiro dos Santa Cruz, Juanito, com a filha dos Arnaiz, Jacinta, a média burguesia – representada pelos Arnaiz – alcança o máximo ponto de aspiração. O matrimônio de Juanito e Jacinta revela a definitiva união socioeconômica e política da nova oligarquia burguesa da Restauração e a afirmação histórica do protagonismo desse novo grupo social.

No terceiro capítulo, Parte I, o narrador apresenta Estupiñá, um ex-funcionário e ex-comerciante da família Arnaiz, que agora é uma espécie de agregado dos Santa Cruz. Com Estupiñá, o narrador tenta a inclusão da totalidade do tempo-espaço na Madri oitocentista, uma vez que por meio desse personagem tomamos conhecimento de acontecimentos históricos a partir da experiência do ancião. Sobre Estupiñá, o narrador afirma:

En 1871 conocí a este hombre, que fundaba su vanidad en haber visto toda la historia de España en el presente siglo. Había venido al mundo en 1803[...] Una sola frase suya probará su inmenso saber en esa historia viva que se aprende con los ojos.

– Vi a José I como le estoy viendo a usted ahora.

– Que si vi entrar a María Cristina... Hombre, si eso es de ayer... Para completar su erudición ocular, hablaba del aspecto que

presentaba Madrid el 1 de septiembre de 1840, como si fuera cosa de la semana pasada. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 165-166).

Assim, o tempo contribui para a ampliação do espaço, em razão da minuciosa apresentação de pormenores genealógicos, históricos e sociais que ocorrerem muito antes dos episódios que o narrador desenvolve na trama narrativa que compreende o período de 1869 a 1876.

Segundo López-Landy (1979, p.109), a técnica galdosiana capaz de criar a impressão de um universo narrativo total, amplo, a partir de um espaço reduzido, se baseia em cinco procedimentos básicos:

(1) La detallada cronología de los sucesos, (2) la múltiple perspectiva temporal, (3) la secuencia narrativa no lineal, sino en forma de distintas escenas fundidas y entrelazadas, (4) la incorporación de la historia a lo ficticio, y (5) las repetidas alusiones a sucesos y ámbitos coetáneos de lo entonces presentado directamente.

A partir desses procedimentos, da materialização do espaço no tempo, a Madri de *Fortunata y Jacinta* adquire grandes proporções.

3.2.2 Madri: do centro à periferia em *Fortunata y Jacinta*

A Madri de *Fortunata y Jacinta* não se trata apenas de uma realidade geográfica preexistente, nem pode ser considerada apenas como cenário ou pano de fundo para os personagens. A obra marcou o ápice da estruturação da cidade na literatura espanhola, haja vista que Madri alcança uma qualidade orgânica, uma função estrutural e uma relação com a forma literária ainda inéditas no romance espanhol, a cidade como actante. Segundo Zubiaurre (2000, p. 28):

El espacio puede perfectamente crearlo el próprio personaje y éste muchas veces el encargado de introducir de forma plausible nuevos panoramas y de clausurar o, al menos, suspender temporalmente escenarios caducos. Quiero decir esto, pues, que el espacio no es necesariamente anterior al personaje, sino que puede manifestarse a la vez que él.

Assim, o cenário urbano e os personagens em *Fortunata y Jacinta* aparecem inseparáveis, a cidade cria os personagens e estes criam uma Madri. A principal

característica da Madri gadósiana é a organização do espaço urbano a partir das experiências dos personagens, a cidade em si é uma metáfora do drama humano, uma espacialização dos conflitos e possíveis resoluções. Portanto, fica claro que a cidade não existe em *Fortunata y Jacinta* independente do caráter e das condições socioeconômicas dos personagens. Segundo López-Landy (1979, p. 98-99), o intuito de Pérez Galdós era:

[...] reproducir la totalidad de lo circundante, le lleva a examinar los diversos ámbitos madrileños; y no sólo con un intento de análisis fragmentario, sino de íntima e inequívoca vinculación entre unos y otros. La presentación de dos ámbitos tan dispares como el de la alta burguesía y el de la pobreza, por ejemplo, cobra nueva significación sociológica y artística al presentarse como parte de un mundo total y vinculado por tenues lazos de intereses personales.

O espaço urbano no romance, de forma abrangente, é formado por um eixo centro-norte, sendo que a ação se desenvolve prioritariamente na parte central de Madri. No centro, encontra-se a região da Plaza Mayor, de suma importância para a trama, uma vez que a história começa e termina nela, num movimento circular. Além de cenário do encontro seminal de Fortunata e Juanito na Cava de San Miguel, a Plaza Mayor, de certa forma, apresenta uma polaridade social que marca o romance, como observa o crítico americano Farris Anderson (1999, p. 90):

The Plaza Mayor, in turn, becomes an interface between the pueblo and the comfortable mercantile bourgeoisie. The pueblo and pueblo-oriented small businesses occupy the west and southwest sides of Plaza and surrounding streets, principally the Cava de San Miguel, Plazuela de Cuchileros, and calle de Cuchilleros. The other side of the Plaza Mayor and the streets that extend east-ward to the Plaza de Pontejos are dominated by the comfortable bourgeoisie and dry goods business.

Assim, a Plaza Mayor ocupa um lugar central na estrutura social da cidade, e Pérez Galdós faz da área em torno da Plaza Mayor matéria *novelable*, funde sua visão social da cidade às técnicas formais da narrativa, brindando a praça como centro da organização do grande romance de Madri: *Fortunata y Jacinta*. A praça exerce uma certa atração em relação ao movimento dos personagens, como se nota no capítulo “*Viaje de los novios*”, Parte I, dedicado à lua de mel de Juanito e Jacinta, no qual os diálogos do casal apontam para acontecimentos que ocorreram “*alrededor de la Plaza Mayor*”.

A técnica espacial – que reduz, restringe, para tornar o todo compreensível –, característica do romance realista oitocentista, é aplicada por Pérez Galdós em relação à região da Plaza Mayor. A partir de um espaço reduzido, cria uma sensação de totalidade ao povoar o romance com aproximadamente 150 personagens, provocando uma “*apariante contradicción entre la reducida geografía urbana y la amplitud del mundo que en la misma se presenta.*” (LÓPEZ-LANDY, 1979, p.107). A criação de pequenos universos sociais, muito presentes em *Fortunata y Jacinta*, também cria a impressão de amplitude.

Sendo assim, o universo ficcional de *Fortunata y Jacinta* fica completamente integrado por meio de vários pequenos âmbitos sociais, que no seu conjunto formam uma imagem totalizante da sociedade madrilenha. A personagem Barbarita Arnaiz, mãe de Juanito, chama de “campo”, os bairros que se encontram fora da região central da cidade, como o recente bairro de Salamanca. Assim, para efeitos deste trabalho, chamamos de centro o âmbito da Plaza Mayor – Calle Cava de San Miguel, Puerta del Sol, Plaza Pontejos –, visto que é o local de maior presença espacial no romance, e trataremos de periferia os bairros, ruas e localidades da região norte – Salamanca e Chamberí – e sul – Lavapies, La Corrala e Puerta de Moros – da cidade.

Fortunata é um dos personagens que mais se movimenta na Madri de *Fortunata y Jacinta*. Como já foi dito, na Calle Cava de San Miguel, ao lado da Plaza Mayor, Fortunata conhece Juanito em dezembro de 1869, e, nesse mesmo lugar, em 1876, dá à luz e morre. O movimento circular de Fortunata – distanciamento da e retorno à Cava de San Miguel – começa logo na Parte I do livro quando a moça é expulsa de sua região natural madrilenha, a Plaza Mayor, para outros bairros de Madri, passando por diversas moradias em busca da felicidade (casa dos Rubín, Convento das Micaelas, Puerta de Moros). Suas andanças caracterizam um verdadeiro exílio, pois ela nunca se sente em casa, tem saudades da região da Plaza Mayor.

Fortunata, depois da primeira etapa de seu relacionamento com Juanito, chega a prostituir-se antes de encontrar Maximiliano Rubín, que se apaixona por ela e a pede em casamento. Com o intuito de ser uma mulher honrada, Fortunata aceita o pedido, apesar de não se sentir atraída por Maxi Rubín. Mas a família Rubín só aceitaria o casamento caso Fortunata passasse uma temporada no Convento das Micaelas para purificar-se, ou melhor, para enquadrar-se às regras da sociedade. Fortunata aceita a prova e passa seis meses exilada nesse Convento.

O narrador apresenta o duplo retrato do convento em dois capítulos da Parte II: “Micaelas por fora” e “Micaelas por dentro”. No primeiro, apresenta a situação geográfica e a descrição arquitetônica do Convento, além da localização de outros institutos religiosos na Madri da época, quase todos foram obrigados a deixar o centro de Madri devido ao processo de desamortização promovido no início do século. O segundo capítulo mostra as regras internas de convivência e, principalmente, as técnicas de “lavagem cerebral” praticadas pelas religiosas.

O convento das Micaelas é uma instituição religiosa de correção de mulheres, representa – de forma espacial reduzida, porém com um simbolismo amplo– o papel da mulher na sociedade espanhola da época. Funciona como um presídio disfarçado de centro religioso de “resgate espiritual” de mulheres que se desviam das convenções sociais. Esta cena exemplifica a ideia de prisão no convento:

Las recogidas dividíanse en dos clases, una llamada las Filomenas y otras las Josefinas. Constituían las primera, las mujeres sujetas a corrección; la segunda componíase de niñas puestas allí por sus padres, para que las educaran, y más comúnmente por madrastas que no querían tenerlas a su lado. Dicho se está que Fortunata pertenecía a la clase de las Filomenas.[...] El madrugar era uno de los mejores medios de disciplina y educación empleado por las madres, y el velar a altas horas de la noche una mala costumbre que combatían con ahinco, como cosa igualmente nociva para el alma y para el cuerpo. Por eso, la monja que estaba de guardia pasaba revista a los dormitorios a diferentes horas de la noche, y como sorprendiese murmullos de secreteo, imponía severísimos castigos. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 605).

A localização do convento Micaelas no extremo norte de Madri, em Chamberí, onde “[...] las rarificaciones de poblaciones aumentan en términos de que es mucho más extenso el suelo baldío que el edificado.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 592), reforça a ideia de exílio de Fortunata.

Fortunata após sair do Convento das Micaelas se casa com Maximiliano Rubín e passa a morar, ela também, na casada tia dele, Doña Lupe de los Pavos: “la cual vivió primero en el barrio de Salamanca y después en Chamberí.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.450). Para Fortunata, a vida na casa de Doña Lupe não é diferente da que tinha no convento. Doña Lupe também pretendia “educar” Fortunata, mas diferentemente das religiosas, com o intuito pessoal, de transformá-la em uma marionete. Doña Lupe queria

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 [...]. [...] Durante aquellos dos días, hallábase la joven muy cohibida delante de la que iba a ser su tía, porque ésta no bajaba del trípode ni cesaba en sus correcciones; y rara vez abría la boca Fortunata sin que la otra dejara de advertirle algo, ya referente a la pronunciación, ya a la manera de conducirse, mostrándose siempre autoritaria [...]. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 661).

O espaço de opressão na casa de doña Lupe corresponde ao caráter de sua proprietária: “¡Ah! Si yo gobernara, si yo fuera ministra, ¡qué derechos andarían todos!” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 154). A casa representa o autoritarismo da senhora e o seu desejo de governar a vida das pessoas ao seu redor. A mobília é produto de sua atividade de usureira: “manera parecida a sus adquisiciones de muebles y otros objetos, doña Lupe intenta apropiarse de las vidas ajenas, cosificando a los individuos.” (LÓPEZ-LANDY, 1979, p.192).

O sobrinho, Maximiliano Rubín, também se sente sufocado pelas intransigências da tia autoritária. Por exemplo, doña Lupe ao suspeitar que o sobrinho esconde algum segredo, revista-lhe o quarto, do qual possui inclusive as chaves das cômodas: “Registra por aquí, registra por allá, nada encontraba que serviera de comprobación [...]. Abrió la cómoda, valiéndose de las llaves de la suya [...]”. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 516).

