

A TERCEIRA MENINA

SANDRA GUARDINI TEIXEIRA VASCONCELOS

Universidade de São Paulo

Resumo

Este artigo tem como objeto uma discussão do romance *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy, à luz do ensaio *Duas meninas*, de Roberto Schwarz, buscando pensar a efetividade da leitura que o crítico brasileiro faz de *Dom Casmurro* e de *Minha vida de menina* para compreender os impasses do capitalismo agrário inglês no final do século XIX.

Palavras-chave

Romance e sociedade; centro e periferia; vida popular e racionalização burguesa; naturalismo; personagens femininas.

Abstract

This article aims to discuss *Tess of the D'Urbervilles*, by Thomas Hardy, in the light of Roberto Schwarz's *Duas meninas* in order to reflect on the effectiveness of the Brazilian critic's reading of *Dom Casmurro* and *Minha vida de menina* to investigate the impasses of agrarian capitalism in England at the close of the 19th century.

Keywords

Novel and social life; centre and periphery; popular life and bourgeois rationalisation; naturalism; female characters.

Em que pese a excepcional popularidade que granjeou junto ao público leitor, *Tess of the d'Urbervilles* (1891) marcou o princípio do fim da carreira de Thomas Hardy como romancista. Tudo indica que Hardy se cansara das seguidas recusas dos editores, das concessões, das alterações e mutilações a que fora obrigado, sob a alegação de que o romance era explicitamente impróprio, até poder restabelecer o texto e publicá-lo tal como o concebera, agora em livro.¹ A fortuna crítica do romance, ainda que apresente uma história menos acidentada, não foi menos mfope, ao tratar *Tess* como a tragédia de seres lançados contra o destino, ou contra a natureza, insistindo no pessimismo do autor ou em sua evocação de uma velha civilização rural em vias de desaparecimento. Pode ter pesado, nesse tipo de leitura, a conhecida filosofia de Hardy, que postulava a existência de uma Vontade Imanente (*Immanent Will*), isto é, de uma força impessoal que governava o universo e colocava o homem à mercê da sua sina. Para essa vertente crítica, interessada apenas nos aspectos internos da obra, o estudo das personagens, do desenho trágico do enredo, ou das imagens encontrava eco na inegável presença, no romance, dos ritmos naturais, da passagem das estações, no uso do acaso e das coincidências, e em uma visão determinista e fatalista detectada, por exemplo, no último comentário do narrador sobre sua heroína, enquanto tremula a bandeira negra que sina-

¹ A história da edição do romance é digna de comentário, *Tess* foi publicado em fascículos semanais na *Graphic*, de 4 de julho a 26 de novembro de 1891, com algumas interrupções, e serializado simultaneamente nos Estados Unidos. Hardy reescreveu partes do romance para publicação nesse jornal familiar, a conselho de editores e após duas recusas por razões de ordem moral, tendo também expurgado seu texto da cena de sedução e de todas as referências ao bebê de *Tess*. Os capítulos omitidos foram modificados e publicados separadamente no *National Observer* e no *Fortnightly Review*, no mesmo ano. A primeira edição em livro, também de 1891, não é a versão completa de *Tess*. O texto definitivo, reescrito e bastante retrabalhado, foi produzido para a edição de 1912 das *Wessex Novels*.

liza sua morte: “*the President of the Immortals (in Aeschylean phrase) had ended his sport with Tess*”.² E se houve quem apontasse as incoerências textuais, o estilo pedante, as inverossimilhanças e o recurso ao melodrama, como defeitos do livro, houve quem lhe elogiasse a grandeza poética, ou considerasse Hardy o grande “realista-humanista trágico de Wessex”.

Mas o que grande parte da crítica não leu, no romance, foi a História real inscrita na sua forma, consubstanciada em um princípio de construção artística que organiza os dados internos e externos e formaliza, no plano estético, um ritmo geral da sociedade inglesa da época. No prefácio à primeira edição, Hardy já adiantara que *Tess* constituía “*an attempt to give artistic form to a true sequence of things*”. Não se trata aqui de sublinhar qualquer aspecto documentário da obra, que figura processos socioeconômicos e mudanças importantes no campo na segunda metade do século XIX, nem de discutir a dimensão que muitos denominariam “folclórica” do romance, presente na velha cultura rural das baladas, superstições, lendas e dialetos, mas, ao contrário, de procurar compreender o choque entre a matéria social que Hardy mobiliza para narrar a história de Tess e o substrato de uma cultura plebéia³ que poderia justificar o impulso do narrador para uma explicação mítica, ou transcendente, para o destino de sua protagonista. Poderíamos traduzir esse choque como um embate entre natureza e cultura, veios que efetivamente percorrem o livro, e que produzem um equilíbrio instável entre ritmo histórico e a-histórico no travejamento da narrativa. A aproximação da jovem trabalhadora rural com o mundo natural, por meio de toda uma rede imagética deliberada e cuidadosamente construída pelo narrador, não é nada fortuita:

Why it was that upon this beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet, there should have been traced such a coarse pattern as it was doomed to receive; why so often the coarse appropriates the finer thus, the wrong man the woman, the wrong woman the man, many thousands of years of analytical philosophy have failed to explain to our sense of order. (Tess, p. 57)

O cenário, nessa passagem, são os teixos e carvalhos primevos de The Chase, a floresta pré-histórica onde o narrador situa o episódio da sedução ou estupro de Tess, em um gesto que definirá o romance do ponto de vista de sua construção, por meio da mistura dos planos natural e humano, mitológico e histórico. Movendo-se de maneira tensa entre cena e comentário, o narrador dá notícia da vida dos traba-

² Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*. [Norton Critical Edition, Scott Elledge] 3rd. ed. New York, W.W. Norton, 1991, p. 314. [“o Presidente dos Imortais (na expressão de Êsquilo) pusera fim a seu divertimento com Tess”: a referência aqui é a Zeus, em *Prometeu acorrentado*]. Daqui em diante, sempre que necessário, as citações serão incorporadas ao texto, com o número de página dessa edição.

³ Uso aqui uma expressão consagrada por E.P. Thompson, para se referir à cultura do povo em contraste com a cultura patriciana (ver E. P. Thompson, *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional, São Paulo, Companhia das Letras, 2002).

lhadores pobres na sociedade rural inglesa e de suas formas de sociabilidade, enquanto nos desvia o olhar para as paisagens de Dorset, pintadas à moda de Turner⁴ como uma bela tela impressionista, com especial atenção às estações do ano, ao sol e à lua, à vegetação e aos pássaros, aos animais, à chuva. É assim que surge diante de nós o Vale de Blackmoor, etapa inicial da trajetória trágica de Tess:

The village of Marlott lay amid the north-eastern undulations of the beautiful Vale of Blackmoor or Blackmoor aforesaid – an engirdled and secluded region, for the part untrodden as yet by tourist or landscape painter, though within a four hours' journey from London.

It is a vale whose acquaintance is best made by viewing it from the summits of the hills that surround it – except perhaps during the droughts of summer. An unguided ramble into its recesses in bad weather is apt to engender dissatisfaction with its narrow, tortuous, and miry ways.

This fertile and sheltered tract of country, in which the fields are never brown and the springs never dry, is bounded on the south by the bold chalk ridge that embraces the prominences of Hambledon Hill, Bulbarrow, Nettlecombe-Tout, Dogbury, High-Stoy, and Bubb-Down. The traveller from the coast who, after plodding northward for a score of miles over calcareous downs and corn-lands, suddenly reaches the verge of one of these escarpments, is surprised and delighted to behold, extended like a map beneath him, a country differing absolutely from that which he has passed through. Behind him the hills are open, the sun blazes down upon fields so large as to give an unenclosed character to the landscape, the lanes are white, the hedges low and plashed, the atmosphere colourless. Here in the valley the world seems to be constructed upon a smaller and more delicate scale; the fields are mere paddocks, so reduced that from this height their hedgerows appear a network of dark green threads overspreading the paler green of the grass. The atmosphere beneath is languorous, and is so tinged with azure that what artists call the middle-distance partakes also of that hue, while the horizon beyond is of the deepest ultramarine. Arable lands are few and limited; with but slight exceptions the prospect is a broad rich mass of grass and trees, mantling minor hills and dales within the major Such is the Vale of Blackmoor. (Tess, p. 5)

Nunca escapa ao narrador, todavia, que essa é uma paisagem onde se trabalha, uma natureza que sofre a ação do homem, do “*workfolk*”, como eram chamados imemorialmente os trabalhadores até a introdução da palavra “*labourer*”, representados nas atividades econômicas de preparação do solo, de colheita, da ceifa, da ordenha, da debulha. A circulação de narrador e personagens por ambas as esferas toma forma, por exemplo, numa cena como a do embarque do leite para Londres, em que a voz narrativa desvia o foco das estrelas no céu para a luz débil de uma lamparina da pequena estação de trem, tratada metaforicamente como uma “pobre estrela terrestre” mas de muito maior importância para a humanidade. Mais relevante porque é a ferrovia – esse signo da modernidade e do progresso material – que possibilita que os londrinos bebam no café-da-manhã o leite produzido em Talbothays Dairy. Diga-se de passagem que ali Tess intui com acerto o que em jargão chamaríamos de separação entre esfera da produção e do consumo, que define a nova organização do trabalho da qual ela passou a fazer parte:

⁴ William Turner (1775-1851), pintor inglês, famoso por suas paisagens. Empenhado em transformá-las em um veículo sério de expressão artística, por meio da luz e da atmosfera, Turner buscou efeitos belos e sublimes, por exemplo, no pôr-do-sol, nas tempestades de neve, na escuridão, no nevoeiro.

