UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ANA CAROLINA FAUSTINO TIETI SOUZA

**Fronteira e extinção: estudo sobre a representação da tradição e da modernidade rural
em *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira.

SÃO PAULO

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Carolina Faustino Tieti Souza

Fronteira e extinção: estudo sobre a representação da tradição e da modernidade rural em *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de mestre em Letras.
Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Adriano Schwartz
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

Banca Examinadora – Suplente

Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcos Piason Natali

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas

Tess is that rare creature in literature: goodness made interesting. She is human life stretched and racked, yet forever springing back to renewal... She comes to seem for us the potential of what life could be, just as what happens to her signifies what life too often becomes. She is Hardy's greatest tribute to the possibilities of human existence, for Tess is one of the greatest triumphs of civilization: a natural girl.

Irving Howe

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu marido Michel por cuidar tão bem de mim; a meu filho Natanael, que veio marcar um novo tempo e alegrou ainda mais minha vida; à minha mãe Ana Maria, auxiliar infalível e amorosa; às minhas irmãs conselheiras Andréa, Tatiana e Ana Paula; e sobretudo a Deus, único e fiel companheiro nas longas e solitárias horas de estudo.

Obrigada ao prof. dr. Marcelo Pen Parreira pela atenção e paciência nas orientações, que sempre foram muito cuidadosas, esclarecedoras e encorajadoras.

Obrigada aos professores participantes da banca de qualificação: professores doutores Marcos César de Paula Soares e Eduardo Vieira Martins, que muito colaboraram para a finalização desta dissertação.

Obrigada ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e ao governo brasileiro por ter investido em minha educação.

RESUMO

Esta dissertação aborda a relação entre os conceitos de fronteira e de extinção na representação da tradição e da modernidade rural no romance de Thomas Hardy, **Tess of the D'Urbervilles**, publicado em 1891. Em três partes, a pesquisa busca conhecer e indicar alguns limites e problemas de dois elementos da estética hardyana apresentados pela crítica como fundamentais: a idealização romântica do espaço natural e da personagem rústica – por meio do uso de alegorias (bíblicas, mitológicas), apelo ao sentimento da natureza, recurso às fantasias e crenças locais –, bem como o realismo empregado pelo autor na representação do cotidiano da vida e do trabalho rural que se conjuga com as prerrogativas da modernização, comuns de seu tempo. A pesquisa, então, chama a atenção para uma via estética singular nesse romance de Hardy, que parece bascular as fronteiras das duas medidas mencionadas e dá ao autor uma posição artística não exclusiva, mas bastante interessante e rica, que coopera para a compreensão das formas de representação e interpretação da realidade rural no fim do século XIX.

Palavras-chave: representação; fronteira; realismo; idealização; mundo rural.

ABSTRACT

This dissertation approaches the relationship between the concepts of border and extinction on the representation of the traditions and the rural modernity in the romance written by Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, published in 1891. Divided in three parts, the research seeks to know and point some limits and problems in two elements of Hardy's aesthetics presented by the critic reviews as fundamentals: the romantic idealisation of the natural space and of the rustic personage – through the usage of allegories (biblical and mythology's), appeal to the nature sentiment, recourse to fantasies and local behaves – as well as realism employed by the author in the representation of the quotidian of life and rural work which marries with prerogatives of common modernisation at his time. The research, so, claims the attention to a singular aesthetic path in this Hardy's romance that seems to tilt the boundaries of the two mentioned measures and gives the author an artistic position, non-exclusive, but interesting and rich enough to cooperate to the comprehension of representation models and interpretation of the rural reality at the end of the nineteenth century.

Key words: representation; border; realism, idealisation; rural world.

RÉSUMÉ

Ce mémoire cherche à comprendre le rapport entre les concepts de frontière et d'extinction dans la représentation de la tradition et de la modernité rurale au roman de Thomas Hardy, **Tess of the D'Urbervilles**, publié en 1891. Réalisée en trois parties, la recherche envisage connaître et pointer quelques limites et problèmes de deux éléments fondamentaux de la esthétique hardyenne présentés par la critique: l'idéalisation romantique de l'espace et du personnage rustique – à travers les allégories (bibliques, mythologiques), l'appel au sentiment de nature, les fantaisies et croyances locales – ainsi que le réalisme employé par l'auteur dans la représentation du quotidien de la vie et du travail ruraux déterminé par les prérogatives de la modernisation à l'époque. La recherche attire l'attention vers une voie esthétique singulière du roman de Hardy qui semble basculer les frontières des deux mesures mentionnées – en donnant à l'auteur une position artistique non exclusive, mais intéressante et riche qui coopère davantage à la compréhension des formes de représentation et d'interprétation de la réalité rural à la fin du XIX^{ème} siècle.

Mots-clés: représentation; frontière; réalisme; idéalisation; monde rural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	15
WESSEX: “PARTLY REAL, PARTLY DREAM-COUNTRY”	15
1.1 Hardy “o grande poeta do Wessex”	16
1.2 A crise da volta do nativo	18
1.3 Arte e vida	21
1.4 <i>A vanishing life</i>	25
1.5 Arte e história	27
1.6 “Critiografia” sobre o Wessex	30
CAPÍTULO 2	40
WESSEX: CENÁRIO PARA A ODISSEIA DA VIDA	40
2.1 <i>A novel of character and environment</i>	40
2.2 Vales e Montes	46
2.3 Sol: a fonte da vida	49
2.4 Ofusca-se o sol.....	63
2.5 Punição	71
CAPÍTULO 3	79
MAL-ESTAR CULTURAL: EMBATE ENTRE NATUREZA E CONVENÇÃO	79
3.1 Duplicidade de Tess: mulher moderna ou rústica?	83
3.2 Duplicidade em Tess: mulher ideal ou real?	99
3.3 <i>Psychomachia</i> : combate da alma entre o vício e a virtude	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
LISTA DE FIGURAS	157
BIBLIOGRAFIA.....	158

INTRODUÇÃO

O interior da Inglaterra rural no século XIX é um universo em plena efervescência onde se consolidam processos modernos que vinham se instalando há muito tempo. Diferente de outros países europeus, o meio rural inglês é, desde muito cedo, amplamente tocado pelo sistema capitalista de mercado, embora conserve modos de pensar e de viver, práticas e costumes antigos como formas residuais de cultura. Thomas Hardy é bastante sensível aos limites que marcam a fronteira entre o passado e o presente, a realidade e a imaginação, sendo ele mesmo resultado de uma experiência moderna real de mobilidade e desenraizamento, o que lhe permite estabelecer uma forma particular de *ver* o mundo rural, em uma dupla visão – ora objetiva e compromissada com a realidade, ora subjetiva e visionária.

Orientada pelas discussões trazidas pelos críticos Raymond e Merryn Williams a partir dos anos de 1970 – esclarecimentos que revalorizaram as obras de Hardy na tradição literária inglesa –, esta dissertação tem como objetivo demonstrar o quanto tal posição de fronteira é determinante para se compreender as ambivalências presentes na narrativa de Thomas Hardy, principalmente no que tange seu modo de representar o campo e seus moradores, por vezes de forma realista, por vezes de forma idealizada, descrevendo-os com atributos modernos e também rústicos.

Analisando discussões críticas sobre o mundo rural apresentado na obra de Hardy e recorrendo eventualmente ao *close Reading*, constatamos que o romance **Tess of the D'Urbervilles** (1890)¹ traz em seu eixo principal uma experiência de mobilidade e desenraizamento vivida por uma moça do campo dentro de seu próprio universo natural e social chamado *Wessex*. Por trás de um enredo caracterizado por um tradicional triângulo amoroso conflituoso (Tess, Alec, Clare), acompanhamos o destino trágico da jovem

¹ Todas as citações de texto em inglês da obra **Tess of the D'Urbervilles** de Thomas Hardy foram retiradas da terceira edição da **Northon Critical Edition** (New York: 1991) editada e comentada por Scott Elledge. Da mesma forma, as notas de rodapé constarão a tradução das citações para o português de acordo com a versão brasileira **Tess**, edição Itatiaia (Belo Horizonte: 1984) traduzida por Neil R. da Silva. A paginação da versão traduzida será anotada entre parêntesis.

“camponesa” condenada à decadência social e à extinção devido à impossibilidade de encontrar um lugar para si nessa sociedade marcada pelo contraste entre a tradição e a modernidade, as leis da natureza e as convenções, as livres fantasias e os ditames da realidade. Mal compreendida e em meio a frustrantes oportunidades de emancipação, Tess se torna vítima de seus amantes, da fantasia de seus pais, da natureza, do destino, do acaso e do trabalho árduo – agentes que de fato denotam a face oculta das mais severas injustiças e desigualdades sociais.

Ao apresentar a trajetória de uma mulher, que, sem muitas ambições, luta para tirar a família de sua condição miserável, Hardy explora com pulso firme a realidade velada do campo – a do mundo do trabalho, das distinções sociais, dos abusos, das expropriações – que contrasta com o imaginário sobre uma vida campestre harmoniosa e determinada pela relação com a natureza. A nosso ver, a suposta instabilidade narrativa marcada pela ambivalência no modo representar o universo rural – o que separou por muitos anos a crítica hardyana – encontra sentido quando entendemos que Hardy considera consciente e seriamente a matéria histórica em seu texto, embora inclua materiais próprios a esse meio sociocultural, tais quais crenças, lendas, superstições ou ainda elementos alegóricos e mitificadores, principalmente quando Tess e o campo estão subordinados ao ponto de vista ambíguo do narrador e das personagens.

Os relatos ilustram a *história*, mas também parte da *memória* daqueles que estão no centro da dramatização – o campo e o “camponês” – que por sua vez são representados tanto de forma realista, quanto de forma idealizada, como analisaremos com mais detalhes. O espaço desprezado e desconhecido do Wessex torna-se o grande cenário vivo e determinante da ação e da emoção; o “camponês”², representante da classe trabalhadora popular rural –

² É importante esclarecer que, formalmente, a classe inglesa chamada *peasantry* – antiga classe independente em que o pequeno fazendeiro é proprietário e trabalha em suas próprias terras – não existia mais desde muito cedo quando o capitalismo se instalou na agricultura, segundo M. Williams. A autora afirma que “the so-called ‘peasants’ of the nineteenth century were mostly either small capitalist farmers or rural proletarians whom they employed”. Em WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 173 (esta afirmação é retomada dos textos de WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1984 e 2011). Inclusive T. Eagleton insiste em afirmar que Tess não é uma camponesa. EAGLETON. Op. cit., 2005, p 131-132. Para evitar algum equívoco, optamos por guardar o termo “camponês” (seguindo a tradução do romance em português), mas conscientes de que é um conceito linguisticamente difuso, não homogêneo, aberto. Tomamos neste texto seu sentido mais totalizante, ou seja, o de morador e trabalhador rural ou pequeno produtor. Uma variedade de termos e conceitos em inglês não encontram, muitas vezes, equivalência exata e usual em língua portuguesa (e principalmente na tradução de que dispomos) sendo traduzidas simplesmente por “camponês”. Para designar Tess e grupos de moças e rapazes do campo de maneira geral faz-se uso dos vocábulos *peasant*, *peasant girl*, *country girl*, *cottage girl*, *cottagers*, *farm folk*; para distinguir Tess como proletária rural ou os trabalhadores, utiliza-se *field man*, *field woman*, *labourers*, *farm-labourers*, *workers*, *women-workers* e *work-people*.

normalmente insignificante ou ridicularizado na literatura tradicional – encontra lugar fundamental na narrativa; enquanto o amor e o trabalho compõem o tema geral.

É imprescindível, contudo, antes de qualquer análise mais aprofundada, compreender que tipo de “camponesa” a protagonista Tess representaria dentro dos limites do próprio romance, uma vez que sua história envolve a mobilidade e a variedade de ocupações de uma moça em situação de declínio social, como veremos ao longo desta dissertação. De fato, Hardy demonstra grande interesse por duas classes rurais. A primeira é aquela à qual pertenciam os pais de Tess, classe intermediária de arrendatários depositária das tradições da aldeia, mas que estava ameaçada de extinção pelas pressões internas e pelo êxodo rural.

The village had formerly contained, side by side with the agricultural labourers, an interesting and better-informed class, ranking distinctly above the former – the class to which Tess’s father and mother had belonged – and including the carpenter, the smith, the shoemaker, the huckster, together with non-descript workers other than farm-labourers; a set of people who owed a certain stability of aim and conduct to the fact of their being lifeholders like Tess’s father, or copyholders, or occasionally, small freeholders³.

A segunda classe é aquela que passou a pertencer Tess durante sua experiência de decadência quando a família perde seu único meio de serviço, o cavalo. Durante a vida adulta, Tess tem uma ocupação diferente da de seu pai (pequeno negociante) e, apesar ter recebido melhor educação, passou a pertencer à classe inferior de trabalhadores rurais itinerantes e sazonais, exercendo diversas atividades em granjas, queijarias, ordenhas, plantios e colheitas. Nesse contexto a conheceu Angel Clare, personagem esclarecido que a certa altura transmite sua experiência de contato com os estereotipados camponeses – *Hodges* – figuras conhecidas na literatura de tradição rural. Sua reflexão – que reproduz parte do discurso constado no ensaio de Hardy, **The dorsetshire labourer**⁴ – traz uma crítica contra uma perspectiva urbana muito comum, um modo generalizado e errôneo de ver os trabalhadores rurais, grupo no qual se incluía Tess.

Much to his surprise he took, indeed, a real delight in their companionship. The conventional farm-folk of his imagination – personified in the newspaper-press by the pitiable dummy

³ HARDY, T. Op. cit., 1991, p. 277. “A aldeia contara outrora, ao lado dos jornaleiros lavradores, uma classe interessante e melhor informada, de posição nitidamente superior à daquela – a classe a que o pai e a mãe de Tess tinham pertencido – e da qual faziam parte o carpinteiro, o ferreiro, o sapateiro, o vendedor, ao lado dos trabalhadores indefinidos que não eram jornaleiros de fazenda; era um grupo de pessoas que revelava certa estabilidade de objetivo e conduta dado ao fato de serem arrendatários vitalícios, como o pai de Tess, ou enfiteutas, ou vez por outra, pequenos proprietários independentes” (p. 393-394)

⁴ HARDY, T. “The Dorsetshire Labourer”. **Longman’s Magazine**, jul. 1883.

known as Hodge – were obliterated after a few days’ residence. At close quarters no Hodge was to be seen. At first, it is true, when Clare’s intelligence was fresh from a contrasting society, these friends with whom he now hobnobbed seemed a little strange. Sitting down as a level member of the dairyman’s household seemed at the outset an undignified proceeding. The ideas, the modes, the surroundings, appeared retrogressive and unmeaning. But with living on there, day after day, the acute sojourner became conscious of a new aspect in the spectacle. Without any objective change whatever, variety had taken the place of monotonousness. His host and his host’s household, his men and his maids, as they became intimately known to Clare, began to differentiate themselves as in a chemical process. [...] The typical and unvarying Hodge ceased to exist. He had been disintegrated into a number of varied fellow-creatures – beings of many minds, beings infinite in difference; some happy, many serene, a few depressed, one here and there bright even to genius, some stupid, others wanton, others austere; some mutely Miltonic, some potentially Cromwellian – into men who had private views of each other, as he had of his friends; who could applaud or condemn each other, amuse or sadden themselves by the contemplation of each other’s foibles or vices; men every one of whom walked in his own individual way the road to dusty death⁵.