Após um período de separação, devido à volta do relacionamento com Juanito, Fortunata faz as pazes com Rubín, e desta vez, vai morar em Lavapiés, com doña Lupe. Essa mudança de endereço é importante, uma vez que Fortunata aos poucos se aproxima do centro de Madri, da Plaza Mayor. Sobre a mudança para o bairro de Lavapiés, o narrador diz:

Todas estas rutinas del pensamiento y de la acción fueron perturbadas por la mudanza de casa, que se efectuó en diciembre del 74, y no hay que decir cuán gran sacrificio fue para doña Lupe este cambio. [...] Mover los trastos era para ella algo semejante a incendio o demolición; pero no había más remedio que dar el salto del Norte al Sur de Madrid, pues teniendo Maximiliano que pasar mayor parte del tiempo en la botica de Samaniego, era una falta de caridad hacerle recorrer dos veces al día los tres cuartos de legua que separan el barrio de Chamberí del de Lavapiés. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 151).

Também, em Lavapiés, Fortunata se sente prisioneira, vigiada pela família Rubín. Mauricia la Dura, no seu leito de morte, aconselha Fortunata a buscar o mais importante da vida, a liberdade e o amor, Juanito: “[...] *pues chica no seas pava... ¿qué crees tú, que el mejor día no te vuelve a querer tu D. Juan? [...] Es ley, hija que no puede faltar [...]*.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.180). Fortunata admirava Mauricia, por sua força e determinação, além disso, haviam se aproximado durante a convivência no Convento das Micaelas e compartilhavam o desprezo pelos Rubín. No final do capítulo “La pícaro idea”, Parte III, Fortunata expressa a raiva por doña Lupe e pela família Rubín:

No les podía ver. Eran sus carceleros, sus enemigos, sus espías. A cualquier parte de la casa que fuese, seguía la doña Lupe. Se sentía vigilada, y el rechinar de las zapatillas de su tía le causaba violentísima ira. [...] En tal situación siente varios impulsos de salir a la calle. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 255).

Outro espaço de exílio no percurso de Fortunata em Madri acontece quando ela se torna a protegida de Evaristo Feijoo, um ex-militar aposentado. Diferentemente de Chamberí e Lavapiés, desta vez o espaço é agradável, amigável, porém, estranho à Fortunata. Ela se instala na Puerta de Moros, na região sul de Madri. Feijoo a deixa à vontade: “—Mira, yo te dejo en absoluta libertad. Puedes salir y entrar la hora que quieras, y hacer lo que te dé tu real gana.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.101). Fortunata e Feijoo estabelecem um concubinato às escondidas, o lugar é propício, num bairro apartado da sociedade, que, para Fortunata, parece não pertencer a Madri. O isolamento do local é acentuado pelo narrador:

[...] para los madrileños del centro es donde Cristo dio las tres voces y no le oyeron. Es aquel barrio tan apartado que parece un pueblo. [...] Empleados no se encuentran allí, por estar aquel caserío lejos de toda oficina. [...] Ciertamente, cuando un habitante del centro o del Norte de la Villa visita aquellos barrios ni las casas ni los rostros le resultan Madrid. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 105).

Para manter as aparências, Feijoo aluga para Fortunata um quarto próximo de sua casa em Puerta de Moros: “Un quartito modesto en un barrio apartado era ya señal de que al menos se evitaba el escándalo.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.101). No exílio de seu quartinho, Fortunata começa a receber ensinamentos práticos baseados nas

relações sociais e nas paixões humanas, claro, de acordo com o código pessoal de Feijoo sobre moral. A relação dos dois passa a ser de pai e filha, devido à diferença de idade e aos sinais de envelhecimento do filósofo prático, que não poderia ser um verdadeiro amante.

A ideia de Feijoo era simples e realista, Fortunata teria que voltar com Maxi Rubín para ter uma vida digna, pois *“Usted no sabe ningún trabajo honrado que produzca dinero [...]”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 97). O plano de ajudar Fortunata a tomar um rumo, neste caso retomar o casamento, baseava-se na *“filosofía práctica”*, que é o título que o narrador dá às ideias de Feijoo sobre como lidar com as incertezas da vida. O decoro e o sacrifício são os fundamentos dessa filosofia: *“La vida regular y el transigir con las leyes sociales tienen tal importancia, que hay que sacrificar el gusto, hija mía, y la ilusión.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.141). Caso Fortunata não conseguisse sentir carinho pelo marido, ela deveria manter as aparências, conforme os conselhos de Feijoo: *“guardas el decoro, y habrás hecho el menor mal posible... El decoro, la corrección, la decencia, éste es el secreto, compañera.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.143).

Fortunata, após um mês morando em Puerta de Moros, tenta romper o exílio e voltar para o coração da cidade, no entanto, seus receios a impedem de voltar à Plaza Mayor e retorna a Calle de Tabernillas: *“Al sentir el mugido de la respiración de la capital en sus senos centrales, volvióse asustada a su pacífica y silenciosa calle de Tabernillas.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 105).

Os espaços sociais nos arredores da Plaza Mayor, que ocupam o centro do romance são: a residência dos Santa Cruz, os comércios da Calle de Toledo e a Cava de San Miguel. A alta burguesia se centra na casa dos *“Santa Cruz, como familia respetabilísima y rica, estaban muy bien relacionados y tenían amigos en todas las esferas, desde la más alta a la más baja.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 240). A família mora ao leste da Plaza Mayor: *“[...] vivían en su casa propia en la calle Pontejos, dando frente a la plazuela del mismo nombre.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.246), região dominada pelo comércio de produtos sofisticados, importados. Sobre a confortável residência dos Santa Cruz na Calle Pontejos, o narrador diz:

La casa era tan grande, que los matrimonios vivían en ella holgadamente y les sobraba espacio. Tenían un salón algo anticuado, con tres balcones. Seguía por la izquierda el gabinete de Barbarita, luego otro aposento, después la alcoba. A la derecha del salón estaba

el despacho de Juanito, así llamado no porque éste tuviese nada que despachar allí, sino porque había mesa con tintero y dos hermosas librerías. [...] Seguía luego la alcoba del matrimonio joven, la cual se distinguía principalmente de la paterna en que en esta había lecho común y los jóvenes los tenían separados. [...] La alcoba de los pollos se comunicaba con habitaciones de servicio, y le seguían dos grandes piezas que Jacinta destinaba a los niños... cuando Dios se los diera. [...] Pero el arreglo definitivo de estas habitaciones vacantes existía completo en la imaginación de Jacinta, quien ya tenía previstos hasta los últimos detalles de todo lo que se había de poner allí cuando el caso llegara. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 247).

Na descrição da casa dos Santa Cruz se destaca uma personagem, Jacinta. Enquanto Fortunata havia sido expulsa de seu lugar de origem na Cava de San Miguel e condenada a percorrer uma estrada árdua, Jacinta vive em Pontejos numa casa confortável e espaçosa, porém, num vazio existencial, num verdadeiro exílio interior. O narrador, no trecho acima, por meio “[...] *de un movimiento descriptivo lineal, de la izquierda a la derecha, se hace hincapié en la amplitud y el vacío de un hogar íntimo casi inexistente.*” (LÓPEZ-LANDY, 2007, I, p. 198).

O que mais tortura Jacinta em Pontejos é a falta de filhos, olha com angústia os quartos vazios destinados aos futuros netos dos Santa Cruz: “[...] *la vista de cualquier objeto le encendían de súbito en la mente la llama de aquel tema, produciéndole opresiones en el pecho y un sobresalto inexplicable.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 252). Outro assunto que oprimia Jacinta eram as malandragens de Juanito Santa Cruz, que era um “mulherengo”. Jacinta sabia que era traída, mas devido às convenções sociais e ao medo de incomodar os sogros, fazia vistas grossas, engolia seu orgulho, porém, estourava por dentro. Por exemplo, durante um jantar de família, conhecemos os sentimentos de Jacinta por meio de um monólogo interior sobre as aventuras de Juanito:

¡Pillo tunante! – pensaba Jacinta comiéndose las palabras, y con las palabras la hiel que se le quería salir -. ¿Qué sabes tú lo que es la ley? ¡Farsante, demagogo, anarquista! Cómo se hace el purito... quien no te conoce...[...] Esta noche me lo como. Quisiera estar más furiosa de lo que estoy, para no dejarme engolosinar. Y eso que lo estoy bastante. Pero aún me vendría bien un poquito más de ira. Es un falso, un hipócrita, y si no le aborrezco, no tengo perdón de Dios. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 54).

O exílio interno de Jacinta se acentua pela falta de comunicação com os sogros, se sente fora de seu âmbito, sem verdadeira felicidade de família: “*Porque la peor de*

sus mortificaciones era tener que desempeñar el papel de mujer venturosa y verse obligada a contribuir con sus risitas a la felicidad de D. Baldomero y Doña Bárbara.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 49). A única amiga de Jacinta era doña Guillermina, vizinha em Ponteijos, a quem podia confiar suas angústias e pedir conselhos.

Jacinta fica sabendo por Ido Sagrario que o tio de Fortunata, Pepe Izquierdo, estava cuidando do suposto filho de Fortunata e Juanito, o Pitusín. A Delfina – como também é chamada pelo narrador – na esperança de ter achado um herdeiro em potencial, vai a até a Corrala – na Calle Mira el Rio, onde vivem os mais pobres – no intuito de tirar a criança de Pepe e levá-la para Ponteijos. Depois, descobre que o verdadeiro filho de Juanito e Fortunata havia falecido.

A cena pitoresca, popular, nas vésperas do Natal, na qual os personagens Jacinta, Guillermina e Rafaela voltam da Corrala com o falso Pituso, em direção à Calle de Ponteijos, passando pela movimentada Calle de Toledo, onde se deparam com uma multidão, revela a destreza de Pérez Galdós em transformar em matéria “novelable” a vida madrilenha:

Érales difícil a las tres mujeres andar aprisa, por la mucha gente que venía calle abajo, caminando presurosa con la querencia del hogar próximo. Los obreros llevaban el saquito con el jornal; las mujeres algún comestible recién comprado; los chicos, con sus bufandas enroscadas en cuello, cargaban rabeles, nacimientos de una tosquedad prehistórica o tambores que ya iban bien baqueteados antes de llevar a la casa. Las niñas iban en grupos de dos o de tres, envuelta a la cabeza en toquillas, charlando cada una por siete. Cuál llevaba una botella de vino, cuál llevaba el jarrito de leche de almendra; otras salían de las tiendas de comestibles [...]. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 394).

A multidão, produto da grande cidade, aparece nas páginas de *Fortunata y Jacinta* com as características apontadas pela crítica Zubiaurre: restrição espacial, em determinadas zonas da cidade, bairros ou ruas, e restrição temporal, em certas horas, dias, datas: “[...] *una confusión que es tan sólo momentánea, que tiene una justificación (social, espacial, temporal) y que, por ello mismo, difícilmente constituye una amenaza para la identidad del personaje.*” (ZUBIAURRE, 2000, p. 262).

O efeito provocado pela multidão multicolor e barulhenta, como indica Zubiaurre na citação anterior, deve-se a uma restrição espacial: zona comercial popular de Madri, a Calle de Toledo, onde se vende de tudo; a uma restrição temporal: época de Natal e intenso movimento de vendedores e compradores; e ao horário que coincide

com a saída dos trabalhadores: “*Los obreros llevaban el saquito del jornal.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 394). A multidão oitocentista na obra é uma experiência controlada, uma realidade digerível e um quadro de costumes. Além disso, Galdós cria uma Madri que respira e se move, semelhante a um complexo organismo vivo, um sistema. O escritor vai além da descrição, produz um retrato empírico e exato da geografia urbana e inclui a dimensão humana no espaço urbano: a alma de Madri. A orientação espacial em *Fortunata y Jacinta*, funde ordem geográfica, ordem moral e ordem social.