Strange people, that we have never seen [...] Who don't know anything of us, and of where it [o leite] comes from; or think that we two drove miles across the moor to-night in the rain that it might reach'em in time. (Tess, p. 147)

Mas voltando. Esse é apenas um dos impasses que se colocam para o narrador que, de olho na paisagem, não pode deixar de ver o que nela se passa, e os homens que nela trabalham, ou que, de olho nas personagens e nos seus modos costumeiros de vida, é atraído pelo mundo da natureza, que pinta ora em tons edênicos ora com tintas demoníacas.⁵ Longe de ser uma justaposição das eras jacobea e vitoriana,⁶ como o caracteriza o narrador, o que faz pensar em uma superposição de camadas históricas, o mundo de Tess é um espaço de atrito entre duas ordens: a esfera do costume, regido por práticas centenárias e por uma velha cultura rural e representado pela aldeia de Marlott e seus pequenos proprietários rurais (*yeomanry*), e a esfera da norma que racionaliza, estabelece medidas, regras, leis e preside a organização do trabalho na sociedade capitalista, representado no romance pela fazenda de Flitcomb Ash.

Se Marlott, aldeia natal de Tess, é ainda o lugar de atividades coletivas e, em certa medida, comunitárias, como a colheita, as festas em homenagem a Cerealia (a deusa da agricultura), a dança de *May-Day*, dos velhos costumes tradicionais e de pequenas propriedades de aforamento ou de usufruto vitalício, Flitcomb Ash, para onde a protagonista finalmente vai como trabalhadora rural, se organiza como um empreendimento agrícola capitalista, já mecanizado (com uma debulhadora a vapor), e onde a brutalidade do trabalho, a degradação humana e a desumanização ocorrem sob o jugo de um capataz que regula a produção de riqueza para um proprietário de terras sempre ausente. Entre um espaço e outro, a granja de Tantridge, de seu suposto parente Alec d'Urbervilles, e Talbothays Dairy, um local com uma atmosfera agradável e quase familiar e ponto de transição crítica, onde Tess se torna de fato assalariada, contratada para serviço sazonal. Entre cada etapa, o retorno a Marlott, para onde Tess volta cada vez numa condição diferente. O descenso não é de caráter moral, mas social: a moça independente empurrada pela pobreza para o mundo do trabalho, em que entra primeiro como dependente, depois assalariada, e por fim trabalhadora rural proletarizada. A própria armação do enredo, portanto, se encarrega de fazer a personagem transitar entre as duas ordens que estruturam o livro.

Isso posto, pode-se dizer que o romance de Thomas Hardy, como ele propusera no prefácio à primeira edição, dá forma artística à experiência histórica de uma camada da população inglesa que não pertencia nem à aristocracia nem à burguesia, e que circulava entre a esfera do costume e a esfera da norma, no longo e doloroso

⁵ Refiro-me, por exemplo, à cena do jardim em Talbothays Dairy, e a Flitcomb Ash.

⁶ Representadas, respectivamente pela mãe de Tess, "with her fast-perishing lumber of superstitions, folk-lore, dialect, and orally transmitted ballads", e Tess, "with her trained National teachings and Standard knowledge" (Tess, p. 14).

processo de desenraizamento (tanto físico quanto geográfico quanto cultural) que caracterizou o curso da industrialização e urbanização da sociedade inglesa. Hardy responde, desse modo, a contradições reais, ao progresso e desintegração definidos pelas forças sociais e econômicas de seu tempo, intuindo e expondo uma dinâmica histórica profunda da ordem social da Inglaterra na estrutura de seu romance. Nesse passo, constrói seu universo ficcional segundo a lógica de um aspecto real de seu tempo histórico, figurando o campo como um espaço de transformação e conflito e a exclusão como corolário da modernização em andamento.

Visto de outro prisma, assim como é possível acompanhar a circulação das personagens pelas duas esferas, ao colocar em pauta os efeitos da modernização e as tensões daí advindas, o valor mimético da composição pode ainda ser auferido em outras instâncias da narrativa. A própria construção da frase em Thomas Hardy também dá notícia da lei de movimento geral do livro. Cruzam-se, nas intervenções do narrador, fala dialetal e sintaxe elaborada, termos regionais e vocabulário erudito e latinismos, assim como referências literárias, míticas e bíblicas, que, à primeira vista, poderiam ser interpretados, como o foram, como mero pedantismo do autor, ou, por leitores mais contemporâneos, como índices da polifonia e da pluralidade lingüística do texto. O atrito é perceptível e seu efeito interessa para além das simples escolhas estilísticas:

When she [Tess] came close and looked in she beheld indistinct forms racing up and down to the figure of the dance, the silence of their footfalls arising from their being overshoe in "scroff" – that is to say the powdery residuum from the storage of peat and other products, the stirring of which by their turbulent feet created the nebulousity that involved the scene. Through this floating fusty debris of peat and hay, mixed with the perspirations and warmth of the dancers, and forming together a sort of vegeto-human pollen, the muted fiddles feebly pushed their notes, in marked contrast to the spirit with which the measure was trodden out. They coughed as they danced, and laughed as they coughed. Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights – the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs – a multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing. (Tess, p. 48)

Observem-se, no trecho citado, o resultado da mistura de linguagem referencial e cotidiana ("When she came close and looked in"; "They coughed as they danced, and laughed as they coughed") e alusões clássicas (Pã, Priapo, o deus romano do poder gerador masculino; as ninfas Siringe e Lótide); a formalidade das palavras latinas como "nebulousity" ou "perspirations", e arcaicas como "fusty" ou de baixa recorrência, como "vegeto-human", somadas a um termo regional como "scroff", que o narrador faz questão de explicar ao seu leitor urbano por meio de uma expressão parafrástica. Se o narrador, por um lado, recria a fala dialetal, que tanto o aproxima da vida da comunidade agrária que ele figura, por outro, a sintaxe elaborada, o vocabulário culto e as referências à cultura clássica também o distanciam dela.

Até onde sei, foi Raymond Williams o primeiro a colocar o dedo na questão que outros críticos constatarem, mas de que não tiraram maiores conseqüências: o narrador, assim como Tess, "fala" duas línguas e, ao construir um ponto de vista que articula duas ordens de experiência, funciona como mediador entre a comuni-

dade rural e o público leitor metropolitano. A providência de Williams foi dar uma explicação materialista para o papel da mediação e o significado histórico da forma de expressão em Hardy. Na perspectiva de Williams, o cronista de Wessex, descrito por alguns como historiador local, habita um “país fronteiriço”, e por isso incorpora na sua dicção dialeto e prosa cultivada, resultando desse trânsito, no limite, um estilo que sintetiza uma experiência de classe. Hardy medeia mundos e modos de vida contrastantes, entre o costume e a educação formal, que é, como lembra Williams, o que possibilita ao escritor se posicionar como observador educado e compreender a tradição ou ter o senso da História. Ou, dito de outra maneira, no interior da frase e da prosa de Hardy está inscrita a experiência do escritor como membro de uma classe intermediária, tendo ele próprio vivido entre o mundo da fala e das tradições orais e do costume, e o mundo da linguagem educada e polida em que foram treinados os que tiveram acesso à educação. A posição de Hardy e sua história de vida lhe permitem apreender os ritmos dessa sociedade em mudança e configurá-los em sua protagonista, ela também de certo modo tensamente partícipe de dois universos, ou daquilo que é ainda Williams quem chama de “uma experiência clássica de mobilidade”:

(Mrs. Durbeyfield habitually spoke the dialect: her daughter, who had passed the sixth standard in the National school under a London-trained mistress, spoke two languages; the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality.) (Tess, p. 12)

A combinação incomum de termos informais e vocabulário culto e sintaxe elaborada no plano da narração, no entanto, dá testemunho da percepção que Hardy tinha da cisão da prosa e dos problemas envolvidos na interação entre as duas esferas – a do costume e a da norma. A disjunção ou, se preferirmos, o impasse não é de modo algum de ordem estilística mas escancara a questão, que é central para a Inglaterra oitocentista, de uma sociedade às voltas com alterações profundas na sua organização e estrutura.

E é exatamente sob o ritmo da mudança que se constrói o mundo rural de Tess of the d'Urbervilles. Não apenas a migração anual dos trabalhadores, a cada *Old Lady-Day* (6 de abril), de fazenda em fazenda em busca de trabalho (Tess, p. 277), mas de uma Wessex onde, em lugar de “camponeses”, havia uma estrutura social complexa, formada de donos da terra, arrendatários, artesãos, comerciantes e trabalhadores, característica do capitalismo agrário. Tess encarna a experiência histórica de coexistência tensa de dois mundos culturais diversos e de duas categorias – a de descender de uma família aristocrática decadente e por isso ser uma d'Urberville, e de ter-se tornado uma Durbeyfield, filha de um pequeno negociante, agora em vias de proletarização como trabalhadora rural, dando visibilidade ao processo real de passagem de um mundo organizado em razão da posição social para uma sociedade de classes. Ela não é o único caso no romance. E se o “fluxo e refluxo” a que se refere o narrador remetem ao tempo cíclico do eterno retorno, ou à atemporalidade dos ritmos da vida natural, remetem igualmente à história real dos processos sociais que levaram à decadência das velhas famílias, à perda do usufruto vitalício da propriedade e ao despejo, e à mobilidade dos trabalhadores:

Lots of families are as bad as mine in that. Retty's family were once large landowners, and so were Dairyman Billet's, and the Debbyhouses who are now carters were once the De Bayeux family. You find such as I everywhere; 'tis a feature of our county, and I can't help it. (Tess, p. 182)

A individuação de Tess é, como se pode depreender, uma condição comum, isto é, sua individualidade concreta contém uma relação com uma substância humana geral e coletiva, tipificando um dilema histórico real que está para além de seu destino individual isolado. Nela se concentra uma verdade, que expressa forças históricas atuantes subjacentes.