As duas explicações sobre os tipos variados e distintos de habitantes e trabalhadores que compõem o cenário rural são prova da sensibilidade e capacidade de Hardy de revelar o quanto a realidade rural de seu tempo é mais complexa do que se costumava pensar. Entender o campo como um lugar dinâmico e heterogêneo e sua população como um conjunto de indivíduos com sua própria história – e não apenas de seres indistintos e generalizados – é fundamental para discernir o universo do romance **Tess** longe dos estigmas que cristalizam e

⁵ HARDY, T. Op. cit., 1991, p. 92,. “Para sua grande surpresa, sentia verdadeiro deleite com a companhia deles. Os camponeses convencionais da sua imaginação – personificados pelo lastimável caladão conhecido como Chico Simplório – foram obliterados após uns poucos dias de permanência. Perto dali, não se via Chico Simplório algum! A princípio, é verdade, quando a inteligência de Clare guardava ainda fresca a lembrança de uma sociedade contrastante, aqueles amigos com os quais agora tinha contactos familiares pareciam algo estranhos. Sentar-se como um igual da família do queijeiro parecera no início um procedimento sem dignidade. As ideias, os modos, o ambiente, pareciam retrógrados e sem sentido. Mas, continuando a viver ali, dia após dia, o perspicaz estagiário deu-se conta de um aspecto novo do espetáculo. Sem transformação objetiva de qualquer natureza, a variedade tomara o lugar da monotonia. Seu hospedeiro e o pessoal da casa de seu hospedeiro, seus homens e moças, ao tornarem-se intimamente conhecidos de Clare, começaram a diferenciar-se como num processo químico. [...] O típico e invariável Chico Simplório deixou de existir. Tinha sido desintegrado em numerosas e variadas criaturas semelhantes – seres de muitas mentes, seres infinitos em matéria de diferença; felizes uns, muitos serenos, uns poucos deprimidos, aqui e ali um tão brilhante a ponto de ser genial, alguns estúpidos, outros levianos, outros austeros, alguns de uma mudez de Milton, alguns com algo de Cromwell em potencial; em homens que tinham ideias privadas uns dos outros, como ele tinha dos seus amigos; que eram capazes de aplaudir ou condenar entre si, de divertir-se ou de se entristecer pela contemplação das fraquezas e dos vícios uns dos outros; homens que caminhavam todos na sua individual estrada que leva ao pó e à morte” (p. 143).

reduzem o mundo rural a um espaço retrógrado e imutável e seus moradores a “caipiras” ignorantes e de modos ridículos.

Tendo em vista os esclarecimentos mencionados, direcionamos nossa análise em três capítulos, a fim de compreender e demonstrar as particularidades do estilo hardyano, principalmente no que tange à construção do Wessex e do caráter de Tess. No primeiro capítulo, intitulado “Wessex: a partly-real, a partly-dream country” analisaremos a maneira como o autor apresenta o condado do Wessex, estrapolando as barreiras regionais e tornando-o representativo das principais questões de sociedade inglesa da época. Tendo como base teórica os estudos de Williams e estabelecendo alguns contrastes e nuances com outros estudos críticos, observaremos que o autor se posiciona além das categorias literárias estabelecidas e cria um novo caminho narrativo ao atribuir características reais e imaginadas a um mundo que está, a seu ver, desaparecendo.

No segundo capítulo, intitulado “Wessex cenário para a odisseia da vida”, demonstraremos como os dilemas e ambivalências relativos ao modo de representação do mundo rural de Hardy se formalizam no romance **Tess**. Verificaremos que, assim como os ciclos do sol dinamizam a vida rural, a narrativa alterna dialeticamente elementos historiográficos e elementos mitificadores e idealizantes que definem espaço rural do Wessex como uma região ao mesmo tempo real e imaginária.

Por último, no terceiro capítulo, “Mal-estar cultural: embate entre natureza e convenção”, apresentaremos os elementos que corroboram para a singular posição de fronteira das personagens hardyanas, principalmente da protagonista Tess – personagem ao mesmo tempo rústica e moderna, ideal e real – construída narrativamente a partir de três pontos de vista não confiáveis de sujeitos também ambíguos – o narrador, Alec D’Urbervilles e Angel Clare – que, enfim, impõem sobre ela pressões destruidoras.

CAPÍTULO 1

WESSEX: “PARTLY REAL, PARTLY DREAM-COUNTRY”

Neste capítulo abordaremos a construção do espaço literário como elemento narrativo fundamental na temática dos romances de Hardy – visto a relação que ele mesmo estabelece com objeto de sua criação, o Wessex, um espaço histórico e imaginado cujas riquezas são ainda hoje pauta das discussões críticas. Veremos que muito da fortuna crítica se concentra em contextualizar a obra e situar o autor em seu espaço e tempo histórico. Em especial, parte da corrente crítica materialista, bastante recorrente nos estudos hardyanos a partir do século XX, encontra sua profundidade analítica na recusa de tratar o texto como objeto isolado e no fato de considerar as forças e pressões externas a ele ao tentar desvendar a natureza e as condições da prática literária¹.

É preciso salientar que é importante para este estudo considerar a relação do autor com o espaço onde situa e desenvolve as tramas, uma vez que é a partir desse estudo que entenderemos a tensa relação entre a matéria utilizada para escrita e a imaginação de Hardy. Acreditamos que a complexidade da ideia de espaço “meio real, meio sonhado”, de espaço moderno e primitivo e a posição de “fronteira” são fundamentais para compreender o conceito de Wessex, segundo a visão proposta por ele e aquela reproduzida pela crítica literária ao longo dos anos.

¹ Ver WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**. São Paulo, n.65, p. 210-224, mar.-maio 2005. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13448/15266>. Acesso em 10 ago 2015.

1.1 Hardy “o grande poeta do Wessex”

Mais do que um simples pano de fundo, Wessex é uma elaboração artística de um *espaço literário* único e bastante consolidado por Thomas Hardy, seja através da voz dos diferentes narradores e personagens em seus romances, seja por meio da voz lírica em seus poemas. Assim, o romancista e poeta, através de um processo de artealização², projeta culturalmente o Dorset de sua infância (região ao sul da Inglaterra), transformando o território físico em uma paisagem artisticamente construída, composta por diversos indivíduos que tomam voz e têm seu modo de vida, costumes e crenças expostos em um primeiro plano.

O então conhecido **Hardy's Wessex** não foi, porém, firmado desde os primeiros escritos tal qual concebemos hoje. Segundo Simon Gatrell³, um longo e gradativo processo de construção e disseminação da criação imaginativa de Hardy sobre o que seria não só uma localização geográfica, mas toda uma cultura, se consolidou tardiamente.

It is that the complex social and environmental organization that readers and critics think of Hardy's Wessex did not exist in the novelist's imagination when he first began to write, and [...] did not exist in anything like the form we are now accustomed to, until the writing of his last three novels, and more particularly until the publication of the first collected edition of his work in 1895-96.⁴

Para que o espaço da narração guardasse unidade foram necessários diversos reajustes (de locais, distâncias e direções), revisões, intervenções e até mesmo a criação de um **Wessex Map**.

² Termo adotado por Alain Roger para designar o processo de construção cultural da paisagem por meio da arte, ou seja, “transformação da região em paisagem pelo intermédio da escrita”. Em **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997, p. 90.

³ GATRELL, Simon. “Wessex”. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 19-37.

⁴ Ibid., p. 19. Gatrell realiza um estudo cronológico e atencioso das vezes em que o termo Wessex foi mencionado nos romances de Hardy e a maneira como a ideia foi ganhando coesão e unidade.

FIGURA 1 – Mapa do Wessex

WALKER, Emery. Map of the Wessex of the novels and poems.. In: **Wessex Edition of Hardy's novels and poems**. London: Macmillan., 1912.

Todo esse processo foi motivado por um desejo de coesão e de amplitude que culminou com o reagrupamento de seus romances na coletânea *Wessex Novels* (como fez, em outras proporções, H. de Balzac com **La comédie humaine**). Esse título prova a preeminência dada ao espaço social e cultural, como representativo *sine qua non* de sua prosa. Thomas Hardy não projeta apenas o Dorset familiar e real, mas o histórico Wessex, um reino Saxão ao sul da Inglaterra em tempos medievais, ainda pouco conhecido e raramente explorado em ficção.

O termo Wessex foi empregado por Hardy pela primeira vez em 1874 em **Far from the madding crowd**. Em 1895, na ocasião da publicação da série **The Wessex novels of**

Thomas Hardy⁵, no prefácio do mesmo romance, Hardy retoma definitivamente a ideia e explica:

The series of novels I projected being mainly of the kind called local, they seemed to require a territorial definition of some sort of lend unity to their scene. Finding that the area of a single county did not afford a canvas large enough for this purpose, and that there were objections to an invented name, I disinterred the old one. The region designated was known but vaguely, and I was often asked even by educated people where it lay. However, the press and the public... willingly joined me in the anachronism of imagining a Wessex population living under Queen Victoria; – a modern Wessex of railways, the penny post, mowing and reaping machines, union of workhouses, Lucifer matches, laborers who could read and write, and National school children. But I believe I am correct stating that, until the existence of this contemporaneous Wessex in place of the usual counties was announced in the present story, in 1874, it had never been heard of in fiction and current speech⁶.

Ao reapropriar-se do nome antigo, Hardy dá ênfase o passado histórico da região e traz à tona todo um imaginário sobre a “essência”, a “origem” e a “verdadeira” identidade das comunidades rurais que ali vivem. O apelo ao passado traz consigo muitos significados que servem como matéria para a criação do Wessex hardyano, mas desde logo provoca certo estranhamento ao público leitor vitoriano (a maioria metropolitana e educada), que se mostra desconfortável com a escolha do autor em misturar elementos do passado rudimentar e do presente moderno. Esse desconforto repercute não apenas na sociedade contemporânea ao escritor, mas em toda a crítica literária de Thomas Hardy que se define de forma bastante variada, em função do olhar sobre o passado e sobre o mundo rural, como veremos ao longo deste capítulo.

1.2 A crise da volta do nativo

Certamente a construção do Wessex foi um processo que envolveu escolhas e levou em consideração a relação, muitas vezes conflituosa, entre o autor, os leitores, a crítica e o mercado de edição. Hardy tinha consciência da projeção de seu trabalho e das controvérsias

⁵ **The Wessex Novels of Thomas Hardy** foi publicado pela editora Osgood, MacIlvaine em 1895-1896. Finalmente, em 1912, depois de uma última revisão significativa, a obra foi publicada pela Macmillan, sendo a versão mais difundida até hoje.

⁶ Apud OREL, Harold. **Thomas Hardy's personal writings: prefaces, literary opinions, reminiscences**. London: Macmillan, 1967.

que implicava sua arte; tudo isso foi ponderado durante suas inúmeras revisões, cuidadosas pesquisas e também nas observações em seus prefácios⁷. À medida que Hardy discerne seu papel na observação e no registro da história e da cultura de seu pequeno distrito, ele se coloca como mediador e se dedica ao amadurecimento da ideia e do conceito do Wessex, como nota S. Gatrell:

His sense of the significance of this unrecorded culture is a substantial part of what lies behind the growth of Wessex, as it is the role he cast for himself as a mediator between it and the educated middle classes of his country, who were quite ignorant of the substance and the richness of such remote and rural life⁸.

Nessa *mediação* dois pontos de conflito são cruciais para entender a postura do escritor diante de seu objeto inspirador: o modo de ver Wessex (objetiva ou subjetivamente?) e o modo de descrevê-lo (de forma mais “romântica” ou mais “realista”?). Essas tensões são profundamente sentidas pela crítica literária ao longo dos anos, que responde de maneira bastante divergente à pessoa e à obra desse autor controverso, muitas vezes mal acomodado entre tantas determinações e categorias da tradição literária.

Raymond Williams⁹ chama a atenção para a condição social do escritor, o que influencia diretamente sua produção e seu conceito de Wessex. A trajetória de Hardy é representativa de uma sociedade urbana que se encontra na fronteira de muitas comunidades rurais com as quais estabelece constante contato, no entanto, diante das quais se posiciona de forma ambivalente, ora com admiração, ora com desprezo. O escritor participa da experiência ativa de mobilidade que vinha dotando a sociedade inglesa do fim do século XIX de um perfil majoritariamente urbano em detrimento de um passado majoritariamente rural. De forma curiosa, ele faz parte de uma tradição literária que volta a olhar para o campo, em vez de olhar para a cidade, como nota Williams, intrigado:

In the second half of the nineteenth century most English experience was urban but most English fiction was rural. It is significant and puzzling that after the genius of Dickens the

⁷ Peter Widdowson revela um Hardy para quem a classe social e as relações de classe são de interesse e de significados obsessivos. Observa que existe uma relação conflituosa e obsessiva com o público e crítica, que se define em termos de educação e classe social. Isso é bastante visível nos prefácios de *Tess*, por exemplo, e pode ter influenciado parte das revisões e intervenções de Hardy durante a consolidação do Wessex. WIDDOWSON, Peter. **Hardy in history. A study in literary sociology**. London: TJ Press, 1989; p. 7. Joe Fisher, por sua vez, ao recuperar a ideia de o livro ser um objeto comercializável, enfatiza como o mercado vitoriano da ficção determina a produção literária de Hardy e o faz conceber, segundo ele, uma versão “comercializável e burguesa do Wessex”. FISHER, Joe. **The hidden Hardy**. Basingstoke: Macmillan, 1992.

⁸GATRELL, S. Op. cit., 1999, p. 24.

⁹WILLIAMS, R. Op. cit., 1984 e 2011.

creative development of the English novel, for a full generation, was in George Eliot and Hardy a matter of rural and small-town experience¹⁰.

A resposta para esse fenômeno não é simples (leva em conta as controvérsias entre campo e cidade), mas o fato de Thomas Hardy participar dele nos convida a refletir sobre a posição daquele que é originário do meio rural, mas tem experiência social urbana; daquele que se vê obrigado a reajustar sua visão em função do sentimento de pertencimento e das pressões sociais na classe em que se encontra. O dilema *de ser e não ser* um homem provinciano o faz ver o espaço rural do Dorset como “seu”, de forma imaginada e afetiva e, ao mesmo tempo, como o “do outro”, de forma distanciada e objetiva.