No final do romance, Parte IV, Fortunata finalmente volta a viver na Cava de San Miguel. O retorno à Plaza Mayor, marco do movimento circular no romance, enfatiza a importância dessa região na obra: “*Había resuelto Fortunata, de acuerdo con su tía Segunda, albergarse en la casa de ésta, que vivía otra vez en la Cava.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.394). Toda a ação espacial da narrativa nesse momento ocorre no âmbito da Cava de San Miguel e Plaza Mayor. O evento que une os personagens em torno da Cava é o nascimento do filho de Fortunata e a subsequente a morte da moça. No início do romance, o narrador descreve a Plaza Mayor, vista da Cava de San Miguel na parte oeste: “[...] *tiene una altura imponente y una estribación formidable, a modo de fortaleza.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 180).

Fortunata volta, assim, para o seu lugar de origem em Madri, para as lembranças da infância, para as relações familiares, o retorno significa o fim do amargo exílio, mas também a morte:

Aquel barrio y los sitios aquellos éranle tan familiares, que a ojos cerrados andaría por entre los cajones sin tropezar. ¿Pues y la casa? En ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia, con todos sus episodios y accidentes, como se ven pintados en la iglesia los Pasos de la Pasión y Muerte de Cristo. Cada peldaño tenía su historia, y la pollería y el cuarto entresuelo [...] “¡Las vueltas del mundo! – decía dando las de la escalera y venciendo con fatiga los peldaños. – ¡Quién me había de decir que pararía aquí otra vez! [...]. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 396).

Portanto, os diversos âmbitos sociais na Madri de *Fortunata y Jacinta* revelam em conjunto uma imagem da sociedade espanhola romanceada por Pérez Galdós. Os costumes, as classes sociais, a política, o comércio, tornam-se ingredientes para os acontecimentos narrados na obra.

3.2.3 Fronteiras literárias: espaço e personagem

A centralidade da região da Plaza Mayor no romance e a constatação de que desempenha um papel de fronteira na narrativa, possibilita outras leituras do espaço na obra. Sendo assim, analisamos a presença da fronteira e suas implicações na espacialidade de *Fortunata y Jacinta*, considerando, principalmente, as relações que se estabelecem entre personagens e fronteiras: “[...] de Propp a Lotman, o ato de cruzar a fronteira espacial é, em geral, também um evento decisivo da estrutura narrativa.” (MORETTI, 2003, p. 56). Assim, partiremos das observações do teórico russo, Iuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico*; do crítico italiano, Franco Moretti, em *Atlas do romance europeu (1800-1900)*; e do russo Vladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso*.

Como já vimos, no subcapítulo anterior, o espaço em *Fortunata y Jacinta* compreende o eixo centro-norte, sendo que a maioria das cenas acontece no centro, ao redor da Plaza Mayor. Na região central há uma polaridade que suporta as tensões sociais de classe, um tema essencial ao drama humano no romance. Assim, partiremos da ideia de que a Plaza Mayor desempenha uma fronteira social: “*The Place Mayor, in turn, becomes an interface between the pueblo and the comfortable mercantile bourgeoisie.*” (ANDERSON, 1999, p. 90).

O pioneiro em abordar o tema do espaço na narrativa foi o teórico russo Yuri Lotman. Segundo Lotman (1978, p. 373):

[...] um traço topológico muito importante é a fronteira. A fronteira divide todo espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em “seus” e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente.

Nesse trecho encontramos algumas características da fronteira no texto literário, segundo Lotman. Primeira, a fronteira divide o texto em dois espaços que não se subdividem, isto é, a fronteira marca uma grande separação. Segunda, a ideia de impenetrabilidade, isto é, a fronteira no espaço literário representa um obstáculo ao movimento dos personagens, geralmente, poucos personagens conseguem ultrapassá-la.

A última característica trata da estrutura interna de cada subespaço surgido com a fronteira. A ideia é clara, se há fronteira é porque existem diferentes estruturas internas (social, ideológica, econômica, física, etc.) em cada um dos subespaços.

Na Madri de *Fortunata y Jacinta*, a parte central, particularmente, a região em torno da Plaza Mayor, ocupa um papel essencial na estrutura social da cidade na narrativa, uma vez que nessa área se desenvolvem as quatro partes do romance – salvo a Parte II, que se concentra no norte, em Chamberí. A Plaza Mayor divide “dois mundos”, dois subespaços com as mesmas estruturas internas: a oeste e ao sul encontram-se as regiões de moradias e comércio populares – Corrala e Calle Mira el Río, ao sul; Calle Cava de San Miguel, Plazuela de Cuchilleros, Calle de Cuchilleros, ao oeste –; enquanto do outro lado da Plaza Mayor, ao leste, localizam-se as casas das famílias Santa Cruz e Moreno-Isla, na Plazuela de Pontejos, e as ruas dos grandes comércios madrilenos.

A impenetrabilidade da fronteira, característica em Lotman, no romance *Fortunata y Jacinta* não se aplica totalmente, pois alguns personagens transpassam a fronteira. Na verdade, Lotman trata a ideia de impenetrabilidade em relação ao conto maravilhoso, onde fica mais nítida essa característica:

[...] o espaço do conto maravilhoso decompõe-se nitidamente em ‘casa’ e ‘floresta’. A fronteira entre as duas é nítidas – a orla da floresta, por vezes o rio (o combate contra o dragão realiza-se quase sempre sobre a ‘ponte’). Os heróis da floresta não podem penetrar na casa – eles permanecem fixos atrás de um determinado espaço. É apenas nas florestas que se podem produzir acontecimentos terríveis e maravilhosos. (LOTMAN, 1978, p. 373).

A transposição de fronteira ocorre, principalmente, com os personagens da burguesia, que vão do leste da Plaza Mayor para o oeste, fato importante na estrutura da narrativa, pois possibilita encontros que acarretam segmentos narrativos. O ponto de partida da narração é marcado pelo encontro seminal entre Juanito e Fortunata na Cava de San Miguel. Sobre esse encontro, afirma o narrador:

Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 181).

Mais adiante, o próprio Lotman relativiza a característica da “impenetrabilidade”, referindo-se aos personagens que atravessam livremente a fronteira como móveis e aos que não atravessam a fronteira como imóveis:

Assim se destacam dois grupos de personagens, as personagens móveis e as personagens imóveis. As personagens imóveis submetem-se à estrutura do tipo fundamental, sem tema. Eles fazem parte da classificação e afirmam-no pela sua presença. A passagem através da fronteira é lhes interdita. A personagem móvel é qualquer que tenha o direito de atravessar a fronteira. (LOTMAN, 1978, p. 385-386).

Michel Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* (2000), afirma o caráter paradoxal da fronteira: “[...] criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns.” (CERTEAU, 2000, p. 213). Portanto, a fronteira, a Plaza Mayor, é ao mesmo tempo lugar de separação e de contato entre dois subespaços divididos por uma ordem socioeconômica, trata-se de um terceiro lugar: “jogo de interações e entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros.” (CERTEAU, 2000, p. 214).

A Plaza Mayor traça um limite social, mas ao mesmo tempo é um ponto de passagem, de deslocamentos e encontros dos actantes do romance *Fortunata y Jacinta*. Dessa maneira, a Plaza Mayor constitui um elemento de interação, separa e une, ata fios narrativos importantes. Por exemplo, doña Guillermina, que vive na Calle Pontejos, vizinha dos Santa Cruz, ao leste da Plaza Mayor, vai à Corrala, na Calle Mira el Río, ao sul, visitar a moribunda Mauricia la Dura, que está na casa da irmã, Severiana, e encontra ali Fortunata. Esse encontro desencadeia o enfrentamento entre os anseios individuais e as convenções sociais vigentes, quando doña Guillermina afronta Fortunata, questionando-a sobre a relação adúltera com Juanito:

¿Pero usted no sabe que esa señora es mujer legítima...mujer legítima de aquel caballero? ¿Usted no sabe que Dios les casó y su unión es sagrada? ¿ No sabe que es pecado, y pecado horrible desear el hombre ajeno, y que a esposa ofendida tiene el derecho a ponerle a usted las peras a cuarto, mientras que usted, con dos adulterios nada menos sobre su consciencia [...] (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 231).

A questão da fronteira, também, é abordada de forma interessante no livro do crítico italiano Franco Moretti, *Atlas do romance europeu* (2003). No subcapítulo

“Interlúdio teórico: I. sobre espaço e estilo”, Moretti defende a ideia de que o espaço age sobre o estilo, visto que a fronteira está diretamente relacionada com a figurativização da linguagem no romance, a presença da fronteira gera um repentino salto figural: “[...] perto da fronteira a figuratividade surge: o espaço e os tropos se entrelaçam; a retórica depende do espaço.” (MORETTI, 2003, p. 54).

Moretti utiliza, como exemplo, o romance histórico de Walter Scott, para constatar que a proximidade da fronteira aumenta a figuratividade. Nos romances históricos, a fronteira geralmente é uma entidade geográfica. Também nos outros tipos de romance o estilo muda de acordo com espaço, mas raramente a fronteira está relacionada com uma entidade geográfica. Sobre isso, o crítico italiano afirma:

[...] Geralmente, pertence a uma escala de experiência para o qual o termo geografia é totalmente inadequado. As escadarias do gótico, a janela em *O morro dos ventos uivantes*, o umbral em Dostoiévski, a mina em *Germinal*: aqui estão algumas das fronteiras de grande intensidade metafórica – nenhuma das quais é, contudo, uma fronteira geográfica. (MORETTI, 2003, p. 56).

Moretti percebe que a figurativização aumenta na fronteira e diminui para além dela. Por quê? O crítico responde que a relação é triangular: tropos, espaço e enredo: “[...] o estilo está de fato correlacionado com o espaço, também o espaço está correlacionado com o enredo [...]” (MORETTI, 2003, p. 56). E, principalmente, perto da fronteira, num espaço novo, desconhecido, precisamos fazer um “desenho semântico” em volta, apenas o figurativo, o tropos, pode expressar o desconhecido. Após passar a fronteira, o figurativo diminui, a descrição torna-se expositiva com “predicativos analíticos”, o ambiente torna-se mais familiar, segundo Moretti.

Em *Fortunata y Jacinta*, o estilo está correlacionado ao espaço, perto da fronteira, a figuratividade aumenta, por exemplo, a cena, na qual, Juanito Santa Cruz cruza a fronteira (Plaza Mayor) para visitar Estupiñá na Cava de San Miguel: “[...] *el costado occidental de la Plaza Mayor.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.180). Alegoricamente, o narrador descreve o local – um comércio de aves e ovos – em estilo naturalista:

Daba dolor ver las anatomías de aquellos pobres animales, que apenas desplumaban eran suspendidos por la cabeza, conservando la cola como un sarcasmo de su mísero destino. A la izquierda de la

entrada vio el Delfín cajones llenos de huevos, acopio de aquel comercio. La voracidad del hombre no tiene límites, y sacrifica a su apetito no sólo las presentes sino las futuras generaciones gallináceas. A la derecha en la prolongación de aquella cuadra lóbrega, un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves. Retorcía los pescuezos con esa presteza y donaire que da el hábito, y apenas soltaba una víctima y la entregaba agonizante a las desplumadoras, cogía otra parte para hacerle la misma caricia. Jaulones enormes había por todas partes, llenos de pollos y gallos, los cuales asomaban la cabeza roja por entre las cañas, sedientos y fatigados, para respirar un poco de aire, y aun allí los infelices presos se dan de picotazos por aquello de si tú sacaste más pico que yo... si ahora me toca a mí sacar todo el pescuezo. (Sublinhados nosso, PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 181-182).