Uma última questão, antes de tratar das três meninas: a da violência, entranhada nas relações de classe, que revela um outro aspecto das iniquidades da moderna sociedade capitalista inglesa. Refiro-me à “gaiola da autoridade patriarcal”, para usar uma expressão de Roberto Schwarz, que encerra Tess num enredo de consequências funestas: o estupro, a gravidez, a perda do filho, e depois a prisão e morte. Nesse caso, os benefícios de uma educação moderna e sua condição de moça esclarecida não a ajudam a se livrar das contingências de sua situação, nem solucionam a injustiça de classe. Tess desconhece os mecanismos de seu ambiente e não tem armas para rebater ou se proteger da barbárie da classe dos proprietários. Se, no caso de seu suposto primo Alec, essa barbárie se manifesta no assédio, na posse do corpo de Tess, e nos repetidos abusos e perseguições que não dão trégua à protagonista, a de Clare não é menos indesculpável. Preso a suas convicções e princípios, a seu padrão convencional de julgamento – “*the pedagogic rod of convention*”⁷ –, ele não é capaz de perdão e é em grande parte responsável pelo que acontece com Tess, depois da separação. A trama de sedução pode até lembrar o enredo do melodrama, devidamente reforçado pela caracterização de Alec como o vilão típico desse gênero teatral; entretanto, ao contrário do universo melodramático, em que valem as regras da justiça distributiva, esse é um mundo onde não há remissão e a mulher paga pelos desmandos dos poderosos como Alec ou dos bempensantes como Clare. A ação predatória de ambos, dois homens destrutivos, dá notícia do “manejo irresponsável e caprichoso” da autoridade dos proprietários e, nessa chave, o amor entre a mocinha pobre e o promissor rapaz de boa família (cujo nome, Angel, é mais uma ironia do narrador) não é saída progressista para uma relação de classe, pois não tem desfecho feliz.

Thomas Hardy se recusa a ceder à exigência de um final conciliatório para Tess, tão ao gosto da ficção de seu tempo. A reconciliação não se realiza e há, no desenlace, uma sugestão de denúncia da justiça que pune a mulher pelos “pecados” do homem. Hardy fez mais: até ali, as mocinhas pobres dos romances ingleses, se virtuosas, conseguiam bom preço no mercado de casamentos. No mundo cheio de culpa do século XIX, Hardy dá um tapa na cara da moralidade vitoriana ao acrescentar ao título de seu romance o subtítulo “*a pure woman faithfully*

⁷ Tess, p. 211 [“a vara pedagógica da convenção”]. Além do sentido de medida, “rod” também pode significar açoite e castigo.

presented" ("uma mulher pura apresentada de maneira fiel"), desafiando convenções e os conceitos de virtude, moral e pureza vigentes à época. É bem verdade que Tess é punida com a força no final do romance, mas o comentário do narrador de que afinal a Justiça (com maiúscula) fora cumprida não esconde seu tom irônico, assim como não se pode ignorar sua provocação às leis morais constituídas, ao fechar a narrativa com a imagem de Angel Clare e Liza-Lu de mãos dadas, sugerindo uma união não só ilegal mas manchada pelo estigma do incesto.⁸

Mais: para se contrapor àqueles que preferem criticar o determinismo de Hardy, não é nem ao menos preciso invocar Zola ou rebater a idéia metafísica de fatalismo, como aquele conceito é freqüentemente interpretado. É bem verdade que Hardy resvala no mitológico e muitas vezes cede à tentação de explicar o destino de Tess como resultado da ação de forças transcendentais e inelutáveis. Para escapar dessa armadilha, no entanto, bastou-lhe desenvolver "as relações sociais inscritas em seu material – situações, linguagem, tradição, etc. – segundo um fio próprio, quer dizer, próprio às relações e próprio ao escritor: um fio que é de livre invenção, mas nem por isso é arbitrário".⁹ Assim, ao escolher escrever sobre a vida dos pobres e expor "o mecanismo dos fenômenos" (a expressão é de Zola), Hardy põe a nu o fato de que a sina de Tess não tem nada a ver com a Providência, ou com a Vontade Imanente, mas com o mundo dos homens e o peso da pobreza. Visto desse ângulo, portanto, o naturalismo deve ser compreendido nos termos de Raymond Williams, em discussão a respeito do drama e do cinema, para quem a obra dos naturalistas pertence a um projeto liberador, com sua ênfase no que é secular, contemporâneo e científico (em oposição ao religioso)¹⁰ e a transformação que opera do meio ambiente, de cenário para elemento crucial da ação:

*Naturalism, in fact, has close historical associations with socialism. As a movement and as a method it was concerned to show that people are inseparable from their real social and physical environments. As against idealist versions of human experience, in which people act under providence or from innate human nature or within timeless and immaterial norms, naturalism insisted that actions are always specifically contextual and material. The purpose of putting a lifelike environment into narrative or on to a stage of film was to introduce and emphasize this authentically shaping force. The slice of life, that is to say, was no random helping; the analogy is much more with microscopy, where the intricate formations of life can be intensively examined. The leading principle of Naturalism, that all experience must be seen within its real environment – indeed often, more specifically, that characters and actions are formed by environments, as socialists still usually say – was intended as a radical challenge to all received idealist forms.*¹¹ (grifos do autor)

⁸ Até a aprovação do Deceased Wife's Sister Act, em 1907, o casamento de um homem com sua cunhada era ilegal.

⁹ Roberto Schwarz. Conversa sobre "Duas meninas", in: *Seqüências brasileiras: ensaios*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999, p. 230.

¹⁰ Raymond Williams, Drama from Ibsen to Eliot, in *Politics and letters: interviews with New Left Review*, London, Verso, 1981, p. 204.

¹¹ Raymond Williams, Cinema and Socialism, in *The politics of Modernism: against the new conformists*, London, Verso, 1989, p. 107-18 (p. 113).

Visto, portanto, numa chave materialista e como reação ao idealismo, o naturalismo ganha em interesse justamente por colocar em cena o indivíduo isolado e sujeito a todas as mudanças e determinações da sociedade. Se, ainda segundo Williams, o naturalismo não teve muita força na Inglaterra, em comparação com a França, a Escandinávia e a Rússia, no caso da pintura e do romance houve um naturalismo consciente, que teve como eixos centrais o meio-ambiente *reconstruído*, fosse ele natural ou social, e a *produção* da personagem e da ação por um meio-ambiente natural ou social poderoso, estabelecendo-se uma relação absolutamente dialética entre um e outro:

*In high naturalism the lives of characters have soaked into their environment. Its detailed presentation, production, is thus an additional dimension, often a common dimension within which they are to an important extent defined. Moreover, the environment has soaked into the lives. The relations between men and things are at a deep level interactive, because what is there physically, as a space or a means for living, is a whole shaped and shaping social history.*¹²

Trata-se, em resumo, do que o crítico inglês define como "o peso do mundo" numa formulação sucinta e percuciente, que traduz com precisão o papel do meio nessas obras.

* * *

Para o leitor ainda intrigado com as três meninas do meu título, esclareço que meu ponto de referência é o ensaio de Roberto Schwarz,¹³ como já deve ter ficado evidente. A aproximação entre Capitu, Helena Morley e Tess pode, à primeira vista, parecer despropositada, considerando-se as diferenças entre o caso brasileiro, àquela altura recém-saído de um regime escravocrata, e a experiência inglesa, onde o capital já ganhara fôlego mais do que suficiente para se lançar na aventura imperialista. Haverá, também, quem lembre a famosa crítica que Machado fez ao romance naturalista, em crônicas publicadas em *O Cruzeiro* em 1878 sobre o romance de Eça de Queiroz, o que, em princípio, igualmente desautorizaria a comparação. Não há vestígio em Tess, contudo, da vulgaridade que Machado vê no ato de traição de Luísa, "que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer". Para além da "fatalidade das obras do Sr. Eça" e do "tom carregado nas tintas", a Machado incomodam a "substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito". Tess, diferentemente de *O primo Basílio*, corresponde precisamente à descrição do escritor brasileiro do que ele espera de uma obra de ficção – "O drama existe, porque está nos

¹² Raymond Williams, Social environment and theatrical environment, in *English Drama: forms and development. Essays in honour of Muriel Clara Bradbroock*, Edited by Marie Axton and Raymond Williams, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 203-23 (p. 217).

¹³ Roberto Schwarz, *Duas meninas*, São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto".¹⁴ Não haveria por que, desse modo, descartar as possibilidades abertas pela leitura em paralelo das três personagens.

De saída, estamos falando da mesma quadra histórica. *Tess of the d'Urbervilles* foi publicado em 1891. *Minha vida de menina*, quer escrito na década de 1890 ou de 1930, dá conta de acontecimentos datados em 1894 e 1895, e *Dom Casmurro* é de 1899. Naturalmente, as correspondências entre as três mocinhas vão além da mera cronologia. A fim de traçar algumas delas, não pretendo reproduzir aqui os argumentos e as análises de Roberto Schwarz. Antes, porém, cabe assinalar algumas diferenças, que são muitas e importantes.