Parte desse conflito é definido por Williams como a “crise da volta do nativo”¹¹. Hardy, apesar de ser originário do interior da Inglaterra, não é camponês, pertence a uma classe intermediária que circula pelo meio rural e urbano, e não escreve *para* leitores rurais, mas *sobre* o campo para o público da metrópole de classe média e educada. Sua própria experiência de mobilidade e de educação formal¹² fez com que o romancista se posicionasse como um fino “observador instruído” sobre complexidade da vida social e um “investigador consciente” dos fatos socioculturais e históricos de seu tempo; preservando, indubitavelmente, sua condição de “participante apaixonado” por sua terra natal. Assim, para Williams, a fonte de tensão está nesse dom peculiar de Hardy ver as transformações gerais e radicais de sua época com olhos, ao mesmo tempo, de participante e de observador. Ele percebe a tradição e os valores locais de duas maneiras: de um lado está a terra natal, a memória da experiência vivida (família, infância, pessoas, costumes e lugares que formam sua história pessoal), de outro lado está a instrução formal e a pesquisa formatada e definida sobre a realidade local).

Desse modo, Hardy recuperou um nome antigo – Wessex e o transformou em um universo complexo situado ora no âmbito da subjetividade e do sonho, ora no âmbito da objetividade e da realidade. Mais do que um conceito geográfico o escritor elabora um

¹⁰WILLIAMS, R. Op. cit., 1984, cap. 7. Williams diz que a experiência inglesa de desenvolvimento foi não apenas sintomática como também reveladora, pois sua intensidade favoreceu diversas experiências de transformação ao mesmo tempo em que manteve persistentemente as atitudes inglesas em relação ao campo e às concepções da vida rural, de modo que “mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura, durante uma geração, continuou basicamente rural e mesmo no século XX, numa terra urbana e industrializada, é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências”. WILLIAMS, R. Op. cit., 2011, p. 12.

¹¹ Retoma o nome do romance de Hardy escrito em 1878, **The return of the native**. Apud WILLIAMS, R. Op. cit., 2011, p. 338 e 341.

¹² Pois para Williams, Hardy não era o “escritor camponês autodidata”, como costumavam tachá-lo de forma discriminatória, mas recebeu educação significativa dentro das condições de acesso à cultura em sua época e região.

referência cultural. Ele demonstra ter consciência de ter criado algo único quando assume, em seu prefácio, a ideia de estar diante de um “partly real, partly dream-country”.

Since then the appellation which I had thought to reserve to the horizons and landscapes of a partly real, partly dream-country has become more popular as practical provincial definition; and the dream-country has by degrees solidified into a utilitarian region which people can go to, take a house in, and write to the papers from¹³.

Nesta afirmação o autor também reconhece o poder de sua imaginação imprimindo significados na vida real de seu público leitor; fazendo com que o sonho se confundisse com a realidade e vice-versa, assim como salienta J. B. Bullen: “So the term Wessex is an amalgam of the literal, the material and the imaginative”¹⁴. Mais uma vez estamos diante da ambivalência fundamental do estilo hardyano e da incerteza que acompanha seu próprio discurso.

1.3 Arte e vida

Podemos considerar a existência de dois posicionamentos diferentes de Hardy no conceito de sua arte. Primeiro, o escritor defende em seus prefácios e escritos uma visão elevada, pessoal e até mesmo excêntrica de arte, que denomina *idiosincrasia*, e dessa forma parece sugerir uma rejeição às formas de representação miméticas ou ao “realismo”, pois não considera este último arte “because true art manipulated, distorted or saw ‘round corners’ to create its effects”¹⁵. Para ele, “art consists in so depicting the common events of life as to bring out the features which illustrate the author’s idiosyncratic mode of regard; make old incidents and things seem as new”. E, ainda, “the art is a changing of the actual proportions

¹³ Preface **Far from madding crowd** (1895) em OREL, H. Op. cit., 1967.

¹⁴ Bullen sublinha que todos os espaços apresentados por Hardy existiram realmente, podendo ter sido modificados ou destruídos com o tempo. Nota ainda que os cuidadosos detalhes territoriais e paisagísticos foram tão eficazes para impregnar o imaginário da população que o nome Wessex até hoje é usado no dia a dia para nomear o sudoeste inglês; além disso, propagou-se uma crença entre os leitores sobre a “realidade” de sua ficção, de forma que a região se tornou rapidamente um roteiro turístico para os amantes de sua obra literária (por exemplo: existem placas sinalizando as casas onde viveram algumas personagens, ou ainda o local onde se passou uma cena célebre). BULLEN, J. B. **Thomas Hardy: the world of his novels**. London: Frances Lincoln Limited, 2013, p. 18 e 19.

¹⁵ PAGE, Norman. Art and aesthetics. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 38 -53. E também BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 236.

and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist”¹⁶.

O modo de ver o Wessex passa então pelo prisma da afetividade, da subjetividade, de sua experiência poética e também mais romântica¹⁷. Assim, não se trata apenas de um território a ser explorado objetivamente, mas seu espaço sensível, o lugar de suas próprias experiências, de sua liberdade imaginativa como poeta e romancista. P. Mallett¹⁸ assinala que quando Hardy emergiu como poeta ele deixou o melhor de sua poesia em seus romances, principalmente no que tange à densidade das *imageries* – que não são meramente ornamentativas, mas exercem funções simbólicas e de sugestão – sobretudo quando o mundo natural é visto de forma a ecoar e intensificar os sentimentos humanos. Muito se fala de sua capacidade de transformar a realidade em força imaginativa e também sensorial, em que imagens, cheiros, sons, gostos, enfim, dão ao Wessex uma cultura viva (*a living culture*¹⁹), tornado-o “a visionary place charged with stories, legends and myths, enhanced with light, colour, sounds, texture and smells and populated by psychologically credible characters”²⁰.

De acordo com N. Page²¹ alguns fatores colaboram para a “mágica transformação da realidade do mundo” de Hardy; estes estão relacionados à formação pessoal e formal do escritor construída de forma bastante eclética. Por um lado, temos um Hardy que demonstra, sem dúvida, uma ligação afetiva com a sociedade e a paisagem rural, uma simpatia pela classe média local e mantém contato direto com comerciantes, artesãos e pequenos proprietários; também conhece de perto os costumes e a cultura – contos, músicas e danças populares–, e tem acesso à grande parte das crenças e superstições difundidas no condado rural, além de cultivar a curiosidade pelos fatos inusitados e bizarros publicados nos periódicos locais. Esse conhecimento não está disponível nos programas oficiais da escola formal por onde passou e escapa à formatação doutrinada do ponto de vista, o que, para Hardy, é fonte de liberdade imaginativa. Sua história pessoal e seu envolvimento com o meio que serve de base para sua

¹⁶ Reflexões de Hardy escritas no ano de 1890. MILLGATE, Michael (Ed.). **The life and work of Thomas Hardy by Thomas Hardy**. London, Macmillan, 1895, p. 235 e 239.

¹⁷ Segundo N. Page, a prosa e a poesia de Hardy, assim como “mind and sensibility” são inseparáveis. “Hardy is perhaps unique among English writers in being both a major poet and a major novelist, and the two territories are often in collaboration rather than competition. While many of the poems have a strong narrative element, the fiction is very often poetic, not only in local description and imagery but in broader conception. Hardy was sufficiently the inheritor of Romantic convictions about the supremacy of verse to treat his poetry with greater respect than his novels”. PAGE, Norman. Op. cit., 1999, p. 49.

¹⁸ MALLET, Phillip. “Imagery.” In: PAGE, Norman (Ed.). **Oxford reader’s companion to Hardy**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 209-212.

¹⁹ GATRELL, S. Op. cit., 1999, p. 32.

²⁰ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 10.

²¹ PAGE, N. Op. cit., 1999, p. 38 -53.

criação literária colaboram com a concepção de seu próprio Wessex, um microuniverso circunscrito em uma espécie de simbiose entre cultura, sociedade e paisagem, projetado em meio a um sistema pessoal de símbolos, imagens e alusões.

Por outro lado, temos um Hardy com conhecimentos enciclopédicos como resultado de sua educação formal, mas também de “self-cultivation” e de um gosto apurado pelo estudo autodidático, de acordo com Page e Bullen²². Segundo os críticos, para traçar “the individual mode of regard” de Hardy, é preciso considerar aquilo que o escritor atribui como uma fundamental “solidarity of all the arts”, fruto de seu acesso à filosofia, ética, teologia, classicismo, ciência, literatura e, mais especificamente, da influência da tradição inglesa (Shakespeare, Defoe, Gray, Scott e Shelley), da poesia romântica de Wordsworth e Keats (que inspiraram os ideais de natureza e beleza), dos cientistas C. Darwin e T. H. Huxley, da arquitetura gótica, da pintura de William Turner e da ópera de Wagner, entre outras fontes de inspiração e conhecimento que serviram como amálgama para a construção do *work of art* de Thomas Hardy²³.

O segundo posicionamento de Hardy no desenvolvimento de sua arte parece ser contraditório ao primeiro, mas na verdade é simplesmente diferente, ou talvez, complementar. Se em seus primeiros escritos ele defende a idiossincrasia e parece valorizar os preceitos da tradição romântica – pois faz também uso constante de fantasias, mitos e alegorias em sua obra; com a maturidade, o escritor demonstra certa tendência a defender aspecto concreto e real de sua prosa. De acordo com Gatrell, a certo momento de sua carreira, pelos anos de 1890, Hardy depara com uma decisão a tomar: escolher entre a existência de *seu* Wessex ou do Wessex histórico.

Was he to accept Wessex as purely his own creation, as process of vision and interpretation that developed through his novel-writing life; or should he see Wessex as partially at least independent of himself, with a reality beyond his own fiction, with a life of its own which he had borrowed, concentrated, shaped, but which had existed in its random inchoate state in Dorset and surrounding counties and was now dead or dying²⁴.

²² Ibid., p. 39-43 e BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 9-19.

²³ Veremos alguns exemplos dessas influências na análise textual de **Tess** neste capítulo, em especial exemplos de referências à música e à pintura. N. Page aborda brevemente como Hardy se relacionava com essas formas artísticas e as utilizava em sua obra. Em PAGE, N. Op. cit., 1999, p. 46-49. Bullen, por sua vez, faz uma análise textual mais detalhada e ilustrada sobre essas relações entre as artes de Turner e Wagner.

²⁴ GATRELL, S. Op. cit., 1999, p. 29-30.

É por isso que sua posição não parece definitiva. Quando publica o primeiro mapa autorizado da região, em 1895, acrescenta uma advertência: “It is to be understood that this is an imaginative Wessex only, & that the places described under the names given are not portraits of any real places, but visionary places which may approximate to the real places more or less”²⁵. Observa-se a oposição entre os adjetivos *real* e *visionary* como representativa do conflito que acompanha toda a carreira artística de Hardy. Não obstante, no prefácio de **Tess of the D’Urbervilles**, da mesma coleção, ele destaca o interesse do público pela “realidade” de suas descrições e seus cenários: “Na presente edição, talvez seja conveniente afirmar, em resposta a indagações de leitores interessados no cenário, nas antiguidades pré-históricas e especialmente na antiga arquitetura inglesa, que a descrição desses locais, neste e nos outros da série, foi feita com base na realidade”²⁶. Novamente, em 1912, ele assume seu desejo de preservar a “verdade” e a cor local em seus romances, bem como seu interesse em descrever o modo de vida de sua região de forma autêntica e sem exagero:

At the date represented in the various narratives things were like that in Wessex: the inhabitants lived in certain ways, engaged in certain occupations, kept alive certain customs, just as they are shown doing in this pages [...] if these country customs and vocations, obsolete and obsolescent, had been detailed wrongly, nobody would have discovered such errors to the end of Time. Yet I have instituted inquiries to correct tricks of memory, and striven against temptations to exaggerate, in order to preserve for my own satisfaction a fairly true record of a vanishing life²⁷.

Sabemos que Hardy se dedicou intensivamente aos estudos da história local do Dorset; ele refletiu ativamente, escreveu artigos e participou de entrevistas em jornais locais. Muitas questões sobre a crise rural inglesa estão presentes em seu ensaio de 1883, **The dorsetshire labourer**, cujos trechos importantes foram retomados e desenvolvidos em **Tess of the D’Urbervilles**. Esse compromisso com a história do Dorset o colocou, de certa forma, como referencial, ao lado de outros escritores locais, tal qual Richard Jefferies²⁸, na elaboração de textos literários ricos em dados precisos, informações técnicas e históricas, como vemos em **Tess**, por exemplo. Acredita-se inclusive que o escritor teve papel importante

²⁵General Preface to the **Wessex Novels** (1895), em OREL, H. Op. cit., 1967.

²⁶HARDY, T. Op. cit., 1984, p. 12. Prefácio de **Tess** (versão brasileira) datado de janeiro de 1895.

²⁷General Preface to the **Wessex Edition of Hardy’s novels** (1912).

²⁸Merryn Williams, filha de Raymond Williams, dedica-se a um estudo aproximativo da produção artística de Hardy à realidade rural de seu tempo. Ela faz um levantamento da condição socioeconômica do campo Inglês de 1840 (ano de nascimento do escritor) até 1900 e também apresenta textos (ficcionais ou não) escritos neste período sobre a Inglaterra rural. Compara, com algumas reservas, Thomas Hardy a Richard Jefferies, escritor engajado às causas políticas e sociais do sul inglês. WILLIAMS, M. Op. cit., 1972.

na documentação etnográfica regional ao utilizar com frequência cadernos e métodos de observação, registro e descrição de fenômenos socioculturais. Essa postura o aproxima da tradição realista emergente cujo traço principal é a imitação séria do cotidiano e a transposição dramática da vida do povo e das forças que regem a evolução social²⁹.

1.4 A *vanishing life*

É importante considerar que o empenho de Hardy em conhecer e documentar o processo histórico, ou seja, “a fairly true record”, é motivado principalmente pela maneira de ver seu mundo como “a vanishing life”. Independentemente do *desaparecimento* ser um fato já ocorrido ou não³⁰, ele determina significativamente a maneira de Hardy representar a vida rural de seu tempo. Para entender melhor a relação do autor com esse *sentimento* de desaparecimento, devemos atentar para o contraste que ele estabelece ao descrever a realidade da vida moderna e ao recuperar elementos de um passado mais primitivo, tais quais algumas práticas, lendas, crenças e superstições. Esse contraste compõe, na verdade, uma estrutura amalgâmica de relações socioculturais e econômicas que combinam práticas recentes e antigas. Assim, Hardy apresenta a região ao sudoeste da Inglaterra como aquela que, apesar de participar do processo de modernização (com ferrovias, escolas nacionais e máquinas agrícolas) ainda é, até então, um dos territórios mais desprezados do país por sua rudeza natural, seu atraso tecnológico e a distância dos centros industriais, principalmente se comparado aos domínios rurais do centro-norte.