Outro exemplo, de cruzamento de fronteira e aumento da figuratividade, acontece quando Jacinta e Dona Guillermina decidem ir à Corrala (ao sul da Plaza Mayor), no intuito de buscar o suposto filho de Juanito, Pituso. A sensação é a de descer, figurativamente, ao inferno. Na cena a seguir, Jacinta responde ao impacto emocional do entorno desconhecido com uma percepção figurada da realidade:

Echando una mirada a lo alto del tejado, vio la Delfina que por cima de éste asomaba un tenderete en que había muchos cueros, tripas u otros despojos, puestos a secar. De aquella región venía, arrastrando por las ondas del aire, un olor nauseabundo. Por los desiguales tejados paseábanse gatos de feroz aspecto, flacos, con las quijadas angulosas, los ojos dormilones, el pelo erizado. Otros bajaban a los corredores y se tendían al sol; pero los propiamente salvajes, vivían, y aun se criaban arriba, persiguiendo el sabroso ratón de los secaderos. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 323).

O âmbito dos pobres na Madri de *Fortunata y Jacinta* se materializa na Corrala. A cena da ida de Jacinta e dona Guillermina é importante, pois mostra o espaço urbano como percepção sensorial. O palco principal é a Calle de Toledo, um espaço de transição – entre os bairros burgueses e populares – que leva à Corrala. O narrador focaliza o movimento de Jacinta pela rua de comércio popular, com abundância de produtos, alimentos e gritaria dos vendedores pela calçada, o que faz do espaço um obstáculo ao movimento do personagem. Apesar de estar excitada pela ideia de ter encontrado o desejado herdeiro dos Santa Cruz, Jacinta não passa imune pelo bombardeio de sensações, no caleidoscópio urbano madrileno:

Iba Jacinta tan pensativa, que la bulla de la calle de Toledo no la distrajo de la atención que a su propio interior prestaba. Los puestos a medio armar en toda la acera desde los portales a San Isidro, las baratijas, las panderetas, la loza ordinaria, las puntillas [...] Recibía tan sólo la imagen borrosa de los objetos diversos que iban pasando, y lo digo así, porque era como si ella estuviese parada y la pintoresca vía se corriese de ella como un telón. [...] El suelo intransitable ponía obstáculos sin fin, pilas de cántaros y vasijas, ante los pies del gentío presuroso, y la vibración de los adoquines al paso de los carros parecía hacer bailar a personas y cacharros. Hombres con sartas de pañuelos de diferentes colores se ponían delante del transeúnte como si fuera capearlo. Mujeres chillonas taladraban el oído con pregones enfáticos, acosando al público y poniéndole en la alternativa de comprar o morir. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 316-317).

Para chegar à Corrala, Jacinta e dona Guillermina descem a Calle de Toledo, depois, a Calle del Bastero, viram a esquina e cruzam a “Porta de Hades” que as introduz num outro mundo, no inferno madrilenho: “*¿Qué, te asustas, niña bonita? – le dijo Guillermina – ¿Pues qué creías tú que esto era el Teatro Real? [...] Ánimo. Para venir aquí se necesitan dos cosas: caridad y estómago.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 323). A presença de ilustres senhoras, seres socialmente estranhos aos moradores do local, produz uma atmosfera de expectativas na Corrala: “*Todos los chicos, varones y hembras, se pusieron a mirar las dos señoras, y callaban entre burlones y respetuosos, sin atreverse a acercarse.*” (PEREZ GALDÓS, 2007, I, p. 318).

O espaço interior da Corrala se organiza em dois pátios de duas filas de corredores cada uma: “*Jacinta miró hacia arriba y vio dos filas de corredores con antepechos de fábrica y pilastrones de madera pintada de ocre [...]*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 318). Ao mesmo tempo em que Jacinta se desloca na Corrala, o narrador nos informa sobre a disposição das moradias, seus aspectos, e, principalmente, enfatiza que até o inferno social madrilenho possui distintas classes sociais:

Después de recorrer dos lados del corredor principal, penetraron en una especie de túnel en que también había puertas numeradas; subieron como unos seis peldaños, precedidas siempre de la zancuda, y se encontraron en el corredor de otro patio, mucho más feo, sucio y triste que el anterior. Comparando con el segundo, el primero tenía algo de aristocrático y podía pasar por albergue de familias distinguidas. Entre uno y otro patio, que pertenecían a un mismo dueño y por eso estaban unidos, había un escalón social, la distancia entre eso que se llaman capas. Las viviendas, en aquella segunda capa, eran más estrechas y miserables que en la primera [...] (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 322-323).

O teórico russo Vladimir Propp não aborda diretamente o conceito de fronteira no seu famoso livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), porém, as trinta e uma funções - as multiplicidades de ações – estabelecidas por Propp a partir dos contos maravilhosos russos estão diretamente relacionadas com o deslocamento no espaço, com os movimentos do herói e do vilão, funções que abrem e fecham os fios narrativos.

Franco Moretti (2003, p.81-83) estabelece, assim, a relação entre espaço e funções em Propp:

O que ocorre depende de onde ocorre... Poderia ser o *slogan* do cronotopo de Bakhtin e do livro que forneceu seu andaime teórico latente: *A morfologia do conto maravilhoso* de Vladimir Propp. [...] o fato de que todas as suas 31 funções *só podem ocorrer dentro de espaços específicos*. [...] E mais: o espaço está muitas vezes literalmente inscrito na função pelas definições de Propp: afastamento (a primeira), interrogação (o primeiro movimento do vilão), partida (o primeiro movimento do herói), transferência espacial, deslocação no espaço, volta, chegada incógnito... E observem que o espaço é enfatizado nas *funções mais significativas, aquelas que abrem e fecham uma sequencia importante do enredo*.

Muitos críticos afirmam que as funções de Propp só são praticáveis nos contos, portanto, são alvo de numerosas críticas quando transferidas para a análise de narrativas mais complexas. Para o estudo do romance moderno europeu Franco Moretti (2003, p. 81-82) propõe uma divisão das funções em uma espécie de topografia em cinco fases: situação inicial (funções 1-11), espaço do doador (funções 12-14), outro reino (funções 15-19), mais ou menos fronteira (funções 20-22) e retorno a situação inicial (funções 23-31). Observamos que há nas funções de Propp um movimento circular do herói – estado inicial, perturbação desse estado inicial pela malfeitoria do vilão, dinâmica, resolução e retorno à situação inicial –, que poderia, de maneira geral, ser observada em prática pelas andanças da heroína Fortunata por Madri:

Morfologia do conto... topografia do conto seria igualmente exato: dois mundos, um amorceador, dois movimentos circulares simétricos... Quão elegante é este padrão; quão ordenado. Quão mais ordenado, na realidade, do que o mundo de Austen, ou de Scott, ou do que as cidades de Balzac e Dickens. (MORETTI, 2003, p. 83)

O próprio Moretti afirma que as funções de Propp fazem sentido ao serem aplicadas ao conto de fadas devido a sua estrutura simples, ao espaço de traços simples:

“[...] o conto de fadas é uma forma axiológica, sua tarefa consiste exatamente em construir uma polaridade inquestionável e projetá-la no mundo.” (MORETTI, 2003, p.83). No romance, se pretende, segundo Moretti (2003, p.84), a “superação da matriz binária” o espaço torna-se mais complexo e essas funções perdem seu sentido: “[...] o conhecimento transformou o mundo de um sistema de territórios morais bem demarcados em uma geografia complicada, ponto final.” (MORETTI, 2003, p.83).

Nesse mundo desencantado, o romance, segundo Moretti, torna-se uma nova aposta, uma ligação entre o velho e novo, “forjando um meio-termo simbólico entre o mundo indiferente do conhecimento moderno e a topografia encantada da narrativa mágica.” (MORETTI, 2003, p.83). Portanto, no romance as funções de Propp não desaparecem, mas são alteradas pelo novo sentido da narrativa:

Refiro-me ao fato de que, no romance, embora a elegância geométrica de *Morfologia* não desapareça exatamente, ela é um tanto *deformada* pela nova lógica da narrativa: a distinção entre o reino ‘inicial’ e o ‘outro’ perde muito de sua clareza – enquanto o espaço intermediário do doador, que Propp havia firmemente delimitado, se torna a parte maior, mais imprevisível da história. (MORETTI, 2003, p. 83-84).

Como já foi apresentado, Moretti (2003) organiza as trinta e uma funções de Propp em cinco fases, chamando-as de “topografia de funções narrativas”. Essas fases encaixam-se no movimento circular que a heroína Fortunata realiza por Madri.

Na primeira fase – que engloba as funções 1 a 11 de Propp –, chamada de “situação inicial” por Moretti (2003, p. 82), Fortunata vive tranquilamente na Cava de San Miguel ajudando a tia, Segunda Izquierdo, na “*tienda de aves y huevos*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 188). Juanito Santa Cruz atravessa a fronteira, a Plaza Mayor, encontra Fortunata na Cava de San Miguel e a seduz, aproveitando-se da ingenuidade da heroína: “[...] *el señorito seductor de doncella pobre* [...]” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 484). Juanito, o vilão de acordo com o esquema de Propp (função 6): “[...] *tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela* [...]” (PROPP, 2006, p. 30); engravida Fortunata e a abandona à própria sorte (função 7): “A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo.” (PROPP, 2006, p.30). Juanito pratica a malfetoria, a vilania (função 8): “O antagonista causa dano ou prejuízo [...]”, uma vez que Fortunata, grávida, é expulsa da Cava de San Miguel pela tia: “*Mi tía me echó de la casa y me tío se desapareció.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 484). A oitava função é de suma importância na *Morfologia*, visto que acarreta movimento ao romance e

consequentemente induz à função 11, a partida de Fortunata da Cava de San Miguel: “O herói deixa a casa.” (PROPP, 2006, p. 38).

A segunda fase, denominada “espaço do doador” por Moretti (2003, p.82), corresponde às funções 12 a 14 de Propp. Fortunata retorna a Madri após um período em Lérida, Barcelona e Paris, espaços que são revelados quando Fortunata conta sua história a Maximiliano Rubín no apartamento alugado por ele, onde ela passa a morar.

[...] Lo que quiero saber ahora es qué sujeto era ese con quien te uniste después, el que te sacó de Madrid y te llevó de pueblo a pueblo como los trastos de una feria.

– Era un hombre traicionero y malo – dijo Fortunata [...] Me fui con él porque me vi perdida, y no tenía a donde volverme. [...] Le llamaban Juárez el negro por tener color muy morena. [...] Esto pasaba en Lérida. A los dos días, vendió sus cuatro trastos y con los cuartos que pudo juntar plantóse en Barcelona. [...]

[...] Vino después un viejo que le daba mucho dinero y la llevó a París donde se engalanó y afinó extraordinariamente su gusto para vestirse. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 485-487).

Depois de uma temporada no Convento das Micaelas, Fortunata se casa com Maxi Rubín e passa a morar em Chamberí, na região norte de Madri. Juanito descobre que Fortunata se casou, seu endereço, e aluga um apartamento vizinho ao do casal, visando seduzir novamente Fortunata. Ela sucumbe ao adultério. Maxi descobre que Fortunata está saindo com o antigo amante, e vai ao encontro do casal que, nesse momento, mantinha uma casa no Paseo de Santa Engracia, onde Juanito e Maxi se enfrentam numa luta de rua. Fortunata abandona pela primeira vez Maxi Rubín. No entanto, o restabelecimento da relação Juanito e Fortunata não dura muito; Juanito a abandona de novo, alegando, desta vez, pressão das convenções sociais. Fortunata, enfurecida, decide apresentar-se à família Santa Cruz, sai da região ao norte de Madri, Calle de Santa Engracia, e vai em direção ao centro, Calle Pontejos. O percurso de Fortunata é importante no romance como exemplo de movimento físico de personagens pelas ruas de Madri e, principalmente, como encadeamento da ação, uma vez que propicia o encontro de Fortunata e Feijoo. O caminho que percorre Fortunata para chegar a Pontejos é descrito de forma ordenada pelo narrador, apesar do aparente desespero da personagem, que até escolhe um trajeto mais rápido: “[...] en vez de tomar la calle de La Montera, en la cual el gentio estorbaba el tránsito, fue a buscar la calle de la Salud y bajó por ella, considerando que por tal camino ganaba diez minutos.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 82). O leitor tem a sensação de que, movida pela

aflição, Fortunata se perderá no turbilhão urbano, mas, ao contrário, chega rapidamente ao destino, a Plaza Pontejos: “*El relato decimonónico organiza el espacio urbano en un todo coherente, gracias a la labor perceptiva, analítica y discernidora de una sensibilidad individual.*” (ZUBIAURRE, 2000, p. 258).