Um primeiro nível de distinções a desbastar diz respeito à questão de gênero: romance e personagens ficcionais de um lado, livro de crônica e de registros do dia-a-dia e uma "mocinha da vida real", do outro. "Outra Capitu" aponta, de imediato, o caráter misturado de *Minha vida de menina*, a meio caminho entre o "documento propriamente dito" e a "literatura de imaginação em sentido próprio", assinalando-lhe a poesia do todo, que Schwarz define como sendo de "tipo vigoroso e real". Mas não está aí a distinção decisiva, a meu ver. Como sabemos, as fronteiras porosas e freqüentemente borradas entre escrita autobiográfica e ficção encurtam distâncias e colocam em xeque separações estanques entre o factual e o ficcional. Mais cruciais são os diferentes efeitos produzidos pela escolha do ponto de vista e o tom que cada narrador imprime a seu relato. Não vou repisar as conseqüências que Schwarz tira de sua análise da figura do narrador de *Dom Casmurro* e de *Minha vida de menina*. A "poesia envenenada", o relato tendencioso de Bento Santiago, a desfaçatez de classe contrastam em tudo e por tudo com a visão empática do narrador onisciente em terceira pessoa do romance de Hardy, com seu estilo pretensioso, que igualmente destoa da "linguagem familiar" e da "prosa limpa" de Helena. Não é o caso aqui de discutir a ambigüidade desse narrador, visivelmente seduzido, assim como Alec D'Urberville, pelos dotes físicos da jovem ordenhadora, chegando a praticamente jogar nos ombros da personagem grande parcela da responsabilidade por seu destino ao sugerir que moças pobres e belas são presa fácil da concupiscência masculina.¹⁵ "Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher",¹⁶ enquanto Hardy arma um ponto de vista que, assim

como no caso de Capitu, deixa no ar a incerteza da culpa ou inocência de Tess. Tess não possui a "clareza mental", "a compreensão dos obstáculos", a "firmeza" e a "habilidade" que Schwarz descreve em Capitu, nem a graça, a vivacidade, a perspicácia ou a rebeldia da "inglesinha" de Diamantina. Mas, como Capitu, sua inteligência não a salva do arbítrio dos proprietários.

De onde vem, então, a impressão de semelhança, a sensação de um molde comum, de uma constelação que se forma com as três personagens de três obras tão díspares em tantos aspectos? Espero que as ressonâncias e afinidades já se tenham feito ouvir, enquanto eu comentava o romance de Hardy, mas não custa pontuar algumas. *Dom Casmurro*, *Minha vida de menina* e *Tess* corporificam, nas suas protagonistas, a condição dos dependentes e dos sem-propriedade. Capitu, Helena e Tess representam, cada uma a seu modo, a cidadania precária e as "parcelas ameaçadas no processo" de transformações substanciais em curso tanto do lado de lá como do lado de cá. A trajetória de Tess, como a de Helena, dá notícia das práticas e da sociabilidade desenvolvida pelos homens pobres do interior, distantes dos centros urbanos. E a valorização das formas de vida local em tensão com as mudanças que nela se operam é a tônica comum, ainda que se oponham o "bucolismo inteligente" da mineirinha e a sensível mitologização da natureza em Hardy. Ou, mudando de ângulo, Tess, da mesma maneira que Capitu, é vítima da "vocação arbitrária e destrutiva da proteção paternalista"¹⁷ e ré num processo de culpabilização sumária por parte de seus primeiros leitores. Como Machado, Hardy concebe "como representativo o destino em que um pobre cheio de possibilidades é vencido pela adversidade comum, quer dizer, pela conduta discricionária da gente de bem".¹⁸ Ou por outra, como não reconhecer em Alec a "mistura promíscua de propriedade, autoridade e capricho" que Schwarz descreve em Bento?¹⁹ Tal qual em Bento, a "civildade européia" de Alec, ou mesmo de Angel, é pura enganação e verniz, a ocultar o autoritarismo patriarcal e de classe e o obscurantismo que acabam por condenar Capitu ao exílio e Tess à morte.

Sem tempo para prospeções muito fundas, penso não forçar a nota ao sugerir que as três personagens compartilham do mesmo mundo, cá e lá – o da "precariedade irremediável que cerca a gente pobre". Mais: Capitu e Helena, e podemos acrescentar Tess, são "moças com talento [...] numa posição de poucos meios".²⁰ São jovens mulheres de "famílias necessitadas", que vivem na pele as diferenças sociais e possibilitam colocar em relação a "matéria brasileira"²¹ – tal como definida por Schwarz – e o que, nos termos dele, vou chamar de "matéria inglesa" e que procurei, de forma breve, apresentar mais acima.