De acordo com Merryn Williams, o Dorset na época de Hardy era um condado de vocação agrícola, porém mal cultivado, onde os trabalhadores tinham a pior renda de toda Inglaterra, as casas eram as mais pobres e as condições de trabalho as mais difíceis (com algumas incidências de trabalho pesado feminino e infantil), o que contribuiu para que fosse também a região de maior número de emigrantes da Inglaterra nesse tempo. Para ela, “in fact

²⁹Bem como a exposição (*mise à nu*) de conflitos relativos às paixões, aos impulsos e limites do corpo e da psique. Parte dessas características gerais atribuídas ao realismo como categoria estética da arte são pontos levantados por pensadores como E. Auerbach em **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2001; G. Lukács em **Balzac et le réalisme français**. Paris: Maspero, 1936; e J-P. Sartre em **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948, por exemplo.

³⁰Muitos autores defendem a ideia de que o campesinato e o camponês (base de um estrutura rural milenar), já haviam praticamente desaparecido na Inglaterra na época de Thomas Hardy. Ver, por exemplo, WILLIAMS, R. Op. cit., 1984, p. 100 e 2011, p. 331 e EAGLETON, Terry. **The English novel**: an introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 131.

the county was one of the most backward in England, in the sense of being one of the poorest and least industrialized and partly accounts for the survival of many of the old customs and superstitions which Hardy records”³¹.

De fato, o território que serve de matéria e inspiração para toda a produção de Hardy está curiosamente situado entre dois movimentos históricos aparentemente paradoxais: pode-se dizer que nunca esteve tão moderno, em termos de mecanização, escolarização e contato com os polos urbanos; no entanto, não deixa de ser um dos mais arcaicos se comparado às outras partes da Inglaterra rural. Essa dualidade está bastante presente na estrutura narrativa de *Tess* e provoca certo estranhamento e, muitas vezes, mal-entendidos. Hardy representa um espaço duplo, ao mesmo tempo novo e velho, recente e antigo, pertencente ao passado e ao presente. Notamos que não se trata de algo situado *entre* uma realidade e outra e sim algo que *é* duas realidades diferentes simultaneamente. Ele o representa assim, porque o percebe dessa forma e consegue, por meio dessa sensibilidade, ilustrar aquilo que R. Williams³² aponta como uma convivência possível, em um mesmo espaço e tempo histórico, de três níveis distintos de cultura: a cultura dominante, a emergente e a residual.

Podemos observar os elementos da cultura residual quando Hardy menciona, por exemplo, as crenças nos poderes da natureza, a exuberância mística do meio ambiente, bem como as lendas e superstições tão presentes na cultura do Dorset de sua época, em suma, quando ele apresenta elementos da cultura popular rural que persistem em meio a modernização do modo de vida e de trabalho dessa população que caminha para novos padrões culturais hegemônicos. Em outras palavras, aquilo que se tem por primitivo em *Tess* e que se contrapõe à modernização dominante (escolarização, maquinização, industrialização) pode ser considerado como *residual*, ou seja, “experiências, significados ou valores, que não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, e são, apesar de tudo, vividos e praticados sobre a base de um resíduo – tanto cultural quanto social – de alguma formação social prévia”³³.

Portanto, os elementos residuais da cultura do Dorset são justamente aqueles que resistem, por um tempo, ao desaparecimento – processo recorrente da história social – e que,

³¹ WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 111.

³² WILLIAMS, Raymond. Op. cit., mar.-maio 2005. Nesse estudo, o autor busca, entre outras análises, problematizar o conceito de hegemonia e o apresenta como “um conjunto de significados e valores vivido como prática concreta, e pautado por tensões, transformações e acomodações entre a cultura dominante e formas residuais e emergentes”, p. 210.

³³ Ibid., p. 218.

ao lado dos elementos emergentes e dominantes, constituem a base para a historicidade da prosa hardyana que se consolida a partir de uma invenção, *the Hardy's Wessex*. A imaginação e a história são duas faces da mesma moeda manejadas de acordo com a relação que o autor estabelece com o passado e o presente, com os elementos residuais tão vivos na cultura rural que se conservam, subsistindo à pressão de modos de vida emergentes ou dominantes no cenário rural. Isto se dá através de conflitos, ajustes e acomodações, logo tanto a matéria quanto a forma literária, tanto o recurso da realidade quanto os conceitos de arte, estão sujeitos a esse movimento das pressões culturais. A obra de Hardy ilustra bem essa dinâmica, o que certamente contribui para determinar seu valor.

1.5 Arte e história

Hardy era consciente do peso cada vez maior de sua posição intelectual na região e se destacou justamente pelos conhecimentos que transmitia a seu respeito e sua forma de representá-la. Gatrell³⁴ observa que “he had begun to understand that he was the historian of a Wessex now passed, the recorder of a series of unique micro-environments, ways of life and speech, which together had formed a cultural whole”. Ele acredita que o escritor foi aos poucos atendendo aos interesses editoriais e do grande público que alcançou e que, com o tempo, foi cedendo às expectativas realistas deste público. Por fim, acabou conduzindo o Wessex a um novo esquema, definindo-o “as a homogenous historical object over Wessex as subjective process”. Se levarmos em conta as ponderações de Gatrell sobre as revisões feitas por Hardy ao longo dos anos – principalmente no diz respeito às precisões geográficas e à descrição do Wessex – podemos constatar que boa parte das modificações textuais não foi meramente de ordem estética ou expressiva – correção linguística ou de estilo, mas foi objetivamente direcionada para criar ou intensificar o *efeito do real* e aproximar a ficção da realidade³⁵.

Contudo, todo esse longo processo de reflexão e reposicionamento de seus romances obedeceu a diversos critérios e intencionalidades, mas não anulou, no entanto, o que ele deixou de concreto em sua prosa, uma clara ambivalência. Ao analisarmos seus textos,

³⁴ GATRELL, S. Op. cit., 1999, p. 29-32.

³⁵ Referimos-nos ao texto de BARTHES, em que se observa esse mesmo fenômeno nos textos revistos de G. Flaubert. BARTHES, R. **O efeito do real**. Literatura e semiologia. Seleção de ensaios da revista **Communications**, 1972.

teremos sempre essa sensação de que o sonho e a realidade andam lado a lado e que as muitas tensões estéticas presentes em sua obra impedem a rotulação em termos de padrões estilísticos literários e a fazem escapar às classificações gerais da tradição crítica. Muitos críticos comentam essa posição “indeterminada” da obra de Hardy, como é o caso de J. Bayley:

There was of course no question of Hardy being “a last romantic”, just as there is no real question of his being among the first British “realists”. He would instinctively have known how little such labels really counted for a writer immersed in “the seemings of things” creating what from instinct and observation he had himself felt and discovered. Hardy was an organic writer, professional only in the sense that he knew the value of his work in money and had shrewd idea of how to set about getting it, both in his dealings with publishers and in his instinct for what the public wanted, or what they would not tolerate³⁶.

Tal “doubleness” é decisiva e faz oscilar com um pêndulo a opinião crítica que, ora o considera mais de um lado, ora mais de outro. W. J. Keith defende, por exemplo, que “Hardy belongs unquestionably to the *realistic* [itálico do autor] tradition of regional writing, with an emphasis on accuracy and verisimilitude, there is also a strong element of the imaginative”³⁷. De acordo com J. Bayley, “Perils, rescues, melodramas, grotesque accidents, and ludicrous mishaps, such as occur in *Tess* as well in *Two on a tower* or *A Laodicean*, are all authenticated by Hardy’s brilliantly workmanlike imagination. And that’s the secret of his own peculiar style of realism”³⁸. Por fim, resta questionarmos ainda se não estaríamos diante de um paradoxo do próprio realismo, haja vista que nos romances hardyanos a descrição realista potencializa os efeitos do imaginário, enquanto os elementos do imaginário contribuem para a sensação de realidade, como aponta Bayley:

Indeed, by any possible criterion, the most realistic scenes in Hardy’s novels are those most heavily charged with the author’s own imaginative powers. Such scenes are never fanciful or fantastic: they are never touched by a various modes of ‘magic realism’, and they appear to exist for no other reason than that Hardy himself has imagined them, and imparted to them his own sort of homely and factual sobriety³⁹.

³⁶BAYLEY, John. Realism. In: PAGE, Norman (Ed.). *Oxford reader’s companion to Hardy*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 356-357.

³⁷KEITH, W. J. *Regions of the imagination: the development of British rural fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1988, p. 92.

³⁸BAYLEY, J. Op. cit., 2001; p. 359.

³⁹Ibid., p. 358. Ao analisar o realismo dos textos de Hardy, Bayley menciona o exemplo do autor francês E. Zola (pois uma parte da crítica tenta, em alguns aspectos, aproximá-lo de Hardy) que buscou em seu método exibir “a detached and dispassionated –indeed a quasi-scientific – overview of the human condition” e que, no entanto,

Toda essa relação ambivalente entre imaginação e realidade, romantismo e realismo, subjetivismo e objetivismo é um verdadeiro jogo de tabuleiro ao qual a crítica tem se dedicado há anos, constituindo o que Peter Widdowson chama de “Hardy critical industry”⁴⁰. Um processo não estático de parâmetros de percepção, inteligibilidade e de discursos culturalmente construídos que não cessa de reinventar-se, pois, “like almost all other ‘canonic’ writers, Hardy has been subject to a variety of a newer critical approaches and has been radically reshaped in the process. Never a primary site for a new theory, he has nevertheless proved a fertile testing-ground for theoretical practice”⁴¹. Widdowson busca traçar a história da inserção de Hardy na política cultural contemporânea e conclui que o escritor tem sido um verdadeiro “terreno de teste” para a fortuna crítica, principalmente porque, diferente de Henry James, Thomas Hardy – embora estivesse bem interado do debate literário de seu tempo – não se posicionou como teórico, ou seja, não refletiu objetiva e extensamente sobre sua arte, métodos de escrita, conceitos teóricos, ou a teoria da própria ficção. Deixou apenas opiniões esparsas e um trabalho consistente e denso de romances e poesias. Existem alguns prefácios curtos, cadernos, ensaios e uma biografia – de como “queria ser visto”, nada disso, porém, articula uma “teoria”. Aliás, Widdowson garante que “theorist or not, Hardy surely had a consciously contradictory relationship with Realism – the force of which we shall have cause to return to in surveying the ways in which recent criticism recast his work”⁴².

A dificuldade está no fato de que, além de não existir uma teoria pessoal de sua arte, nem sempre o discurso do escritor é coerente com sua práxis. O mesmo Hardy que critica o realismo e o naturalismo como prática literária, faz, como vimos, uso de elementos dessas categorias para descrever o território de Wessex. Em seu famoso conceito de desproporcionalidade da arte declara que o realismo não é arte:

acabou – segundo a opinião de uma nova visão crítica, “mingled the wish for objective and scientific reality with more colorful and personal enthusiasm”. Ele lembra que quando Zola descreve o mercado de Paris, sua imaginação projeta um mundo que em um sentido pode ser precisa e estritamente observado, mas em outro sentido é como uma grotesca e maravilhosa terra de outro mundo; outros exemplos mostram que seu naturalismo pode muitas vezes transbordar-se em um mundo terrível e excitante de fantasias. Ver *Ibid.*, p. 356 e 357. Este assunto também é abordado por F. Jameson, que considera a posição ambivalente de Zola entre a codificação – ou seja, racionalização dos sentidos, a observação e a descrição sóbria – e o afeto, como a expressão, o impulso, de sua percepção sensorial, que promove um tipo ilusão autônoma e permite o movimento dentro das formas simbólicas de práxis. JAMESON, Frederic. **The antinomies of realism**. London, New York: Verso, 2013, p. 45-77.

⁴⁰ WIDDOWSON, P. Op. cit., 1989; p. 1 e 2.

⁴¹ WIDDOWSON, Peter. Hardy and critical theory. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge Companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 74.

Art is a disproportioning – (i.e., distorting, throwing out of proportion) – of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence “realism” is not Art⁴³.

Hardy também se opõe ao naturalismo “fotográfico” e critica autores naturalistas, pois acredita que “they forget in their insistence on life, and nothing but life, in a plain slice, that a history must be worth the telling, had a good deal of life is not worth any such thing, and that they must not occupy a reader’s time with what he can get at first hand anywhere around him”⁴⁴. N. Page⁴⁵ relembra que, ao abandonar a carreira de romancista e dedicar-se completamente à poesia, depois de escrever **Jude the obscure**, Hardy comenta que os romances foram gradualmente perdendo sua forma artística – com começo, meio e fim – e se tornando um espasmódico inventário de itens, que nada tinham a ver com arte.

No entanto, essa oposição não o impede de repetir alguns *gestos* dos naturalistas ao fazer apontamentos, tomar notas, repertoriar os elementos do meio que observa, fazendo do romance uma forma de pesquisa e exposição da realidade local do país. Aliás, segundo Ivonne Vedier⁴⁶, Hardy é considerado um “maravilhoso observador da vida rural”; para ela “sem dúvida sua obra oferece um extraordinário repertório de costumes e crenças em uso na Inglaterra rural da metade do século XIX”. O escritor fixa literariamente paisagens e tipos humanos, costumes, gestos e rituais singulares, além de pintar verdadeiros quadros imaginários através de sua habilidade descritiva. Enfim, podemos dizer que seus romances constituem realidades elaboradas poeticamente, pois se alimentam de sonhos e de recursos documentais.

1.6 “Critiografia” sobre o Wessex

Mostramos até este ponto que o Wessex de Hardy, apresentado como “a partly-real partly dream-country”, tem mobilizado muitas discussões sobre ficção e realidade, arte e sociedade, além de levantar questões sobre a produção e a reprodução do romance hardyano,

⁴³ MILLGATE, M. Op. cit., 1895, p. 239.

⁴⁴ Crítica os autores George Moore e Arnold Bennett. Ibid., p. 291.

⁴⁵ PAGE, N. Op. cit., 1999, p. 52.