Em *Fortunata y Jacinta*, como bem observa Phyllis Zatin Boring (1978), no artigo “The streets of Madrid as a structuring device in *Fortunata y Jacinta*”, Pérez Galdós coloca a narrativa à mercê da geografia urbana. Para mostrar como as ruas de Madri tornam-se um dispositivo de estruturação do romance, que afeta o desenvolvimento da trama, citaremos um fragmento do artigo de Boring: o encontro casual de Feijoo e Fortunata, que desencadeia o relacionamento afetivo dos personagens:

When Fortunata is abandoned by Juanito the second time, she sets out through the streets of Madrid to go to his house. Her movement through the streets is carefully described by Galdós. She watches Juanito leave his home, and then retraces her steps, arriving at the Puerta del Sol, then and now a crossroads in Madrid. She is discovered there by Feijóo. While anyone who knows Madrid is willing to accept a chance encounter there as well within the realm of possibility, Galdós has actually carefully prepared this meeting in his previous description of Feijóo's habit of joining the same tertulia as Juan Pablo Rubín in now one café, now another. Following Juan Pablo, Feijóo had shifted first to a café on the Calle Mayor and then to one on Fuencarral. The change is significant. Were Feijóo returning home from the Calle Mayor, there would be no need to pass through the Puerta del Sol. From Fuencarral, however, this is his logical path. (BORING, 1978, p.4).

O percurso de Fortunata de Santa Engracia a Pontejos, do norte ao centro de Madri, favorecerá – no caminho de volta à casa – o encontro com Evaristo Feijoo na Puerta del Sol, que dará início a um importante segmento da narração. Fortunata torna-se protegida de Feijoo e se muda para Puerta de Moros. Lá, ela recebe de D. Evaristo conselhos de como lidar com as convenções sociais vigentes na sociedade espanhola. Em breve, ela retornará à casa dos Rubín, como esposa de Maximiliano.

Ao aplicar funções de Propp ao romance, adaptando-as, segundo Moretti, ao mundo desencantado, podemos identificar Feijoo ao doador (função 12): “O herói é submetido a uma prova; a um questionário, a um ataque etc., que o preparam para receber um auxílio mágico.” (PROPP, 2006, p. 39). Os conselhos de Feijoo são

importantes ferramentas para a convivência de Fortunata, que queria ser uma “mulher honrada”, com a despótica doña Lupe de los Pavos e o frágil Maxi Rubín. Feijoo considerava a possibilidade de Fortunata reatar com Juanito; nesse caso, deveria manter as aparências, as “formas” que, segundo o doador, eram as armas fundamentais de convivência na sociedade espanhola da época:

-Y en caso extremo, quiero decir, si te ves en el disparadero de faltar, guardas el decoro, y habrás hecho el menor mal posible... El decoro, la corrección, la decencia, éste es el secreto, compañera. [...] –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 que son casi todo. Con ellas marcha la sociedad, no te diré que a pedir de boca, pero sí de la mejor manera que puede marchar. ¡Oh! Los principios son una cosa muy bonita; pero las formas no lo son menos. Entre una sociedad sin principios, y una sociedad sin formas, no sé yo con cuál me quedaría. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 143).

Os conselhos de Feijoo despertam a consciência de Fortunata para a sua situação, ela se sente como uma marionete nas mãos dos Rubín e de Juanito. Fortunata (função 13): “reage diante das ações do futuro doador” (PROPP, 2006, p. 41). Fortunata reflexiona sobre a sua condição: “*Me dejé meter en las Micaelas y me dejé casar... [...] Me traen y me llevan como una muñeca...*”. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 693). Fortunata insiste na ideia de que é a legítima mulher de Juanito, apesar de ele estar casado com Jacinta. Acredita que tem mais direitos do que a esposa legal, pois Juanito prometeu casamento primeiro a ela que, além de tudo, considera que a natureza age em seu favor, pois é uma mulher fértil, enquanto Jacinta não pode engravidar. No encontro com Jacinta na Calle Mira el Río, na casa de Mauricia la Dura, Fortunata – em monólogo interior – reage contra Jacinta: “*Porque tú me quitaste lo que era mío... y si Dios hiciera justicia, ahora mismo te pondrías donde yo estoy, y yo donde tú estás, grandísima ladrona...*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 192).

Na terceira fase, que Moretti (2003, p.82) chama de “outro reino”, Fortunata, a heroína, e Juanito, o vilão, se enfrentam (função 16): “O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto.” (PROPP, 2006, p. 49). Juanito se dirige ao norte da cidade para de novo desestabilizar a vida de Fortunata; aluga na Calle Santa Engracia um apartamento vizinho ao dos recém-casados Maxi e Fortunata e novamente seduz Fortunata. O Delfim depois de aproveitar-se da boa fé de Fortunata, alegando que está

sendo pressionado por Jacinta, resolve abandoná-la. Na verdade, ele a abandona por capricho, porque estava cansado da amante. Juanito se caracteriza pela instabilidade amorosa: “*Sin variedad era él un hombre perdido; lo tenía en su naturaleza y no lo podía remediar.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.75). Contudo, no dia da separação, Fortunata enfrenta Juanito, que alega como desculpa as convenções sociais, numa discussão:

-No se puede uno sustraer a los principios – proseguíó él -. Las conveniencias sociales, nena mía, son más fuertes que nosotros, y no puede uno estar riéndose de ellas mucho tiempo, porque a lo mejor viene el garrotazo, y hay que bajar la cabeza. [...] Fortunata le miró de un modo que le hizo callar... ¡A buenas horas y con sol! – quería decir aquella mirada -. Después que hemos cometido todos los crímenes, ahora salimos con escrúpulos... Y yo pago la falta de los dos... - Bien merecido me lo tengo – declaró de un arranque de dolor, combinado con rabia [...]. (PEREZ GALDÓS, 2007, II, p. 80).

A quarta fase de Moretti (2003, p.82) corresponde às funções 20 a 22 de Propp, é uma zona de transição, de fronteira, de retorno à situação inicial, a quinta fase, funções 23 a 31. Fortunata retorna ao seu espaço inicial, familiar em Madri, a Cava de San Miguel (função 20): “*Regreso do herói*”. (PROPP, 2006, p. 53). A heroína está de novo grávida de Juanito, e deixa pela segunda vez o marido, Maxi Rubín. Na verdade, Fortunata foge de Maxi para ter o filho na tranquilidade da Cava de San Miguel. Nesse momento, ele, Maximiliano, detém o papel de vilão: “*Às vezes, o regresso pode tomar o aspecto de uma fuga.*” (PROPP, 2006, p. 53).

Maxi era o único da família Rubín que não sabia do paradeiro da mulher e estava à procura de Fortunata; de acordo com a função 21 de Propp: “*O herói sofre perseguição*” (PROPP, 2006, p. 54). Assim, Fortunata se esconde na casa de sua tia, Segunda Izquierdo, e se instala num quartinho com uma visão privilegiada da Plaza Mayor, de onde observa os passos de Maxi:

Una mañana, al levantarse, vio que había caído durante la noche una gran nevada. El espectáculo que ofrecía la plaza era precioso; los techos enteramente blancos; todas las líneas horizontales de la arquitectura y el herraje de los balcones perfilados con purísimas líneas de nieve; [...] Divertido era este espectáculo, sobre todo cuando restallaban los airosos surtidores de las mangas de riego, y los chicos se lanzaban a la faena, armados con tremendas escobas. Miraba esto Fortunata, cuando de repente... ¡ay, Dios mío! Vio a su marido; era él, Maximiliano, que entraba en la plaza por el arco 7 de julio, [...] Instintivamente se quitó la joven de su ventana; pero

después se volvió a asomar, diciéndose: “Si aquí no puede me ver...Lo que menos piensa él es que está tan cerca de mí...Vamos, da la vuelta... Se ha metido por los soportales.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 410-411).

Apesar dos esforços da família Rubín e dos amigos que queriam evitar que Maxi desse com o paradeiro de Fortunata, ele descobre o local de refúgio da mulher e demonstra estar cada vez mais perturbado: *“Sus amigos no podían con él; estaba furioso; poco faltaba para que insultase a los que le contradecían [...]” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 434).* Maxi visita Fortunata na Cava de San Miguel, disfarça a raiva que sente por ter sido traído, revela uma surpreendente compreensão com a situação: *“Nos casamos por debilidad tuya y equivocación mía. [...] Matrimonio imposible. Tenía que venir el divorcio, y el divorcio ha venido.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 461).* Na verdade, Maxi estava dissimulando e preparando uma vingança, (função 24): *“Um falso herói apresenta pretensões infundadas.” (PROPP, 2006, p. 57).*

Es preciso que lo sepas – volvió de decir Maxi con cierta frialdad implacable, propia del hombre acostumbrado al asesinato-. Tu verdugo no te acuerda ya de ti para nada, y ahora tiene amores con otra mujer. [...] – Sí, con otra mujer a quien tú conoces. El asesino le iba soltando a la víctima las palabras en dosis pequeñas y la miraba observando el efecto que le causaban. [...] – Es una amiga tuya. - ¡Amiga mía! – Sí, y su nombre empieza con A. - ¡Aurora, Aurora es! [...] – Ella es. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 466).

Fortunata fica furiosa com a revelação de Maxi: *“No sé qué pensar...Maxi, Maxi, si hubieras me dado un tiro, me habrías matado menos.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p.468).* Apesar de ter sido recomendada a não sair de casa, devido à convalescença pós-parto, Fortunata decide se vingar de Aurora: *“La mato, le saco los ojos, le arranco el corazón... Que me traigan mi ropa. Tío, chiquilla; quiero levantarme.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 468).* Fortunata vai até a loja em que trabalha Aurora para tirar satisfação e, sem vacilar, dá-lhe um sonoro tapa: *“-¡Toma indecente, púa, ladrona! Bofetada más sonora y tremenda no se ha dado nunca.” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 480).* Toda a energia que ainda restava em Fortunata foi dissipada nessa empreitada, subiu as escadas da Cava de San Miguel se arrastando: *“Esta subía jadeante, sofocadísima, limpiándose con un pañuelo el sudor de la cara [...]” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 487).*

O esforço a que se submete Fortunata para vingar-se de Aurora, agrava o seu estado de saúde: *“A su parecer no respiraba; el oído y la vista daban de rato en rato alguna impresión fugaz de la vida exterior; pero estas impresiones eran como algo que pasaba [...]”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 519). Em agonia, Fortunata passa por um processo de angelização (função 27): *“O herói é reconhecido [...] Também é reconhecido por ter feito uma tarefa difícil [...]”* (PROPP, 2006, p. 59). Ela se admirava de que todos relacionassem Jacinta à figura de um anjo: *“Todos la llaman así... Bueno con todo su mérito y su santificación [...]”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 509). Assim, no fim da vida, Fortunata realiza uma obra de caridade, entrega seu filho para Jacinta: *“Mi amiguita se ha enterado del regalo que usted le ha hecho, y está muy agradecida. Ha sido un rasgo feliz y cristiano.”* (GALDÓS, 2007, II, p. 526). Mesmo sobre pressão de dona Guillermina que estava com ela no leito de morte, Fortunata mantém intacta sua ideia, *“la pícaro idea”*, de que se a mulher não tem filhos, o casamento não vale. Fortunata no leito de morte, ao lado dona Guillermina, é reconhecida como uma criatura de consciência pura:

*Entonces resplandeció en la cara de la infeliz señora algo que parecía inspiración poética o religioso éxtasis, y vencida maravillosamente la postración en que estaba, tuvo arranque y palabras para decir eso:
- Yo también...¿no lo sabe usted...?, soy ángel...
Y algo más expresó; pero las palabras volvieron a ser inteligibles [...]
La santa estuvo un instante sin saber qué actitud tomar.
-¡Ángel!... Sí – dijo al fin –; lo será, si se purifica bien [...] Ahora recuerdo que usted tenía una idea maligna, origen de muchos pecados. Es preciso arrojarla y pisotearla. [...] es aquel disparate de que el matrimonio, cuando no hay hijos, no vale... y de que usted, por tenerlos, era la verdadera esposa de... [...]
La Pitusa no expresaba nada, por lo cual su fervorosa amiga volvía al ataque con más brío y pasión. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 527).*

Os vilões, Juanito Santa Cruz e Maximiliano Rubín, são punidos no final, de acordo com a função 30: *“O inimigo é castigado”* (PROPP, 2006, p. 60). Juanito pelas atitudes que causaram sofrimentos tanto à heroína, Fortunata, quanto à esposa, Jacinta. Jacinta o despreza: *“Entonces se vio que la continuidad de los sufrimientos había destruido en Jacinta la estimación a su marido, y la ruina de la estimación arrastró consigo parte del amor.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 533). Por sua vez, Maxi Rubín acaba seus dias num sanatório: *“[...] al día siguiente tempranito, él mismo le llevó en un coche al sosegado retiro que le preparaban.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 541).