¹⁴ Todas as citações são retiradas das crônicas publicadas em *O Cruzeiro* em 16 e 30 de abril de 1878, reunidas sob o título de "Eça de Queirós: *O Primo Bastião*", em Machado de Assis, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, v. III, p. 903-13.

¹⁵ Tess é objeto do olhar do narrador (e, por extensão, do leitor), que a erotiza por meio do recurso recorrente a metáforas de penetração e engolfamento. Sua sexualidade, mesmo que não intencionalmente provocativa, produz uma resposta erótica nos homens. Imagens como "her mouth as a snake's" ou "her coiled-up cable hair", o uso de verbos como "recoil" para descrever como ela reage às aproximações de Alec, seu bocejo, a curva de seus lábios – são todos exemplos de como o narrador constrói sua posição ambivalente em relação a sua personagem, cuja pureza é também constantemente afirmada.

¹⁶ Roberto Schwarz, *Duas meninas*, op. cit., p. 16.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 94.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 102. O itálico é do autor.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 40.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 93.

²¹ Segundo Schwarz, o "sistema de relações sociais, pontos de vista, registros de dicção etc. que foi engendrado pela história do país" (ver Roberto Schwarz, "Conversa sobre 'Duas meninas'", in *Seqüências brasileiras*, op. cit., p. 226).

Em que pesem a distância e a geografia, são universos comuns apanhados num momento importante de transição, um deles a se defrontar com as feridas deixadas pela ordem colonial e pela escravidão e o outro a se ver com as feridas abertas pela introdução do modo capitalista de produção no campo. Cá e lá, o que está em pauta são as categorias cruciais do “trabalho, propriedade, parentesco, obséquio, troca, pobreza, Deus”.²² Nem para Tess nem para Helena há confinamento feminino ou estigmatização do esforço físico e do trabalho, embora Tess experimente na carne o lema da mãe de Helena de que “a vida é de sofrimentos”. Para Helena, ao contrário, “o peso da pobreza e das obrigações familiares” não retira o prazer das pequenas tarefas cotidianas de catar lenha, lavar roupa, que contêm, como comenta Schwarz, “alguma coisa de utopia”. Se Tess dá testemunho da vida popular num momento de dissolução e perda dos laços comunitários, e de desenraizamento (um dos efeitos do capitalismo agrário em curso), “os avanços da atrasada Diamantina” de *Minha de vida de menina*, sugere Schwarz, representam um momento impregnado de possibilidades e potencialidades que logo vão se frustrar. Trata-se, em ambos os casos, de momentos de transição e de redefinições das relações sociais. As três obras são, em resumo, decantações formais de um mesmo processo histórico que assume faces distintas lá e cá. Não por acaso, a trajetória das três meninas, pela sua posição de classe, encerra os impasses e contradições desse processo, agravados, no caso de Capitu e Tess, pela condição de serem mulheres à mercê do autoritarismo e do arbítrio masculino. A liberdade e a irreverência de Helena são, dessa forma, uma aragem fresca e revigorante diante do drama que envolve os destinos das protagonistas de *Dom Casmurro* e *Tess*.

O conjunto de semelhanças que procurei delinear aqui tem conseqüências que vale a pena assinalar, porque – é este o ponto – elas são engendradas por um sistema que, seja no centro do capitalismo seja na sua periferia, configura-se como igual na desigualdade. Ou, dizendo melhor, na sua própria periferia, o centro produz desigualdades cujos efeitos podem se assemelhar às desigualdades nossas velhas conhecidas. Trata-se do ar do tempo, de um molde comum, diria ainda Schwarz, que estrutura a ficção de modo convergente, engendrando situações semelhantes. A constelação específica que gera o presente problemático de Capitu e Helena é diversa mas não alheia à constelação entre vida popular e racionalização burguesa que determina o ritmo do romance de Hardy, ou, para dizer de outra forma, o espírito do capitalismo no centro do sistema não cria presentes mais palatáveis e menos excludentes, como nos mostra *Tess*. Nos três casos, “está lançado o tema do progresso que não traz progresso e que não só não resolve como também agrava muita coisa”.²³

Nosso modo de inserção no sistema capitalista tem a vantagem de nos fazer enxergar melhor as iniquidades de lá e expor o quanto havia, também lá, de

ocultação ideológica na tese da modernização. Capitu e Helena Morley são o que são porque viviam uma situação especial, num espaço bastante particular do sistema capitalista, e as categorias que funcionam como paradoxo e simulacro aqui funcionam com suposta legitimidade lá, o que não retira, pelo contrário acentua, o caráter violento e arbitrário da situação. Ou seja, no funcionamento “desigual mas combinado” do sistema, as três meninas se configuram como diferentes facetas do mesmo prisma.

²² Roberto Schwarz, *Duas meninas*, op. cit., p. 49.

²³ Roberto Schwarz, “Conversa sobre ‘Duas meninas’”, op. cit., p. 235.