⁴⁶ Verdier realiza um trabalho interessante sobre os costumes e destinos dos personagens rústicos nos romances de Hardy. Verdier, Yvonne. **Coutume et destin**. Précédé de Du rite au roman: Thomas Hardy et autres essais par Yvonne Verdier. Paris: Gallimard, 1995, p. 143 (Bibliothèque des sciences humaines).

sobre o controle do autor de seu próprio texto e, enfim, sobre o sentido do texto – se é de fato determinado pela intencionalidade do escritor ou pelo exercício de decodificação do leitor. Widdowson⁴⁷ faz estas e outras perguntas enquanto busca traçar a constituição da crítica de Thomas Hardy – “a critiography”, uma espécie de “making off” da tradição e dos valores literários ingleses, dentro dos quais o escritor se torna um elemento “perturbador” e sua obra um terreno de teste para muitas teorias que, por sua vez, são histórica e ideologicamente determinadas. Entendemos, então, que a inserção da obra de Hardy na cultura dominante e no cânone representa de um verdadeiro estudo de caso⁴⁸; o que permite explicar o porquê de a crítica posicioná-lo ora como um escritor menor, regionalista, ora como um marco da literatura nacional, ora como autor cuja obra tem alcance universal.

O apelo a um território específico e a familiaridade de Hardy com o sudoeste inglês nem sempre o favoreceu diante da crítica literária. Escrever sobre o Wessex e ser originário do interior da Inglaterra teve também um peso negativo no reconhecimento literário uma vez que, visto como romance regionalista, sua obra era marginalizada, pois se acreditava que fora escrita por um homem provinciano com pouca educação – “a little man with an earthy face”, “the good little Thomas Hardy”⁴⁹. De acordo com R. Williams, sua complexa posição como escritor, escrevendo a respeito da vida rural para um público que, quase invariavelmente, via o campo como natureza vazia ou como lugar onde trabalhavam aqueles que eram socialmente inferiores, foi um grande desafio para Hardy⁵⁰.

No mais, Williams defende que toda a literatura de Hardy perde quando o escritor é comparado ao “cronista inigualável de seu Wessex” ou “o último representante da velha Inglaterra rural e do campesinato”⁵¹. Além dessas considerações legarem a Hardy uma posição de grande distância em relação a seus leitores, elas negligenciam a centralidade do tema da mobilidade e das transformações ocorridas no campo ao tachá-lo como espaço

⁴⁷ WIDDOWSON, P. Op. cit., 1989.

⁴⁸ Ver também parte III “Criticism”. HARVEY, Geoffrey. **The complete critical guide to Thomas Hardy**. London: Routledge, 2003.

⁴⁹ Frases dos escritores Somerset Maugham e Henry James, respectivamente. James faz esse comentário sobre Hardy em uma carta para R. L. Stevenson (19 de março de 1892), publicada postumamente. Maugham também deixa escrita sua opinião sobre um encontro com escritor nesses termos: “When the ladies retired to the drawing-room I found myself sitting next to Thomas Hardy. I remember a little man with an earthy face. In his evening clothes, with his boiled shirt and high collar, he had still a strange look of the soil”. WILLIAMS, R. Op. cit., 1984; p. 99 e 100.

⁵⁰ Principalmente no âmbito da escolha da linguagem utilizada em seus romances (instruída ou costumeira). WILLIAMS, R. Op. cit., 2011, p. 338.

⁵¹ Ibid., p. 328.

estático; e, por fim, reduzem sua prosa à etiqueta de “romance regional” o que, para Williams, é um erro.

Hardy é frequentemente descrito como romancista regional, mas o termo é errôneo. Uma ficção regional não inclui os conflitos de uma sociedade mais ampla da qual a região é, evidentemente, uma parte. Há uma grande quantidade de ficção rural no século XX em que não se pode inferir qualquer dos movimentos centrais da sociedade inglesa. É nesse sentido que essas obras são ficção regional. Isso é absolutamente falso em relação a Hardy, cujos romances revelam uma crise decisiva da Inglaterra no final do século XIX. Ele pôde atingir um escopo bastante amplo da experiência social, por meio de uma série de relações totalmente familiares para ele em sua forma manifesta, e que ele pôde tornar concretas em sua ficção⁵².

A base da crítica cultural de Williams⁵³ consiste na concepção da literatura como modo para entender e explicar as dinâmicas sociais, pois ele considera que o artista é capaz de captar, ainda que inconscientemente, forças e ordens das relações concretas estabelecidas na sociedade real. Observando problemas de perspectiva histórica na representação do meio rural e partindo da premissa de que a crítica da arte pode e deve ser um instrumento de aferição social, Williams questiona os pressupostos da cultura hegemônica inglesa e da tradição literária disseminada em Cambridge que relega Hardy e sua obra a posição de “rural” e de “regionalista”, excluindo-o do cânone, ou seja, “the great tradition”. Pois, para ele:

It is not from an old rural world or from a remote region, that Hardy now speaks to us; but from the heart of a still active experience, of the familiar and the changing, which we can know as an idea but which is important finally in what seem the personal pressures – the making and failing of relationships, the crises of physical and mental personality – which Hardy as a novelist at once describes and enacts⁵⁴.

⁵² WILLIAMS, R. **A política e as letras: entrevistas da New Left Review**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013; p. 245-246. O crítico W. J. Keith opõe-se a essa resistência de Williams em aceitar o regionalismo da obra de Hardy como algo positivo, pois entende que ela é fundamental para o desenvolvimento do gênero de romances regionalistas. Estes centram sua ação em uma localização geográfica precisa e são emblemas da memória de uma comunidade. Keith argumenta que o Wessex de Hardy é a ilustração do declínio de um modo de vida que culmina na aceleração do processo cultural de desapropriação e no fim de comunidades locais. Em **Regions of the imagination: the development of British rural fiction**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

⁵³ Ver MORELLI, Adriana Fernandes. **Forma literária e dinâmica social em “O campo e a cidade”**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

⁵⁴ WILLIAMS, R. **The English novel from Dickens to Lawrence**. (Cidade? Editora?) Hogarth, 1984, p. 99.

Negando a classificação de “regional”, o crítico amplia significativamente a pedra de toque da obra hardyana e extrai dela o essencial da experiência da modernidade: a posição de *fronteira*.

The Hardy country is of course Wessex: that is to say mainly Dorset and its neighboring counties. But the real Hardy country, I feel more and more, is that border country so many of us have been living in: between custom and education, between work and ideas, between love of place and an experience of change⁵⁵.

Nesse sentido, o Wessex e a obra de Hardy posicionam-se, a nosso ver, não exatamente *à fronteira*, ou seja, aquilo que *está à margem* imediata de algo supostamente bem definido ao que se opõem, se encontrando *fora* dele; porém se definem como *a fronteira*, aquilo que *é* tanto uma coisa quanto outra, porque as toca de forma igual e participa de suas características preservando-as integralmente: o costume e a educação, a ficção e a história, a realidade e o sonho, o passado e o presente, o arcaico e o moderno. Portanto, a implicação de *ser* a fronteira – e não *estar* à fronteira – carrega valores e significados mais complexos, mas que colaboram com a compreensão do Wessex.

Desta maneira, o escritor escolheu o universo rural como ambientação, não porque era limitado aos centros de interesses de sua região natal, mas porque entendia que este era um bom cenário para comentar as condições de seu tempo e local e, especialmente, a experiência da modernidade⁵⁶. Ele era bastante consciente do processo de industrialização sem precedentes da Inglaterra rural – que começou antes mesmo de seu nascimento; acompanhou de perto os efeitos da implantação dos novos métodos de produção que vinham alterando em grau acentuado as bases da sociedade vitoriana; estava a par das discussões sobre códigos sociais, comportamento sexual e a emancipação feminina; conhecia as teorias científicas da época; e compreendia a relação singular do homem do campo com a natureza. Com efeito, todas essas questões serviram de base para a construção dos **Wessex’s novels**.

Esse ponto de vista sobre o conjunto das obras associou os romances de Hardy à tradição narrativa realista. Desenvolvido pela crítica a partir dos anos de 1970 surgiu como reação a uma velha posição crítica conservadora que o inscrevia na tradição narrativa pastoral humanista. Esta última, que também engloba o ruralismo, tendia a idealizar a natureza e a vida no campo e, de modo geral, pôde apresentar-se sob três tipos de argumentos. No

⁵⁵ WILLIAMS, R. Op. cit., 1984, p. 98.

⁵⁶ SAYER. Op. cit., p. 62.

primeiro, o campo era visto como o lugar da beleza e felicidade, onde o mundo natural era ordenado, equilibrado e estável, o charme da inocência era característico da pacífica vida pastoral. No segundo, o campo era apresentado como um idílio feliz contaminado por valores urbanos modernos e invadido por práticas perversas capitalistas e industriais destrutivas para a tradição local. O terceiro era marcado por um desejo de fuga do presente “caótico”, da realidade ou do capitalismo moderno a partir da vontade de retorno à natureza, a um passado idealizado, a uma vida ideal no campo, motivado por um sentimento de nostalgia. Tais visões, a nosso ver exageradas, da realidade rural, não nos parece tampouco coincidir com o projeto hardyano de representação. Embora o autor insira em sua obra uma estrutura de sentimentos, que expõem valores e qualidades ligados à vida rural, ele os apresenta juntamente com as injustiças e disparidades praticadas nesse meio.

Merryn Williams, ao apontar as duas tradições narrativas como opostas – pastoral e realista – salienta que no século XVIII a tradição pastoral já era desafiada por textos realistas que apresentavam o campo, não mais centrado no prazer da natureza, porém destacando a rudeza do trabalho, a situação de fome, dor, escassez, enfim, as dificuldades comuns do modo de vida rural que, segundo ela, são encontradas sobremaneira na narrativa hardyana. Ela também menciona duas posturas críticas – uma mais conservadora, outra mais progressista, e se posiciona contra aquela que simplifica demais as evidências do texto de Hardy e o caracteriza de forma equivocada, ou seja, “the version of Hardy which has become established sees him as the novelist of a vanishing way of life, with a nostalgic yearning for old-fashioned rural simplicity and a deep hostility to the disruptive forces of urbanism, industrialism, even education”⁵⁷.

P. Widdowson explica com detalhes como o processo que promoveu o Wessex como paisagem que celebra a Inglaterra rural foi incorporado pelo discurso ideológico de construção de identidade e de cultura nacional. Nesse sentido, o “pequeno Hardy com ar telúrico e aspecto camponês” transformou-se radicalmente em “the great ou the supreme poet of the English ladscape”. O então romance regionalista passou a ser emblema do romance nacional. Para Widdowson, essa ascensão do autor em meio à crítica conservadora surge com o intuito de construir o mito de uma “Inglaterra original”, composta por uma essência rural e uma paisagem orgânica antiga (não urbana, não industrial). Ao atribuir a característica de “great/supreme poet”, Hardy passa a ser aquele que manipula a linguagem genuína nacional

⁵⁷ WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 13.

(dada a suposta superioridade do poeta em relação ao romancista) e é posicionado em um nível hierárquico mais alto dentre os escritores nacionais⁵⁸. Justamente respondendo à necessidade de coesão nacional – principalmente em períodos de profundas tensões nacionais e internacionais, essa crítica de vertente nacionalista e conservadora mobilizou o processo que reproduziu Hardy como “o poeta do Wessex”, um “idílio rústico”, marco do passado rural nacional.

Crucial to this is a literary culture in which there is a complex relationship between forms of romanticism and patriotism, and the formation of a pastoral myth of a rural England – often recalling a past, more glorious heritage – which is the true ‘essential England’ of national identity⁵⁹.

Esse caminho⁶⁰, problemático a nosso ver, que leva à nacionalização de um “great writer”, colocando-o como gênio da literatura nacional, passa também pela assimilação de Hardy de participante da grande tradição inglesa; ou ainda encontra no Wessex a herança da concepção de Wordsworth sobre a harmonia entre natureza e sociedade; considera também a preocupação do escritor com as transformações e o posiciona como defensor da velha Inglaterra rural diante das forças e pressões que a destroem. Observamos que estes, entre outros tantos argumentos apresentados por essa crítica nacionalista empenhada em inserir Hardy em um projeto “patriótico”, talvez guardem alguns aspectos legítimos, mas não levam em conta todas as complexidades do texto de Hardy e desconsideram muitas das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista emergente.

Tanto Raymond quanto Merryn Williams tentam desmistificar o Wessex como representação de um mundo idílico, lugar da estabilidade, equilíbrio e felicidade. Lembram que Hardy não se apresenta como defensor de um pastoralismo ingênuo e tampouco considera o campo um lugar de estagnação, o contrário, demonstra apreço pelo progresso nacional e deseja que a comunidade local participe das formas de melhoria na qualidade de vida. Para R. Williams, ele era tão sensível a esse meio justamente porque sua própria mobilidade situava-se em uma sociedade também móvel e em mutação. Em **The dorsetshire labourer** ele escreve sobre o movimento duplo de perda e libertação, de vulnerabilidade e vantagem das mudanças sentidas pelos trabalhadores rurais e demonstra intolerância a

⁵⁸ WIDDOWSON, Peter. Op. cit., 1989; p. 55-72.

⁵⁹ Ibid., p. 61.

⁶⁰ Tanto Widdowson, quanto Harvey listam os nomes e as principais ideias defendidas pelos críticos tais quais Lionel Johnson (1894), David Cecil (1943), Irving Howe (1968), Douglas Brown (1954), George Wing (1980), William J. Hyde (1958), entre outros apresentados aqui. Ver HARVEY, Geoffrey. Op. cit., 2003, p. 143-204.

qualquer visão “romântica” imposta sobre ele: “Eles estão perdendo a individualidade, porém estão ampliando o âmbito de suas ideias e ganhando liberdade. Seria demais querer que eles permanecessem estagnados e antiquados para o deleite de espectadores românticos”⁶¹.

Ademais, os dois críticos reconhecem em Hardy a capacidade de compreensão da complexidade da economia rural, visto que ele apresenta o campo de forma realista principalmente quando expõe as dificuldades e pressões internas que o caracterizam como um espaço de injustiça, pobreza, atraso e de muitas limitações, em vez de apresentá-lo restritivamente como um local harmonioso, ordenado e pacífico tentando resistir às inovações vindas de fora. De acordo com M. Williams, “the real causes of rural depopulation and suffering are to be found in a longer and more general history, and rooted in the nature of rural society itself”⁶².

O estudo de M. Williams sobre Hardy e a Inglaterra rural é bastante relevante e concentra-se em uma ênfase exclusivamente histórica, expondo o Wessex – como “a real place”, “a real history”. De fato, quase que invariavelmente a fortuna crítica recente reconhece a qualidade de Hardy em ter um olhar preciso, agudo sobre o processo histórico que vinha determinando mudanças no mundo rural inglês; mas como vimos ao longo do subcapítulo, devemos considerar também as ambivalências fundamentais do texto hardyano⁶³.

Terry Eagleton⁶⁴, ao retomar os argumentos de Williams em defesa da postura séria e compromissada de Hardy diante da matéria histórica, constata, entretanto, uma estranha capacidade do escritor alocar lado a lado diferentes elementos em sua ficção que muitas vezes parecem misturados e desconexos.