O final de *Fortunata y Jacinta* demonstra o desencantamento do mundo no romance. Nos contos de fadas, o herói usufrui de um final feliz, ele se casa, ascende ao trono e o equilíbrio volta a reinar. No romance em questão, a heroína, Fortunata, como outras personagens femininas da narrativa oitocentista – Emma Bovary, de Flaubert Ana Karênina, em Tolstói; Luísa, de Eça de Queirós –, paga com a vida o adultério.

3.2.4 O discurso do poder em *Fortunata y Jacinta*: discurso e personagem

Neste subcapítulo pretendemos analisar o romance *Fortunata y Jacinta* como uma construção de estratégias de poder e de controle do discurso narrativo, com base no artigo do crítico Julio Rodríguez Puértolas: “Quem manda, manda: la ley y el orden en *Fortunata y Jacinta*”, e nas ideias contidas no livro do filósofo francês Michel Foucault, *A ordem do discurso* (1971). O Livro de Foucault se relaciona pontualmente com as reflexões que tece Rodríguez Puértolas em seu artigo sobre os discursos dos personagens em *Fortunata y Jacinta* e suas relações com o poder.

Na sua aula inaugural no Collège de France, conferência publicada sob o título *A ordem do discurso*, Foucault se pergunta pelas possibilidades do discurso em sua materialidade de acontecimento enunciativo. Pensando o discurso como um conjunto de enunciados, e os enunciados como performances verbais em função enunciativa, o conceito foucaultiano de discurso pressupõe a ideia de prática discursiva, de uma movimentação de enunciados, em atos praticados por sujeitos historicamente situados.

Michel Foucault tenta demonstrar que o discurso não é uma tênue superfície de contato ou de enfrentamento entre uma realidade e uma língua, mas um conjunto de regras adequadas a uma prática e que essas regras definem o regime dos objetos. Ele desenvolve a ideia de que nossa civilização, apesar de venerar o discurso, tem por ele uma espécie de temor. Como consequência, criam-se sistemas de controle, instituídos de forma a dominar a proliferação dos discursos. Devido a esta *logofobia*, a produção do discurso é controlada, organizada, selecionada e redistribuída por alguns procedimentos.

Todo discurso se perfila segundo um jogo contrastante de permissões e restrições. As práticas discursivas determinam que nem sempre tudo pode ser dito, aquilo que pode ser dito é regulado por uma ordem do discurso. Assim afirma Foucault (1996, p.8-9):

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Não há discurso sem poder, não há discurso sem desejo. O discurso é o lugar do desejo, mas no desejo existe ambiguidade. O desejo de falar e, às vezes, de não ser aquele que deve romper com o silêncio. Sobre a relação desejo e poder:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Há uma contrapartida para esse temor: a instituição existe para censurar-nos, mas também para tranquilizar-nos. A instituição nos tranquiliza fazendo-nos saber que nosso discurso está na ordem da legalidade, das regras, das normas que a regem, isto é, na ordem do discurso.

A Instituição contém o “meu” discurso à medida que fixa os limites e “me” faz assimilar a sua ordem. A instituição coage-me e constrange-me, assinalando os rumos que pode seguir o meu discurso e apontando os riscos que espreitam para além desses perigos, coloca limites ao desejo. Cada instituição tem tacitamente delimitado o que se pode e o que não se pode dizer dela, assegura Foucault.

As funções de controle do discurso são cumpridas por diferentes procedimentos, que o autor de *As Palavras e as coisas* chama de exclusão, são os encarregados de recusar aquelas palavras que podem tornar perigoso o poder do discurso, ou os poderes que poderia provocar.

Foucault mapeia três procedimentos de exclusão: externo, internos e sujeito que fala; cada um possui subdivisões e todos estão intimamente relacionados. Os externos são: o proibido (interdição), a separação razão-loucura e a vontade de verdade; os internos são: o autor, o comentário e a disciplina; o terceiro grupo de procedimento de exclusão relaciona-se com o sujeito que fala: o ritual, as sociedades de discurso, grupos doutrinários e as apropriações sociais do discurso (educação).

No discurso do poder em *Fortunata y Jacinta*, chama-nos a atenção, o terceiro grupo de procedimentos de exclusão que se relaciona com o sujeito que fala. Os sujeitos que pronunciam os discursos são cerceados por regras que envolvem o ritual, as sociedades de discurso, as doutrinas e as apropriações sociais do discurso. Analisados por Foucault, esses procedimentos têm a função específica de determinar em que condições o discurso é utilizado e quais regras devem ser seguidas.

O ritual qualifica o sujeito que fala, assinala sua posição e o tipo de enunciados que emitirá. São as técnicas do discurso: os gestos, o comportamento, as circunstâncias, os signos, as atitudes, tudo que acompanha o discurso e que colabora para sua efetividade.

Nas sociedades de discurso as palavras se fazem escutar de acordo com critérios daqueles que exercem o poder, e eles o exercem enquanto são regidos por regras que governam essas sociedades. Aqui, a exclusão é de ordem secreta, um grupo reduzido de sujeitos mantém discursos e determinam quem pode partilhá-los e até onde, propaga um discurso do qual somente uns poucos sabem suas regras, seus recursos, seus segredos.

Enquanto nas sociedades de discurso a participação é restrita, nos grupos doutrinários ela é expandida. Em um prevalece o segredo, em outros, a difusão. O que serve de parâmetro aos membros do grupo é a partilha de um mesmo discurso, aceitando certas regras e defendendo determinadas verdades. No discurso joga-se certo grau de dependência do sujeito ao grupo. Se os seus enunciados estão de acordo com o estabelecido, mantém-se a inclusão. Caso contrário, não é reconhecido como membro, fica de fora.

Já as apropriações sociais do discurso são mais abrangentes. O sistema educacional de uma sociedade é uma forma policial de adequação social dos discursos. A educação é encarregada de distribuir, permitir e proibir discursos. A marca que a educação vai fixando nos discursos é a que surge entre o intrincado jogo de forças do poder e os estratos de saber. Ainda que saber e poder interajam dinamicamente, o último adquire prioridade sobre o primeiro. Toda sociedade possui instituições responsáveis pela distribuição dos discursos, pelo gerenciamento das apropriações.

O principal objetivo deste subcapítulo é analisar o discurso narrativo dos personagens em *Fortunata y Jacinta*, com base na ideia de que cada discurso define uma diferente função para o sujeito, isto é, define a posição que ocupa, seu status e seu espaço. O discurso se liga a localizações institucionais que prescrevem ao sujeito a ocupação de certas posições características no momento da fala.

Considerando-se o sujeito e sua fala, pode-se dividir o discurso de poder em *Fortunata y Jacinta* em três categorias, conforme a ideia de Rodríguez Puértolas (1987, p.117-118):

a) el grupo de los que mandan naturalmente por su pertenencia a la clase dominante; b) el grupo de pequeños burgueses que imita a “ los de arriba”, que quisiera también mandar y que lo hace en su reducido ámbito; c) las gentes del pueblo o desclasadas, que han internalizado los conceptos ideológicos dominantes y los manifiestan más o menos consciente.

O primeiro grupo – dos que mandam – é formado pelos personagens pertencentes à família Santa Cruz, seus parentes e amigos, a classe dominante. Eles controlam todo aparato institucional do Estado, a estrutura econômica, a infraestrutura e, conseqüentemente, a superestrutura (a Administração pública, a Justiça, a Imprensa, as Profissões liberais, o Exército e a Igreja). Esse grupo formando pela aliança entre burguesia e oligarquia constrói e organiza a ordem do discurso na sociedade espanhola oitocentista de *Fortunata y Jacinta*. Os chamados “discursos sérios”, aqueles considerados verdadeiros e que são ratificados pelo *corpus* institucional e de saber. A cena da ceia de natal na casa dos Santa Cruz exemplifica a diversidade deste seletivo grupo do poder:

Veinticinco personas había en la mesa, siendo de notar que el conjunto de los convidados ofrecía perfecto muestrario de todas las clases sociales. La enredadera de que antes hablé había llevado allí sus vástagos más diversos. Estaba el marqués de Casa-Muñoz, de la aristocracia monetaria, y un Alvarez de Toledo, Hermano del duque de Gravelinas, de la aristocracia antigua, casado con una Trujillo. (...) Villalonga representaba el Parlamento, Aparisi el Municipio, Joaquín Pez el Foro, y Federico Ruiz representaba muchas cosas a la vez: la Prensa, las Letras, la Filosofía, la Crítica musical, el Cuerpo de Bomberos, las Sociedades Económicas, la Arqueología y los Abonos químicos. (PÉREZ GALDÓS, 2007, p.403-404).

Exemplos de discurso político, econômico e moral se encontram espalhados ao longo do livro. Como exemplo de discurso político, recordemos o personagem Baldomero de Santa Cruz, pai de Juanito, que – ante o golpe militar de Pavía que acaba com a primeira experiência republicana na Espanha – diz: “*El ejército había salvado una vez más a la desgraciada nación española.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.430). Com a chegada ao poder de Alfonso XII, a Restauração, Don Baldomero afirma: “-

Veremos a ver si ahora, ¡qué diachos! hacemos algo; si esta nación entra por el aro...” (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 51). Exemplo de discurso econômico encontramos novamente na fala de Baldomero Santa Cruz, referindo-se à instabilidade do Sexênio Democrático, que preocupava a elite, devido às perdas financeiras – queda das ações na Bolsa, desvalorização da moeda –. Segundo Don Baldomero: *“El consolidado había llegado a 11 y las acciones del Banco a 138. El crédito estaba hundido.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 430). Isso significa, como fica claro no romance, que a elite é indiferente às formas de governo, se puder controlar a vida econômica do país. Por outro lado, o cinismo de Juanito Santa Cruz, que apesar de ter uma amante, proíbe a esposa, Jacinta, de levar o falso Pituso para a casa dos Santa Cruz, é um exemplo de discurso da moral: *“Nuestras ideas deben inspirarse en las ideas generales, que son el ambiente moral en que vivimos.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 421). A moral burguesa é utilizada por Juanito de acordo com seus interesses, desculpa que utiliza sempre que abandona a amante, Fortunata, alegando convenções sociais:

-No se puede uno sustraer a los principios – prosiguió él -. Las convenciones sociales, nena mía, son más fuertes que nosotros, y no puede uno estar riéndose de ellas mucho tiempo, porque a lo mejor viene el garrotazo, y hay que bajar la cabeza. Yo quisiera que tú te penetraras bien de esto... (PÉREZ GALDÓS, 2007, II p. 80).