In an age when the novel was becoming more unified and self-consciously “artistic” – one thinks of Henry James [...] – Hardy’s own fictional forms are loose and mixed. His not afraid to mix pastoral, satire, ballad, polemic, mythology, folk tale, farce, classical tragedy, rural comedy, mock-heroic, social commentary, melodrama, naturalism and philosophical musings with his literary realism, to create a cocktail which might make an aesthetic purist wince. He moves from the sublime to the ridiculous and back with enviable ease, and has a genial tolerance of coincidence and improbability. If there is sophisticated artistry, there is

⁶¹ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 2011, p. 343; WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 113.

⁶² WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 192.

⁶³ Ver HARVEY, Geoffrey. Op. cit., 2003, p. 156 e WIDDOWSON, Peter. Op. cit., 1989, p. 66.

⁶⁴ EAGLETON, T. Op. cit., 2005, pp. 131-148.

also a good deal of simple directness. Some of his forms cater to a minority taste, while others have more a popular appeal⁶⁵.

Eagleton reconhece que há certo pastoralismo e até mesmo um idealismo no texto de Hardy – elementos que serviram de *trompe l'oeil* para a antiga crítica conservadora – porém defende que isso não é suficiente para increvê-lo em uma tradição pastoral, uma vez que os romances não escondem os fatos reais e denunciam a competição sexual, o esnobismo social e os problemas reais dessa sociedade. Para ele, o fato de o cenário ser composto por “algumas vacas em um campo ao redor de uma linda paisagem” não determinam que o conteúdo central seja idílico – apresentação uma vida rural tranquila, tradicionalista, orgânica e pitoresca. Essa imagem estetizada é, na realidade, uma percepção urbana enganosa que não permite enxergar as intenções denunciativas e, muitas vezes irônicas, do texto que enfim apresenta o campo como lugar de trabalho penoso, isolamento social e economia instável.

Por certo Hardy fala de um Wessex histórico e isto é capital para a compreensão de seu *work of art* e de seu romance, mas vemos que escapa ao realismo em muitos momentos quando recupera lendas, folclores, quando insere alegorias bíblicas e mitológicas, quando cria figuras heroicas e paisagens dotados também de aspectos incontestavelmente românticos⁶⁶. Entendemos, contudo, que todos esses recursos contrastantes estão vivos em seu texto e fazem parte da posição *fronteriça* da pessoa e da arte de Thomas Hardy. São escolhas conscientes fundamentais para determinar o avanço e a dinâmica da narrativa – que como um espiral funciona em um jogo de idas e vindas entre o cotidiano realista e as soluções e os imaginários fantasiosos. Dentro dessa perspectiva de movimento dialético que impulsiona e enriquece a narrativa, Hardy não se subordina indiscriminadamente às tradições anteriores, veremos que ele também inova e surpreende ao olhar para frente e ao buscar outros caminhos narrativos que lhe são próprios e que desafiam os limites das categorias convencionais.

⁶⁵ Ibid., p. 144.

⁶⁶ A própria Merryn Williams aponta em *Tess* este traço ao lembrar que a heroína encontra na queijaria de Talbothays um trabalho humano, dotado de significado para sua vida social, “labour is seen in its most romanticised aspect at Talbothays, were Tess becomes the conventional ‘dazzlingly fair dairymaid’ in Angel Clare eyes. It is not a false romanticism; Tess like all Hardy’s positive characters really fulfils herself and is happy and skilled at her work”. WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 175. Também N. Page destaca certa ligação de Hardy com a poesia romântica, fato que não limitaria seu engajamento intelectual e responsabilidade social diante da realidade: “For all attempts, palpable enough in their motivation, to depersonalize his own work, Hardy remained committed to a Romantic view of art as expressing the uniqueness of its creator’s mind and personality. At the same time, the commitment to individuality did not involve the abdication from responsibility for his deeply held convictions, as his references to ‘fugitive impressions’ may seem to suggest. After all, in Shelley, his favorite poet, he had an outstanding example of an artist who reconciled individuality and responsibility”. PAGE, N. Op. cit., 1999, p. 51.

Toda essa discussão nos leva a crer que Hardy nunca se colocou como propagandista ingênuo de sua região, muito menos como defensor de um retorno romântico a um passado idealizado; tampouco definiu o mundo rural exclusivamente por questões de dominação econômica e social, reduzindo-o apenas em termos realistas materialistas. Aliás, é importante lembrar que, para ele, “um romance é uma impressão e não uma argumentação”⁶⁷, de maneira que seu foco não parece estar nas abstrações das ideias e dos conceitos e sim o que lhe interessa são as pessoas, seus relacionamentos umas com as outras e com o meio⁶⁸. No entanto, se sua ambição está em comparar seus romances a “impressões” e não fornecer argumentos para aqueles que “buscam apenas encontrar suas próprias ideias em uma representação”⁶⁹, tudo indica que, contrário ao que esperou, a invenção do Wessex tornou-se fonte de prolíferas discussões e diversas questões. Assim sugere Widdowson:

[...] to what, then, does Hardy’ “Wessex” allude? Was he writing about the “universal” themes of Man, Fate, and Nature set in a mythic and elemental rural environment? Was he elegizing the loss of “peasant community” beset by Victorian capitalism and industrialism? Or was he, from his own contradictory *déclassé* and *déraciné* position of meritocratic, metropolitan, professional man of letters, refracting the historically determinate process of the transformation of the rural community of which he both was, and was not, a part?⁷⁰

Assim, esse debate sobre abrangência – universal, nacional ou regional – da obra de Hardy e, principalmente dos **Wessex’s novels**, na verdade tem como fonte uma inquietação que repousa na busca de um equilíbrio sobre a arte e a sociedade, sobre a “fantasia” (que muitas vezes é vista como forma de alienação e “folclorização”) e a responsabilidade com a realidade histórica. Por fim, vistos de outro ângulo, os três níveis de percepção são possíveis, pois ao mesmo tempo em que a narrativa de Hardy faz uso de temas e matérias universais (natureza, amor, tempo, morte, luta entre o bem e o mal) e tem alcance mundial (graças às traduções, à reprodução de filmes, séries, teatros, livros pedagógicos etc.), ela também contribui significativamente para a cultura nacional, e está, por fim, circunscrita a uma

⁶⁷ Prefácio de *Tess* (da 5ª ed. e seguintes). HARDY, T. Op. cit., 1984, p. 10.

⁶⁸ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 10.

⁶⁹ HARDY, T. Op. cit., 1984, p.10.

⁷⁰ WIDDOWSON, P. Op. cit., 1989; p. 199-200.

localidade precisa, o Wessex – esse mundo meio-real meio-sonhado que busca recursos da realidade para ser imaginado e que, muitas vezes, precisa ser imaginado para parecer real.

Contudo, D. Kramer⁷¹ considera que, devido à complexidade da concepção do Wessex, a imaginação de Hardy torna-se mais característica justamente quando a trama e as personagens estão inseridas naquelas narrativas que manifestam uma maior concentração de detalhes físicos do local genuíno real, o Dorset e os condados vizinhos. Aliás, para ele, **Tess of the D'Urbervilles** contém, talvez, a mais ambiciosa conceituação do Wessex, primeiro porque, diferente dos outros romances, a ação cobre praticamente todo o coração do Dorset, segundo porque abarca claramente *humanidade e natureza*, justamente onde as tensões entre espaço e emoção são mais intensas. Isto é o que veremos mais de perto a seguir.

⁷¹KRAMER, D. Op. cit., 1991; p. 8, 11 e 12.

CAPÍTULO 2

WESSEX: CENÁRIO PARA A ODISSEIA DA VIDA

Neste capítulo mostraremos, por meio de um exame atencioso do romance **Tess of the D'Urbervilles**, como Wessex é mais do que uma localização geográfica, é espaço afetivo de grande importância, tão preeminente como personagem ou enredo, situado nos limites da imaginação e da realidade. Essa afeição pode ser compreendida, por um lado, a partir da relação particular do narrador com objeto de sua descrição/narração, principalmente no que tange a seu modo de apresentar o espaço natural e de determinar a tônica da ação – fundamentais na produção de efeitos tais como de ornamento, de cenário, de intensidade; por outro lado, pelo significado que esse espaço natural e social tem para Tess, protagonista errante que se define por meio do contato sensível com diferentes ambientes durante sua trajetória. Para tanto, observaremos como os elementos topográficos e a ação do sol – figura muitas vezes personificada – exercem grande influência na condução do fio narrativo determinado pela experiência de mobilidade de Tess.

2.1 A novel of character and environment

Tess of the D'Urbervilles é um romance construído a partir de uma relação fundamental entre a paisagem e a vida. Para Alvarez, “the strange power of the novel derives [...] from Hardy’s ability to shift effortlessly and precisely from vivid details of the outer world to the most complex inner flow of the character and emotion”¹. Os dois elementos dominantes da narrativa, espaço e personagens, funcionam em unidade e coerência, determinando assim a categoria da qual **Tess** faz parte, ou seja, “The Novels of Character and Environment”.

Para tanto a experiência da leitura desse romance passa pelo prisma do olhar do narrador e por seu engajamento apaixonado com a personagem central combinado com a

¹ ALVAREZ, A. Introduction by A. Alvarez. In: HARDY, Thomas. **Tess of the D'Urbervilles**, por . Harmondsworth: Penguin Books, 1984, p. 18.

integração das personagens ao ambiente rústico do Wessex². A paisagem, por sua vez, guarda um significado transmitido, quase que exclusivamente, pelo narrador em terceira pessoa e por Tess. Muitas vezes as duas vozes parecem confundir-se em meio às descrições, impressões e aos sentimentos provocados pela percepção do espaço e principalmente da natureza, tão presente no texto.

De maneira formal temos, de um lado, um narrador responsável pelo relato dos fatos e pela descrição dos espaços, mas que ultrapassa essas atribuições ao criar verdadeiras atmosferas, cenários vivos, com um forte apelo imaginativo e sensorial, que funcionam como “estados visionários da mente”³ e convidam o leitor a participar ativamente na observação dos detalhes que podem servir para completar o sentido da trama. De outro lado, temos a protagonista Tess que também impõe sua visão sobre o espaço, mas está principalmente sujeita a ele, integra-o de forma passiva e recebe influências diretas que contribuem para uma estranha comunhão, produzindo efeitos ora positivos, ora negativos.

Wessex parece dominar sobre Tess, mas na realidade ajuda a completar a integridade de seu caráter, visto que os dois são construídos como elementos inseparáveis. Aliás, ela nunca é vista de forma isolada, mas sempre integrada à paisagem e ao cenário. A vida de Tess, dividida em fases, é marcada pelas paisagens por onde circula ou locais onde vive grandes acontecimentos, por exemplo, sua inocência no vale do Blackmoor, sua experiência em Trantridge, o momento de sua queda na Floresta da Caça, o amor no paraíso sensual de Talbothays, o período de desolação em Flintcomb-Ash, o assassinato no elegante hotel de Sandbourne, seu sacrifício nas ruínas milenares de Stonehenge e sua morte na fria cidade de Wintonchester (antiga capital do Wessex).

A história da heroína é determinada pela trajetória percorrida no espaço geográfico do Wessex. Ainda que a forma da narrativa seja linear e cronológica, a maior parte do percurso de Tess é circular ou espiral, pois envolve alguns retornos a seu ponto de origem, sua casa maternal em Marlott, no Vale do Blackmoor.

² Gatrell, Simon. Introduction. In: HARDY, Thomas. **Tess of the D'Urbervilles**. London: Oxford University Press, 1891.

³ ALVAREZ, A. Op. cit., 1984, p. 24.

FIGURA 2 - Locais importantes e deslocamentos de Tess

Esses trajetos permitem ao leitor construir mapas imaginários e estabelecem uma dinâmica particular ao texto, pois os diferentes locais têm a função de determinar rupturas, fases, tensões, fins e recomeços. Aliás, como é bastante comum na vida rural, o tempo formal não é fixado pelo calendário e pelo relógio (raramente citado no romance); é medido por marcas deixadas pelas estações do ano, pelo dia e pela noite, pelos locais de habitação e de trabalho (diferentes fazendas), pelos períodos de plantio e de colheita, pelo ritmo dos animais e da natureza ou ainda pela distância dos trajetos que constituem verdadeiras jornadas.

Dessa forma, as descrições exercem uma função essencial no romance **Tess** e são conhecidas por provocar os sentidos e criar quadros marcantes e cenários envolventes que

compõem a ação. Bullen⁴ afirma que as características da descrição hardyana permitem transcender o apreço ao detalhe material e evidenciam sua paixão pela pintura e grande admiração pela música, como veremos neste subcapítulo. Os ritmos e tons bastantes presentes no relato colaboram para uma experiência visual e sensível a partir de cenas simples e lugares comuns. O ambiente não funciona como um pano de fundo simplesmente decorativo ou vazio de significado, mas os vilarejos, casas, fazendas, florestas e campos atuam ativamente na composição da narrativa. Muitas vezes dão o tom dramático como uma música de fundo, outras vezes expõem, predizem, refletem o temperamento, a disposição da personagem⁵.

A aldeia de Marlott é a primeira referência geográfica a ser descrita pelo narrador que chama atenção para sua posição em meio às ondulações do Vale do Blackmoor e a caracteriza como uma região fértil, encerrada, solitária, porém pouco conhecida “for the most part untrodden as yet by tourist or landscape-painter, though within a four hours’ journey from London”⁶. Notamos que o narrador introduz um olhar posicionado de cima para baixo e impessoal, atribuído ao viajante, um estrangeiro, que visita pela primeira vez o local e que tira para si suas primeiras impressões ao comparar o vale ao percurso supostamente percorrido até ali.

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 ultramarine⁷.

O narrador toma certa distância de seu objeto de descrição ao permitir que ele seja visto através do olhar do outro (a mesma coisa faz com a primeira descrição física de Tess). Introduzir o olhar do turista e do pintor soa, a princípio, como uma reivindicação para incluir este espaço nas categorias estéticas da paisagem e nos âmbitos do sentimento da natureza. Além disso, anuncia o gesto que vai acompanhar toda a trama – a habilidade artística de construir narrativamente quadros pitorescos através de um olhar instruído pela pintura. Assim,

⁴ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 13 e 14.

⁵ Ibid., p. 10.

⁶ HARDY. Op. cit., 1991, p. 5. “[...] numa região encerrada e solitária não trilhada ainda, na sua maior parte, pelo turista ou pintor de paisagens embora fique a quatro horas de viagem de Londres.” (p. 20)

⁷ ”. HARDY. Op. cit., 1991, p. 5. “No vale, o mundo parece estar construído em proporções menores e mais delicadas; os campos são menos ervaçais, tão diminutos que, vistas do alto, suas cercas vivas parecem uma rede de fios verdes escuros [...]. Lá em baixo, a atmosfera é melancólica e tão impregnada de azul que o plano médio, como dizem os artistas, também participa daquela cor, enquanto o horizonte, no fundo, é do mais profundo azul marinho (p.21)

a escrita adota valores óticos para produzir quadros com perspectivas, luzes e jogos luminosos de claro-escuro que incidem sob os objetos e a disposição dos mesmos, cumprindo assim a função da arte de instaurar, em cada época, modelos de visão⁸.

Não cremos, porém, que tenham em si uma função meramente contemplativa, como parece ser. As imagens do Wessex produzidas por Hardy em seus romances são consideradas, como observa P. Widdowson, “o maior estudo de paisagem da Inglaterra”⁹. Tal afirmação, que reforça a ideia de que o Wessex funcionaria como uma metonímia da Inglaterra, leva em conta que o imaginário em torno da vida rural não se limita à contemplação da natureza, mas abrange o retrato do campo também destinado ao trabalho cotidiano.

É importante constatar que o desenvolvimento da psicologia de Tess é figurado na forma de trajeto, de mobilidade, bem como de estada, permanência em locais de trabalho. Os pontos geográficos por onde passa são bases para uma observação de cunho tanto estético quanto socioeconômico. As descrições dos espaços se encaixam dentro do projeto narrativo que envolve elementos do “real” e do “sonhado”. São muitas vezes carregadas de informações e dados históricos, comparações, críticas ou ironias; outras vezes formam imagens que sustentam simbolismos importantes; eventualmente compõem cenários por meio de estímulos visuais e sensoriais e marcam pictoricamente a narração de um tom ora realista, ora mítico, como veremos neste capítulo.

Desde o princípio do romance vê-se claramente uma relação importante entre a personalidade de Tess e o ambiente em que está inserida. O limite e o contorno da vida inicial da jovem são sugeridos na maneira como o narrador descreve o vale de Blackmoor e a aldeia de Marlott – único “mundo” conhecido por ela até então, tão familiar para ela como os rostos de seus parentes¹⁰. A apresentação da heroína passa pela descrição da região cujas características evocam sua delicadeza, sua beleza, seu isolamento, sua inexperiência juvenil e sua virgindade. Este é o ponto de partida de toda sua trajetória em busca das origens de sua família e do contato com o mundo exterior, que conhecia apenas por meio das lições aprendidas na escola da aldeia.

⁸ Como observa Alan Roger sobre a influência da pintura na descrição paisagística do século XIX. ROGER, Op. cit., 1997, p. 91.

⁹ WIDDOWSON, P. Op. cit., 1989, p. 64.

¹⁰ HARDY. Op. cit., 1991, p. 25 “Every contour of the surrounding hills was as personal to her as that of her relatives’ faces”. (P 47).

Por mais individualizado que pareça o trajeto percorrido por Tess a partir de então – e que nunca chega a ultrapassar 80 km do lugar de seu nascimento – explicita muito mais sobre as condições geopolíticas da Inglaterra daquele tempo do que se pode imaginar. A partir dos muitos contrastes, o narrador criado por Hardy descreve diferentes locais que compõem a diversidade da vida inglesa, ainda que de um ponto geográfico limitado, a região do Wessex. **O atlas do romance**, de Franco Moretti¹¹ nos inspira a observar como esta obra de Hardy apresenta elementos-chaves sobre o contraste e a interação estabelecidos entre a terra natal e o Estado-nação, muito comuns nos romances europeus do século XIX. As experiências de Tess estavam limitadas a seu circuito local e às dimensões da vida cotidiana da comunidade, mas alcançam novas dimensões a partir da consciência – adquirida pela educação formal nacional – de uma realidade geopolítica que supera a experiência do vale, esse lugar de familiaridade, afeições e segurança. Veremos então que uma “comunidade imaginada”, como o Estado-nação¹², passa a ser experimentada por Tess em sua diversidade a partir da necessidade de sair de sua terra natal (“comunidade real”) e, também, graças a certos processos já estabelecidos – alguns dos quais Tess conhece durante sua vida de mobilidade – descritos por Moretti como “os cercamentos rurais, o surto de industrialização, a ampla melhoria das comunicações, a unificação do mercado nacional, o recrutamento de massas, que literalmente arrastam os seres humanos para fora da dimensão local e os joga numa dimensão muito maior”¹³.

Dessa maneira, procuraremos demonstrar como o romance, que carrega em si o *topoi* “natureza, amor e morte, traz também um repertório sobre as condições dos diferentes modos de vida, de trabalho e de produção econômica na Inglaterra. Por meio de uma análise aproximada do texto, veremos como os diferentes ambientes narrativos são apresentados de forma contrastante e ora reforçam o sentimento de atualidade e realidade, ora provocam impressões alegorizantes, míticas e fantasiosas.

¹¹ MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003, cap. 1. No princípio deste capítulo (intitulado “O romance, o Estado-nação”) Moretti analisa especialmente as obras de Jane Austen estabelecendo alguns mapas para situar os inícios, finais e complicações narrativas, lembrando também as relações de vizinhança, parentesco e casamentos que permitem que o espaço seja explorado em função das classes sociais. As obras citadas são **Abadia de Northanger**, **Razão e sensibilidade**, **Orgulho e preconceito**, **Mansfield Park**, **Emma** e **Persuasion**.

¹² Moretti cita Benedict Anderson e sua obra **Imagined communities**.

¹³ MORETTI. Op. cit., 2003, p. 27.

2.2 Vales e Montes

Quando *sai* do verde vale de Blackmoor, em Marlott, Tess deixa sua residência natal (local interiorizado, fechado em si, protegido) e *vai* para o alto das acinzentadas colinas de Trantridge, exposta à vastidão do mundo exterior, desconhecido e desprotegido: “[...] 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”¹⁴. Este cenário diferente para Tess anuncia a nova fase de sua vida a partir do encontro com o sedutor Alec D’Urberville, responsável por sua “perdição”.

O primeiro ambiente de trabalho da jovem, depois de sair pela primeira vez de sua aldeia, situa-se em uma moderna e requintada propriedade rural cujas funções respondem mais aos caprichos de seus donos do que ao interesse meramente pecuniário, como pontua o narrador:

It was not a manorial home in the ordinary sense, with fields, and pastures, and a grumbling farmer, out of whom the owner had to squeeze an income for himself and his family by hook or by crook. It was more, far more; a country-house built for enjoyment pure and simple, with not an acre of troublesome land attached to it beyond what was required for residential purposes, and for a little fancy farm kept in hand by the owner, and tended by a bailiff¹⁵.

Se comparamos os dois estilos de vida percebemos o contraste entre as moradias: a do rapaz, repleta de elementos da vida moderna, e a da moça, associada à vida simples no campo e em meio à natureza. Os equipamentos da fazenda de Alec D’Urberville funcionam como uma ilustração da nova sociedade rural e do caráter de seu dono: a casa nova, construída recentemente, difere do velho casarão e dá aspecto de novidade ao contrastar com o velho campo inglês; as grandes tendas caracterizam o ostentatório e o temporário; as estufas são símbolos de domínio sobre a natureza, uma vez que permitem que frutas e flores sejam cultivadas em estações diferentes, sem a necessidade de respeitar os ciclos tradicionais e naturais de fertilidade.

¹⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 5, “[...] as colinas são abertas, o sol abrasa campos tão vastos que chegam dar à paisagem o ar de não ter limites, as veredas são brancas, as sebes baixas e entrelaçadas, a atmosfera descolorida.” (p. 21)

¹⁵ Ibid., p. 26. “Não se tratava de uma casa senhorial no sentido comum, com campos e pastos e um granjeiro descontente, de quem o proprietário tivesse de arrancar rendimentos a muito custo, para si e sua família, por paus e por pedras. Era mais, muito; uma casa de campo, construída para a diversão pura e simples, sem ter ao lado um acre de terra supérflua, além da que era necessária para propósitos residenciais, e uma pequena fazenda de fantasia, mantida pela proprietária e administrada por um feitor”. (p. 49)

Finalmente, Tess se instala nesta estranha fazenda na condição de “supervisor, purveyor, nurse, surgeon, and friend”¹⁶ de uma “comunidade de aves” que, por sua vez, não são destinadas ao consumo, mas sim ao deleite da velha proprietária que as trata por filhas. A granja, um dos raros espaços fechados descritos, é na verdade uma antiga residência de família transformada em galinheiro:

The rooms wherein dozens of infants had wailed at their nursing now resounded with the tapping of nascent chicks. Distracted hens in coops occupied spots where formerly stood chairs supporting sedate agriculturists. The chimney-corner and once-blazing hearth was now filled with inverted beehives, in which the hens laid their eggs; while out of doors the plots that each succeeding householder had carefully shaped with his spade were torn by the cocks in wildest fashion¹⁷.

Estas observações soam como uma crítica aos valores dessa nova elite rural, na figura da família Stokes-D’Urberville, que escolhe o campo para desfrute e lazer e não mais em função de sua utilidade econômica (plantar, colher, criar animais etc.), desprezando a história e os valores da família de trabalhadores que, por alguma razão, tiveram que se retirar da propriedade. Demonstra também que essa burguesia rural vive sob outros padrões de afetividade com relação à terra e ao local de residência, aparentemente mais indiferente, uma vez que enriquece, não por meio do trabalho e da produtividade, mas por meio de oportunidades do mercado financeiro, possivelmente emprestando dinheiro a juros, como o texto sugere em outra passagem¹⁸.

A fazenda é rodeada pela antiga Floresta da Caça, nome que designa um tipo de divertimento comum às antigas classes abastadas que viviam na região¹⁹. Este espaço aberto e imenso de uma das mais velhas florestas da Inglaterra serve de cenário para a grande

¹⁶ Ibid., p. 42. “[...] administradora, provedora, enfermeira, médica e amiga” (p. 71).

¹⁷ Ibid., p. 42. “Os quartos dentro dos quais dúzias de crianças tinham vagido, ao receber cuidados, ecoavam agora bicadas dos pintainhos ao nascer. Galinhas apartadas em capoeiras ocupavam lugares onde anteriormente ficavam cadeiras que sustentavam plácidos agricultores. O canto da chaminé e da lareira, outrora flamejante, estava agora cheio de colmeias de cabeça para baixo, nas quais as galinhas punham seus ovos; e, do lado de fora, os canteiros que cada sucessivo proprietário havia cuidadosamente conformado com sua pá estavam revirados pelos galos da maneira mais selvagem” (p. 71-72).

¹⁸ Ibid., p. 27. “[...] esperto negociante” (p. 50).

¹⁹ Três florestas são mencionadas no romance. A primeira chama-se floresta do Cervo Branco (sugerindo a inocência e a pureza deste animal) e se situava no vale do Blackmoor (terra natal de Tess), porém, já tinha praticamente desaparecido nos dias de Tess, restando apenas alguns vestígios de sua condição primitiva. Ibid., p. 5 (p. 21). A segunda é a floresta da Caça, uma das mais antigas conservadas do país. A terceira é a floresta Nova, por onde percorreram Angel Claire e Tess depois de se reencontrarem (ao fim da intriga) para fugir da polícia que perseguiu Tess e para marcar um novo tempo esquecendo todo o passado que os separou por tanto tempo. Ibid., 307 (p. 433)

desventura vivida pela jovem Tess, o primeiro e mais importante nó da trama, pois, é neste local que ela se torna a “presa” de seu falso primo Alec e perde sua pureza virginal.

The Chase – a truly venerable tract of forest land, one of the few remaining woodlands in England of undoubted primeval date, wherein Druidical mistletoe was still found on aged oaks, and where enormous yew-trees, not planted by the hand of man grew as they had grown when they were pollarded for bows²⁰.

Curiosamente a “queda” de Tess não acontece dentro de um espaço fechado, como por exemplo, a própria casa do proprietário (comum em casos de abuso nas relações entre patrão-empregado), mas no meio natural mais primitivo da região, uma espécie de morada, um berço ancestral dessa moça conhecida por “filha da natureza”. A noite fria de setembro, um outono escuro e nebuloso, impregna o ambiente de mistério, silêncio e estranha sonolência.

Having buttoned the overcoat round her shoulders he plunged into the webs of vapour which by this time formed veils between the trees. [...] With the setting of the moon the pale light lessened, and Tess became invisible as she fell into reverie upon the leaves where he had left her²¹.

O cenário parece emprestado de um conto de terror e anuncia a catástrofe sem narrá-la, apenas oferecendo sugestões através da tensão crescente das descrições sobre o clima, as sombras, as luzes, as formas difusas e os movimentos imprecisos dentro deste ambiente natural: “the moon had quite gone down, and partly on account of the fog The Chase was wrapped in thick darkness”²². A ação não é narrada possivelmente em razão do decoro, mas, também, porque o narrador opta por envolver a imaginação do leitor na sequência dos fatos através da arte de *mostrar*, em vez de simplesmente *contar* o que acontece; a curiosidade do leitor é aguçada²³ e instaura-se um grande mistério (que nunca será perfeitamente resolvido) sobre o consentimento ou não da moça neste ato de sedução ou abuso.

²⁰ Ibid., p. 26. “Floresta de Caça, tracto de floresta realmente venerável, uma das poucas matas que restavam na Inglaterra, de idade quase primeva, onde ainda se encontravam os agáriscos dos drúidas nos carvalhos idosos, e onde teixos enormes, não plantados pela mão do homem, cresciam como haviam crescido quando eram podados para a confecção de arcos”(p. 49)

²¹ Ibid., p. 105. “Tendo-lhe abotoado o sobretudo em torno dos ombros, mergulhou nas teias de vapor que, a essa altura, formavam véus entre as árvores. [...] Com o pôr da lua, a luz pálida reduziu-se e Tess ficou invisível, ao cair em devaneio sobre as folhas que ele lhe havia deixado”. (p. 90)

²² Ibid., p. 105. “[...] àquela hora, a lua havia desaparecido por completo; e em parte por causa da neblina A Caça estava envolvida em densa treva” (p. 90).

²³ O que é bastante útil e eficaz no caso das tiragens periódicas publicadas nos jornais da época.

Após este incidente, Tess volta à casa de seus pais em Marlott e passa por um período de reclusão quase completa. O cenário invernal marca esta fase de muita reflexão e pouca ação, no entanto, é na natureza que ela encontra seu lugar de refúgio “da espécie humana”, o local onde se sente menos solitária e mais à vontade para compartilhar seu estado psicológico de tristeza, dor e culpa.

Her flexuous and stealthy figure became an integral part of the scene. At times her whimsical fancy would intensify natural processes around her till they seemed a part of her own story. Rather they became a part of it; for the world is only a psychological phenomenon, and what they seemed they were. The midnight airs and gusts, moaning amongst the tightly-wrapped buds and bark of the winter twigs, were formulae of bitter reproach. A wet day was the expression of irremediable grief at her weakness in the mind of some vague ethical being whom she could not class definitely as the God of her childhood, and could not comprehend as any other²⁴.