Juan Pablo Rubín – homem da pequena burguesia que reproduz o discurso “dos que mandam” – fervoroso opositor da Restauração, muda de lado e de conduta quando recebe o posto de governador do novo regime, numa província distante; além de abandonar os ideais carlistas, deixa a companheira, pois não era casado, em nome da convenção social, ou seja, atitude semelhante a de Juanito: *“[...] me desprestigiaria, chica, y no podríamos seguir allí. Esto no puede ser. Pues estaría bueno que un gobernador, cuya misión es velar por la moral pública, diera tal ejemplo.”* (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 448).

Entre “os que mandam”, a personagem Doña Guillermina Pacheco, “rata eclesiástica”, é o paradigma da classe dominante: detém o discurso da lei e da ordem. Doña Guillermina percorre as ruas de Madri à procura de *“mujeres de mala conducta”*, tendo como aliada a polícia. Dessa forma, conduz ao Convento das Micaelas a pecadora Felisa e outras tais:

La cazó, puede decirse, en las calles de Madrid, echándole una pareja de orden pública, y sin más razón que su voluntad, se apoderó de ella. Gullermina las gastaba así, y lo que hizo con Felisa habíalo hecho con otras muchas, sin dar explicaciones a nadie de aquel atentado contra los derechos individuales. (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p.628).

O segundo grupo, segundo Rodríguez Puértolas (1987), dos pequenos burgueses, reproduz o pensamento e os valores da classe dominante em âmbito reduzido e procuram exercer um certo poder sobre aqueles que julgam pertencer a classes inferiores. Para esses personagens as aparências são fundamentais, conforme manifesta repetidamente Feijoo, de modo especial no capítulo IV, Parte III, titulado “Un curso de filosofía práctica”, por meio do qual pretende educar Fortunata nos valores morais vigentes. Um tema importante no seu curso é o da família, do casamento como instituição:

La vida regular y el transigir con las leyes sociales tienen tal importancia, que hay que sacrificar el gusto, hija mía, y la ilusión... No digo que se sacrifique todo, todo el gusto y toda la ilusión; pero algo, no lo dudes, algo hay que sacrificar. De tener un marido, un nombre, una casa decente, a andar con alquila levantada [...]. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 141).

No terceiro grupo, ainda segundo Rodríguez Puértolas (1987), figuram personagens das classes desfavorecidas que se submetem aos esforços domesticadores da burguesia. Trata-se, como afirma Baldomero, de fazer o povo “*entrar por el aro*”, enquadrar-se, ou seja, para os burgueses nada pode ser conseguido sem que se restaure “a ordem pública” simultaneamente à “ordem moral”, uma e outra impostas pela classe dominante.

Além de Fortunata, no grupo das classes desfavorecidas destaca-se, também, Ido del Sagrario, personagem que melhor assimila as ideias dominantes de lei e da ordem. Numa passagem, Sagrario reproduz o pensamento do grupo dominante:

Porque mire usted, cuando el pueblo se desmanda, los ciudadanos se ven indefensos, y francamente, naturalmente, buena es la libertad; pero primero es vivir. ¿Qué sucede? Que todos piden orden. Por consiguiente, salta el dictador, un hombre que trae una macana muy grande, y cuando empieza a funcionar la macana, todos la bendicen. O hay lógica o no hay lógica. ¿Quiere esto decir que soy partidario de la tiranía? No señor. Me gusta la libertad; pero respetando [...] y que cada uno piense como quiera; pero sin desmandarse, mirando siempre para la ley. (PÉREZ GALDÓS, 2007, II, p. 421).

Portanto, no romance, os personagens da classe dominante utilizam um discurso de poder controlador e autoritário. Ao passo que os médios e pequenos burgueses reproduzem o sistema e as ideias da classe dominante, igual ou de modo muito semelhante ao que ocorre com os representantes das classes populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este trabalho algumas considerações sobre a cidade de Madri, descrita ou reinventada na obra *Fortunata y Jacinta*. Como a literatura poderia ajudar compreender a cidade? Qual o papel do escritor? Como o texto está organizado, atrelado à cidade? São perguntas que ajudam a entender a principal característica que a cidade pode oferecer à literatura, ou seja, a cidade na forma e na estrutura do texto literário. A cidade como tema, como inspiração de formas literárias das posições do escritor.

Como ele transforma uma cidade ou um espaço urbano em actante? Através da linguagem, que causa um efeito estético, escolhas estéticas, sociais, tudo que influencia a bagagem intelectual do escritor. O “como se diz”, a estrutura, a organização interna da obra, o escritor vive, sente, experimenta a cidade, assim, ela influencia sua subjetividade. Por isso, representar uma cidade acarreta uma experiência, sensações que o espaço provoca no escritor, a cidade ajuda a moldar a linguagem dele na obra.

A representação literária da cidade é o modo de ficcionalizar o espaço urbano, mais do que imitação, do que recalque, do que retrato. É interpretar o espaço citadino, uma operação que resulta na criação de outras realidades, outros espaços, não existentes, mas possíveis, imaginados. O escritor interpreta o espaço objetivo, a partir de um dado subjetivo, seu ponto de vista, sua experiência. No entanto, não há escrita totalmente imparcial, mesmo quando vinculada ao princípio da verdade, da objetividade na observação, por exemplo, no nosso caso, a Madri em *Fortunata y Jacinta*.

O escritor com seu ponto de vista e, também, outros pontos de vista que aparecem com os personagens, criam as várias percepções da cidade, outros dados subjetivos. Assim, o espaço urbano na literatura manifesta-se pela mediação entre o dado objetivo (realidade) e o sujeito (subjetivo). A realidade apreendida pelo sujeito, interferindo na preocupação estética da linguagem, construída como objetivo estético, os esforços em provocar determinados efeitos estéticos pela linguagem.

A representação da cidade de Madri em *Fortunata y Jacinta* abarca a cidade enquanto espaço físico – os bairros, os cafés, as praças, as ruas, os comércios, as residências, a arquitetura e etc. – e, principalmente, como espaço de sociabilidade. Dessa maneira, a relação estética entre conteúdo e forma torna-se, portanto, um conjunto importante, quando se estuda o modo pelo qual Pérez Galdós une sua visão do social às técnicas formais: “o que se narra? E como se narra?”. A metodologia espacial

de Pérez Galdós ao recriar um espaço urbano real de forma virtual em sua ficção literária.

A apresentação de Madri em *Fortunata y Jacinta* é complexa. No entanto, tomamos conhecimento da cidade por meio do movimento de seus personagens, um espaço, depois outro, um de cada vez; além disso, o narrador nos informa os trajetos, os endereços, as ruas. O leitor está pisando num chão seguro, não precisa fazer muito esforço para acompanhar os trajetos dos personagens.

Nas quase mil e quinhentas páginas do romance, Pérez Galdós recria os ambientes mais característicos de Madri: ao redor da Plaza Mayor, no centro do romance; ao leste, as ruas do sólido comércio da rica burguesia, a Plazuela de Pontejos, perto da Puerta del Sol, onde vive a rica família dos Santa Cruz e a dos Moreno-Isla; ao oeste, as ruas vizinhas da Cava de San Miguel, adjacente à Plaza Mayor, onde mora parte do “cuarto estado”, os pobres; ao sul, na área da Puerta de Toledo, se localiza la Calle Mira el Río, La Corrala, onde moram os outros pobres; ao norte, no bairro de Chamberí, onde ocorre a ação da Parte II, vive por um tempo, a pequena burguesia, representada pelos Rubín.

A Plaza Mayor ocupa no romance *Fortunata y Jacinta* um lugar central na estrutura social da cidade de Madri. Desempenha um papel de fronteira social, mas ao mesmo tempo, faz a ligação entre os três mundos do romance: a alta burguesia, a pequena burguesia e o povo. A mescla desses três ambientes constituem o romance, o mundo popular representado por Fortunata, Mauricia la Dura, as famílias e amigos de ambas; o mundo da alta burguesia, dos comerciantes prósperos, como os Santa Cruz e os Moreno-Isla e a pequena burguesia representada pelos Rubín.

O movimento dos personagens, principalmente, os da burguesia, que vão do leste da Plaza Mayor para o oeste, é um fato importante na estrutura narrativa, pois possibilita encontros que acarretam segmentos narrativos. Segundo Certeau (2000), a fronteira possui o papel paradoxal de separar e unir ao mesmo tempo, portanto, a Plaza Mayor é no romance o símbolo de intercâmbios e encontros.

Como no romance se comunicam esses três mundos, aparentemente incomunicáveis? Juanito Santa Cruz, jovem ocioso e sedutor, num primeiro momento, abre a comunicação entre esses mundos, quando vai visitar Estupiña na Cava de San Miguel, e encontra Fortunata. Assim, esse mundo aparentemente incomunicável torna-se integrado. Em outras palavras, a relação amorosa é o ponto de intercâmbio

fundamental. O movimento principal dos personagens em Madri tem como causa e consequência o triângulo amoroso: Fortunata (amante) – Juanito – Jacinta (esposa).

Fortunata é o personagem que mais se movimenta na Madri de *Fortunata y Jacinta*. A principal causa de seus deslocamentos pela cidade é o amor incondicional por Juanito – homem volúvel –, por quem vive e perde a razão. Como consequência dessa paixão se submete e aceita tudo: o abandono, a prostituição, a reclusão e, principalmente, o casamento com Maxi Rubín, um homem que não lhe agrada, doente, frágil e finalmente a morte.

O percurso de Fortunata por Madri representa um verdadeiro exílio, pois ela nunca se sente em casa, deslocada da região da Plaza Mayor. Fortunata grávida é abandonada por Juanito e expulsa do seu lugar de origem, a Cava de San Miguel, pela tia Segunda Izquierdo, iniciando um tumultuado trajeto pela cidade. Primeiro, passa pela prostituição até encontrar Maxi Rubín, o qual, a pede em casamento. No entanto, a família Rubín somente aceita o casamento, caso Fortunata passasse uma temporada no Convento das Micaelas para “se purificar”, se enquadrar de acordo com as regras da sociedade. Ela aceita a proposta e passa seis meses reclusa nesse convento.

Ao sair do Convento, Fortunata se casa com Maxi Rubín e passa a morar na casa da tia dele, doña Lupe de los Pavos, ao norte, em Chamberí. Para Fortunata, a morada na casa de doña Lupe não é diferente da situação de opressão do convento. A casa emana o autoritarismo da senhora e o desejo de governar a vida de todos ao seu redor. Após um breve período separada de Maxi, devido à volta do relacionamento com Juanito, Fortunata faz as pazes com Maxi Rubín e, desta vez, passa a morar no bairro de *Lavapiés*, junto com doña Lupe de los Pavos. Esta mudança de endereço é importante, pois Fortunata aos poucos está voltando para o centro de Madri, mais próximo da Plaza Mayor.

Outro espaço de exílio no percurso de Fortunata em Madri acontece quando ela se torna a protegida de Feijóo, um ex-militar aposentado. Diferentemente de Chamberí e Lavapiés, desta vez o espaço é agradável, amigável, porém, estranho à Fortunata. Ela instala-se na Puerta de Moros, na região sul de Madri. A região, apesar de vizinha a Plaza Mayor, para Fortunata nem parece que pertence a Madri.

Na Parte IV, a última parte do livro, Fortunata finalmente volta a viver na Cava de San Miguel. O retorno à Plaza Mayor, marco do movimento circular no romance. Fortunata volta, assim, para o seu lugar de origem em Madri, das lembranças da

infância, a volta das relações familiares rompidas, é o fim do amargo percurso de exílio, mas também é a morte.

Por outro lado, o movimento de Jacinta, a esposa de Juanito, contrapõe ao movimento de Fortunata. Enquanto Fortunata havia sido expulsa de seu lugar de origem, Jacinta vive, em Pontejos, perto da Plaza Mayor, numa casa confortável, espaçosa, porém num vazio existencial, um exílio interior, marcado pela falta de filhos e ausências de Juanito. Claramente, Pérez Galdós quis opor essas duas figuras de classes diferentes no mundo de Madri: o amor incondicional, exacerbado e tempestuoso de Fortunata ao amor conjugal, oficial, de aparência frágil, representado por Jacinta.

A partir do movimento de Jacinta no romance tomamos conhecimento do fenômeno característico da cidade na literatura oitocentista: a multidão. O romance realista é o criador da trajetória da metrópole na literatura, dará origem a grandes “epopeias urbanas”. Jacinta fica sabendo através de Ido Sagrario que o tio de Fortunata, Pepe Izquierdo, estava cuidando do suposto filho de Fortunata e Jaunito, o Pitúsín. A Delfina na esperança de ter achado um herdeiro em potencial, pois não tinha filhos, vai La corrala no intuito de tirar a criança de Pepe e levá-la para ser criada em Pontejos. A cena pitoresca, popular, nas vésperas do natal, da volta de Jacinta da Corrala, revela a destreza de Pérez Galdós em transformar em matéria “novelable” a multidão madrilenha, uma massa multicolorida e barulhenta.

Outro movimento de intercâmbio entre os três ambientes, neste caso secundário, porém, importante, mostra outra face de Madri, é representado pelas andanças de dona Guillermina Pacheco, Ido Sagrario e Moreno-Isla. Dona Guillermina percorre Madri movida pela filantropia, passa de um ambiente ao outro com facilidade e naturalidade. A santa como é chamada pelo narrador, atravessa Madri recolhendo doações para a construção de seu orfanato em Chamberí, além de ajudar as famílias que moram na Corrala. Ela é respeitada pelo seu trabalho de caridade e seu parentesco tanto na aristocracia quanto na alta burguesia.

A visão da cidade, também, se relaciona com o estado de ânimo dos personagens, ao redor se apresenta de acordo com o impacto na sua consciência. Isso leva a representação de Madri seja menos objetiva, contudo, são exceções que não invalidam a ideia de representação realista. Por exemplo, Ido del Sagrario, morador da Corrala, recebe um duro de dona Guillermina para levar tijolos até a obra em construção da “santa” em Chamberí. Portanto, vai do sul, na Corrala, até o norte em Chamberí. Ido excitado com o dinheiro ganho e uma imaginação fértil transforma o caminho em outra

paisagem, tudo “*lo veía agrandado hiperbólicamente o empequeñecido, según los casos.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 334). Segundo o narrador, o feio e desamparado Campo del Mundo Nuevo lhe parecia o lugar mais bonito da terra; passa pela Puerta de Toledo e diz: “*¡qué soberbia arquitectura!*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 334).

Outro exemplo de representação de Madri pela consciência do personagem ocorre quando Maxi Rubín recebe a notícia que ganhara uma herança de uma tia distante. Ao ir visitar Fortunata para contar a novidade, as ruas de Madri irradiam a sua felicidade, visto que, com o dinheiro poderia casar com ela: “*Los faroles de la calle parecían astros; los transeúntes excelentes personas, movidas de los mejores deseos y de sentimientos nobilísimos.*” (PÉREZ GALDÓS, 2007, I, p. 500).

Como um bom escritor realista oitocentista, Pérez Galdós ao representar Madri em *Fortunata y Jacinta* utiliza-se de mecanismos de reduções. Ele cria microcosmos, a parte representando o todo, técnica que torna acessível e inteligível a realidade. Por exemplo, no romance a Corrala reflete, em dimensões reduzidas a situação da classe popular no Sexênio Democrático, formada pela emigração camponesa das províncias, emigrantes que chegavam para servir às classes superiores. Eram os excluídos da sociedade.

Em *Fortunata y Jacinta* as atitudes, os atos de fala dos personagens representam um ponto de vista particular sobre o mundo, que emana um significado social. As práticas discursivas no romance mostram apropriações temáticas de determinados discurso, a onipotência ligada à ideologia, o discurso ideológico, a suposta verdade funcionando como ideologia, o discurso verídico que aliena o seu destinatário na exata medida que passa por verídico, natural. A ideologia que pode dar se o luxo de aparecer sob a máscara da verdade, a mentira que não precisa mais mentir.

Pérez Galdós incorpora o real externo, o detalhe, a objetivação da realidade e a ilusão referencial, assim, cria a representação estética de Madri em *Fortunata y Jacinta* pela linguagem, através de uma postura crítica das diferentes relações que se estabelecem entre indivíduo e sociedade.

A Madri no romance é um quadro espantosamente preciso e típico da revolução liberal-burguesa. Assim, as peculiaridades das condições da sociedade espanhola geraram a inexistência de uma verdadeira e profunda revolução liberal. A ambiguidade com que a burguesia chega ao poder, a aliança com a aristocracia, além de um frágil processo de proletarização, marcou o processo liberal espanhol. Pérez Galdós sintetiza

esse processo social nos personagens da elite, por exemplo, Dom Baldomero II e Juanito Santa Cruz.

O herói da vida moderna vive nos espaços da cidade. O espaço urbano se constrói através das ruas que formam uma rede onde situa a palavra. A cidade passa a constituir uma metáfora da experiência humana, uma sedimentação formal de uma experiência sócio-histórica. O entrelaçamento das relações entre os personagens e a cidade, e as combinações de índole histórica, social, cultural, etc, faz que o urbano seja legível.

O espaço citadino não é apenas uma categoria significativa, mas sim um verdadeiro protagonista que determina a busca do herói, atua sobre ele e o obriga a reagir; é uma categoria dinâmica que impõe a instância narrativa. O romance oitocentista atesta o novo aperfeiçoamento da sua relação com a cidade. Essa relação é traduzida em palavras e figurações imagéticas do cotidiano, em suma, a cidade como lugar que potencializa uma experiência estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTER, Robert. A mimese e o motivo para ficção. In: _____. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 127-146.

ANDERSON, Farris. *The city as design for the novel: Madrid in Fortunata y Jacinta*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, v. 3, p. 85-103, 1999. Disponível em https://muse.jhu.edu/journals/arizona_journal_of_hispanic_cultural_studies/summary/v003/3.anderson.html. Acesso em: 20/06/2014.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 1-20.

_____. A meia marrom. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 471-498.

BAKHTIN, Mikhail (Volchínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2. ed. Tradução de M. Lahuda e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Editora da Unesp; Hucitec, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ A., Jesús. *Historia de España siglo XIX*. 5. ed. Madrid: Catedra, 2007.

BAHAMONDE MAGRO, A.; TORO MÉRIDA, J. *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *Rumores da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Le spleen de Paris*. Paris: Bookking International, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José C. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasilienses, 1989.

- BERRIEL, Carlos E. O. Cidades utópicas do Renascimento. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 56, n. 2, p. 46-48, apr.- jun. 2004.
- BOLLE, Willi. Da metrópole Berlim para a megacidade São Paulo. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade*, n. 68, 2012.
- BONET, Laureano. Introducción: Galdós, crítico literario. In: PÉREZ GALDÓS, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 1999. p. 7- 101.
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. 6. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- BORING, Phyllis Zatlin. The streets of Madrid as a structuring device in *Fortunata y Jacinta*. *Anales Galdosianos año XIII*, 1978. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_de_guadalajara/obra-visor-din/anales-galdosianos--22/html/02551672-82b2-11df-acc7-002185ce6064_45.html. Acesso em: 15 maio 2014.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. Madri na literatura. Tradução de Barbara Freitag. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 132, jan.-mar., 1998.
- BUTOR, Michel. Balzac et la réalité. In: _____. *Répertoire I*. Paris: Éditions de Minuit, 1960. p. 79-93.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.
- CASALDUERO, Joaquín. *Vida y Obra de Galdós*. Madrid: Editorial Gredos, 1951.
- CAUDET, Francisco. Introducción. In: PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas*. Madrid: Cátedra, 2007. 2v.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 5. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- COSTA, Lúgia Militz da. *A poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2011.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução António de Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. Naturaleza y sociedad: claves para una interpretación de Fortunata y Jacinta. In: KRONIK, John W.; TURNER, Harriet S. (Ed.). *Textos y Contextos en Galdós: Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Editorial Castalia, 1994. p. 81-90.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 17. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance*, 1: A Cultura do Romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance*, 1: A Cultura do Romance. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 459-478.

GULLÓN, Germán. *Problemas del pluralismo crítico: Pérez Galdós: "Fortunata y Jacinta"*. *Hispanic Review*, Pennsylvania University, v. 49, n. 2, p. 183-195, 1981. Disponível em: <http://jstor.org/stable/472811>. Acesso em: 25 de março 2014.

_____. Galdós en el vértice de la modernidad. In: RICO, Francisco (Org.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. p. 311-315.

_____. La Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana. *Anales*, Universidad de Amsterdam n.24, p. 149-161. Disponível em: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25625/1/ALE_24_09.pdf. Acesso em: set. 2014.

GULLÓN, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus, 1960.

JOHNSON, Steve. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance*, 1: A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 865-886.

KATTAN, Olga. Madrid en "Fortunata y Jacinta" y en "La lucha por la vida": dos posturas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 250-251-252, p.546-578, octubre 1970 a enero 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/madrid-en-fortunata-y-jacinta-y-en-la-lucha-por-la-vida-dos-posturas>. Acesso em: set. 2014.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LARRA, Mariano José de. El día de Difuntos de 1836. In: _____. *Artículos*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 135-148.

LÓPEZ-LANDY, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1979.

- LOTMAN, Iuri. A composição da obra artística verbal. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Tradução M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 342-375.
- MACÊDO, Tânia C. *Uma cidade e sua escrita: a representação literária de Luanda*. Assis, 2003. Tese (Livre-docência em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2003.
- MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés *et al.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MAS, José. Introducción. In: LARRA, Mariano José de. *Artículos*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 9-18.
- MITTERAND, Henri. Chronotopies romanesques: Germinal. *Poétique*, Paris, n. 81, p. 89-104, février 1990.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução de Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- NAVARRO ADRIAENSENS, José M. Registros sociolingüísticos en la caracterización de personajes en “Fortunata y Jacinta”. In: KRONIK, John W.; TURNER, Harriet S. (Ed.). *Textos y Contextos en Galdós: Actas del Simposio Centenario de “Fortunata y Jacinta”*. Madrid: Editorial Castalia, 1994. p. 127-134.
- OLEZA SIMÓ, Joan. La novela española y el proceso ideológico de la burguesía en el siglo XIX. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante, 2002. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-espaola-y-el-proceso-ideologico-de-la-burguesa-en-el-siglo-xix-0/html/ff839252-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html. Acesso em: set. 2014.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta: dos histórias de casadas*. 9. ed. Edición de Francisco Daudet. Madrid: Catedra, 2007. 2 v.
- _____. El 1º de mayo. In: _____. *Ensayos de Crítica Literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 1999. p. 213-217.

_____. *La sociedad presente como materia novelable*: Discurso leído el día 7 de febrero de 1897 en el acto de su recepción pública en la Real Academia Española. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

_____. Observaciones sobre la novela contemporánea. In: _____. *Ensayos de Crítica Literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 1999. p. 123-139.

_____. *Torquemada en la hoguera*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

PÉREZ PEÑA, Pilar (edit.). *Diccionario de Salamanca de la lengua española*. Madrid: Santillana, 2006.

POE, Edgard Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. “Fortunata y Jacinta”: Anatomía de una sociedad burguesa. In: _____. *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid: Ediciones Turner, 1975. p. 13-59.

_____. “Quien manda, manda”: la ley y el orden en Fortunata y Jacinta. In: KRONIK, John W.; TURNER, Harriet S. (Ed.). *Textos y Contextos en Galdós: Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Editorial Castalia, 1994. p. 115-125.

REUTER, Ives. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBBANS, Geoffray ; MONTESINOS, José F. Em torno a Fortunata y Jacinta. In: RICO, Francisco (Org.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2003. p. 512-532.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROBERTO ASSARDO, M. La influencia de Madrid en tres novelas de Benito Pérez Galdós. *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, v. 1, p. 55-65, 1990. Disponível em: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/696>. Acesso em: out. 2014.

SCHÜTZ, Alfred. Dom Quixote e o problema da realidade. Tradução de Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 749-771.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VILAR, Pierre. *Historia de España*. Traducción de Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard e Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.