O estado psicológico de Tess, entre vida e morte, é, a esta altura, comparado ao anoitecer, momento em que “when the light and the darkness are so evenly balanced that the constraint of day and the suspense of night neutralize each other, leaving absolute mental liberty”²⁵. Assim, o narrador enfatiza a relação harmônica entre o ânimo, o caráter de Tess e o meio ambiente que a completa. No entanto, conforme o tempo avança, o verão se estabelece, e a melancolia perde seu cenário invernal e cinza.

2.3 Sol: a fonte da vida

A aurora sobre Marlott anuncia a saída de Tess do isolamento e da escuridão. De acordo com J. B. Bullen, “the dawn [...] was the revelation of nature, awakening in the human mind that feeling of the dependence of helplessness, of hope of joy, and faith in higher powers, which is source of all wisdom, the spring of all religion”²⁶. Em agosto, o nascer do sol representa a metáfora da luta entre o bem e o mal, entre as trevas e a luz, porém, desta vez,

²⁴ HARDY. Op cit., 1991, p. 66, 67. “Sua figura flexível e furtiva passava a fazer parte do cenário. Às vezes, sua fantasia caprichosa dava intensidade aos processos naturais em torno dela, até parecerem fazer parte de sua própria história. Melhor, tornavam-se partes dela, pois o mundo é apenas um fenômeno psicológico, e eram, de fato, aquilo que pareciam. A aragem e a brisa da plena noite chorando entre a cortiça e os ramos bem abrigados das ramadas hibernais eram fórmulas de amarga censura. Um dia chuvoso era a expressão de dor irremediável por causa de sua fraqueza na mente de alguma vaga entidade ética, que não podia classificar como Deus de sua meninice, e que não podia compreender como qualquer outra” (p. 105 e 106).

²⁵ Ibid., p. 66. “[...] em que a luz e a treva são tão perfeitamente equilibrados que o constrangimento do dia e a indecisão da noite neutralizavam-se reciprocamente, deixando absoluta liberdade mental” (p. 105).

²⁶ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 155.

o sol vence, se destaca como o elemento que ilumina o romance e traz nova energia à vida de Tess. Assim, o sol que animava a infância de Tess volta como figura potente nos dias de colheita.

Bullen faz um interessante estudo do romance buscando apontar a importância do sol, personificado, definido como força motora do drama. O sol, unidade da narrativa que representa vida²⁷, é apresentado como um deus reinante sobre a terra, um ser animado e antropomorfizado, sobre o qual se fundaria a religião natural dos camponeses e de Tess. No fim da segunda fase da vida da moça, intitulada “Maiden no more”, notamos a valorização do imaginário pagão sobre a mítica figura solar, como uma força natural antiga, anterior ao cristianismo aprendido pelas instituições.

The sun, on account of the mist, had a curious sentient, personal look, demanding the masculine pronoun for its adequate expression. His present aspect, coupled with the lack of all human forms in the scene, explained the old-time heliolatries in a moment. One could feel that a saner religion had never prevailed under the sky. The luminary was a golden-haired, beaming, mild-eyed, God-like creature, gazing down in the vigour and intentness of youth upon an earth that was brimming with interest for him²⁸.

Para Bullen, o sol, elemento fundamental no ciclo agrícola, assim como a lua, é bastante mitificado na geração de Hardy, que considera os deuses ancestrais como a personificação de forças naturais e o sol como o elemento dominante, representando, como veremos em outras ocasiões, a figura do deus Apolo, um ser imponente, com vontade própria. É ele quem dita o ritmo da vida no campo. No capítulo XIV, em especial, o narrador descreve com uma habilidade quase que cinematográfica²⁹ *avant la lettre* o cenário radiante que ilumina os gestos dos ceifadores de cereal durante o verão, período que marca o esplendor da vida renovada. A atmosfera está impregnada de luz que pouco a pouco invade, pelas fendas, os espaços internos de uma casa, despertando os ceifeiros. Aos poucos o ambiente fica mais dinâmico e rico de detalhes. O narrador faz circular o olhar do leitor pelo espaço iluminado

²⁷ Veremos que a ausência do sol, o inverno e a escuridão são, ao contrário, marcadores de momentos de dor e morte.

²⁸ HARDY. Op cit., 1991 p. 67. “O sol, por causa da neblina, tinha uma fisionomia curiosa, sensível, tão pessoal que exigia que fosse tratado como ente humano. Esse seu aspecto presente, ao lado da falta de toda forma humana no cenário, explicava num momento o culto pagão de Hélios, de antigamente. Podia sentir-se que nunca uma religião mais sadia predominara embaixo do céu. O corpo luminoso era uma criatura de cabelos de ouro, radiante, os olhos brandos, o ar de deus, o olhar do alto, com vigor e a intensidade da juventude, para uma terra que transbordava de simpatia por ele” (p. 106).

²⁹ Para Eagleton, “Hardy also violates the decorum of literary realism with his cinematic eye for what one critic calls the ‘exuberant density’ of the big scene”. EAGLETON, T. Op. cit., 2005, p. 145.

pelo sol, até que se fixa sob um elemento do cenário que se destaca como sendo o mais brilhante de todos: a ceifadeira mecânica, objeto aparentemente estranho ao meio:

But of all ruddy things that morning the brightest were two broad arms of painted wood, which rose from the margin of yellow cornfield hard by Marlott village. [...] The paint with which they were smeared, intensified in hue by the sunlight, imparted to them a look of having been dipped in liquid fire³⁰.

Grande atenção é dada e esse objeto potencialmente destacado pelo sol, agente suave e violento ao mesmo tempo, assim como Apolo, deus ambíguo, curador e destruidor. A narração é bastante imagética e o narrador parece insistir no estranhamento visual que a ceifadeira provoca nesse ambiente natural (seus braços giratórios, sua marcha uniforme, seus detalhes em latão reluzente). Chama atenção também para o silvo propagado por seus movimentos e o compara ao “canto de amor dos gafanhotos” ao buscar referência sonora locais para defini-lo. O narrador não tece necessariamente uma crítica ostensiva à maquinização do campo – que cooperava com a produtividade dos ceifeiros de trigo, porém não deixa de citar os aspectos violentos desse tipo de ferramenta moderna que desconfigura as antigas relações entre o trabalhado e o meio ambiente.

Rabbits, hares, snakes, rats, mice, retreated inwards as into a fastness, unaware of the ephemeral nature of their refuge, and of the doom that awaited them later in the day when, their covert shrinking to a more and more horrible narrowness, they were huddled together, friends and foes, till the last few yards of upright wheat fell also under the teeth of the unerring reaper, and they were every one put to death by the sticks and stones of the harvesters³¹.

Este pequeno episódio dos animais tentando em vão escapar ao massacre da “ceifeira infalível” traz informações sobre o modo como a natureza é dominada e subjugada pelo progresso do modo de produção; mas pode ser também uma representação metafórica da

³⁰ HARDY. Op cit., 1991, p.67, 68 “de todas as coisas avermelhadas, naquela manhã, as mais brilhantes eram dois grandes braços de madeira pintada que subiam da margem de um trigal maduro, bem perto da aldeia de Marlott. [...] A tinta de que estavam lambuzados, de tonalidade que o sol tornava mais intensa, emprestava-lhes um ar de terem sido mergulhados em fogo líquido” (P. 107). Segundo K. Sayer, esse tipo de maquinário, à tração de cavalos, já vinha sendo usado na Inglaterra desde 1851. SAYER. Op. cit., p. 27.

³¹ HARDY. Op cit., 1991, p. 68. “Coelhos, lebres, cobras, ratos, camundongos, retiravam-se para dentro, como se fossem a uma fortaleza, inconscientes da natureza efêmera de seu refúgio, e do destino que os esperava mais para a tarde, quando, reduzindo-se seu abrigo a uma estreiteza mais e mais horrível, fossem misturados sem distinção de amigos e inimigos, até que também caíssem as últimas jardas de trigo ainda de pé, sob os dentes da ceifadeira infalível, e fossem todos eles massacrados a paus e pedras pelos ceifadores” (p. 108).

história subsequente de Tess e o anúncio do destino de seu filho, morto e enterrado sem batismo, confundido entre os bandidos, bêbados e desconhecidos.

Este cenário não se encerra nessa imagem, completando-se progressivamente, alterando o foco, que no início se situa sob a ceifadeira mecânica e, em seguida, passa a destacar os ceifadores; como se uma câmera observadora se aproximasse aos poucos revelando um grupo de homens e mulheres e, finalmente, a jovem Tess que segue na amarração do trigo de forma repetitiva e monótona. Dando detalhes dos gestos e das mãos da moça, o narrador não interrompe a ação para inserir a descrição; pelo contrário, ele descreve a ação³². A imagem que ele apresenta ao leitor lembra os quadros de J. F. Millet³³, como **Les glaneuses**, por exemplo, ou ainda de Jules Breton, **Le rappel des glaneuses**³⁴.

³² Observamos que grande parte da técnica descritiva de Hardy não funciona como o reverso da narrativa, mas como uma fronteira interna a esta. Ver Gérard Genette, *Fronteiras da narrativa*. In: Vários Autores. **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da revista **Communications**. Petrópolis: Vozes, 1972. Muitas vezes, o limite entre a narração e a descrição é ofuscado, sendo impossível se reduzir à classificação dicotômica: narrar o tempo/ação versus descrever o espaço estático. Neste momento do texto o narrador prolonga o tempo descrevendo gestos, ou seja, dramatizando a cena descritiva ao fazer a personagem agir sobre o meio, ao invés de apenas olhar ou falar sobre ele. Ver HAMON, Philippe. **Qu'est-ce qu'une description?** Paris, Seuil, 1972, p. 467-470.

³³ Jean François Millet, **Les glaneuses**. Paris: Musée d'Orsay, 1857. Os quadros de Millet também são conhecidos por “narrar” gestos do trabalho no campo, não sendo estáticos. Tendo sido criticado pelo “realismo ingênuo” e idealizante da representação do trabalhador rural em seus primeiros quadros “comerciais”, uma nova crítica impõe outro olhar sobre as obras de Millet. Para esta, Millet dá voz à experiência dos “proletários”, denunciando as condições embrutecedoras do trabalho campesino ao mostrar corpos maciços dolorosamente retorcidos, sofrendo a ação da gravidade, a postura enrijecida e mecânica, os gestos repetidos e a noção do tempo lento, da longa jornada de trabalho. Ver este debate em FABRIS, Marcos. **Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade**. São Paulo: Humanitas, 2013, cap. 2.

³⁴ Jules Breton, **Le rappel des glaneuses**. Paris: Musée d'Orsay, 1859. Este quadro foi escolhido para ilustrar a capa de uma importante obra crítica bastante mencionada neste estudo: **The Cambridge companion to Thomas Hardy**, editado por Dale Kramer. De forma geral, constatamos na pintura a marca temporal da longa jornada de trabalho, a presença do administrador que comanda o ritmo e a produtividade, as diferentes idades das trabalhadoras e seus gestos, posturas e rostos que manifestam a força, a concentração e o tom sério.

FIGURAS 3 e 4 – Quadros de Millet e Breton

Jean François Millet, **Les glaneuses**, Paris:, Musée d'Orsay, 1857.

Jules Breton, **Le rappel des glaneuses**, Paris: Musée d'Orsay, 1859, .,

Considerando que o significado da vida rural é definido em termos de atividades, ou seja, processos cotidianos de vida e trabalho³⁵, notamos que o romance concentra em grande parte a visão da natureza como local de trabalho, diferindo completamente da contemplação daquele que vai a passeio e vê a natureza como local de descanso. Desta maneira, não são os sentimentos de proximidade com o meio natural, o fato de ser originária do campo ou simplesmente de ali habitar que fazem de Tess uma “camponesa”; é sua função social na condição de trabalhadora rural que assim a define. Desse modo, grande parte da narração se detém em expor aos olhos do leitor o cotidiano do trabalho no espaço aberto do campo, seja ele realizado sob o sol do dia (colheitas) ou sob a luz difusa da madrugada (para ordenhar, por exemplo).

Como já mencionamos, as estações do ano cumprem papel fundamental na dinâmica da narrativa e o sol proporciona sensação da vida plena, trazendo ânimo novo para Tess que deve vencer as mazelas de seu passado (abuso, maternidade e luto). A chegada de mais uma primavera e de um verão é determinante para caracterizar o cenário que compõe a terceira fase do romance, chamada “A volta à vida”. Novos tons, luzes e cores completam uma nova pintura paisagística, elaborada a partir olhar do narrador extradiegético, em concordância com os sentimentos que o ligam afetivamente à sua heroína.

Dos grandes cenários que caracterizam o Wessex, talvez o mais ricamente descrito e sensorialmente explorado esteja situado em Talbothays, outro destino de Tess em função de sua nova ocupação como ordenhadora e queijeira. Diferente do Vale do Blackmoor (local de sua origem), conhecido como o vale das pequenas queijarias, Talbothays faz parte do Vale das Grandes Queijarias, uma vasta planície verdejante irrigada pelo rio Froom, terra de plenitude, de grandes escalas e repleta de vacas leiteiras.

The world was drawn to a larger pattern here. The enclosures numbered fifty acres instead of ten, the farmsteads were more extended, the groups of cattle formed tribes hereabout; there only families. [...] The green lea was speckled as thickly with them as a canvas by Van Alsloot or Sallaert with burghers. The ripe hue of the red and dun kine absorbed the evening sunlight, which the white-coated animals returned to the eye in rays almost dazzling³⁶.

³⁵ WILLIAMS, R. Op. cit., 2011, p. 349.

³⁶ HARDY. Op cit., 1991, p.80. “Ali, o mundo era feito numa escala maior. Os prados cercados mediam cinquenta acres, em vez de dez, as fazendas eram mais amplas, as manadas de gado formavam tribos por toda parte: e Blackmoor constituíam apenas famílias [...] os verdes prados eram pintalgados por elas tão densamente como uma tela de Van Alsloot ou Sallaert por burgueses. O colorido vivo das pelagens vermelhas e pardas

A primeira visão sobre o vale, os animais e o rio, a partir da perspectiva de “voo de pássaro”, provoca grande emoção em Tess e a faz pensar estar diante de um lugar quase mítico, uma espécie de “terra prometida” que mana leite e manteiga (“Valley of the Great Dairies, the valley in which milk and butter grew to rankness”³⁷), alimentada pelas límpidas águas do rio Froom, comparado ao “River of Life”³⁸. Essa atmosfera, em que “the new air was clear, bracing, ethereal” parece fazer um miraculoso bem à Tess, uma vez que “her hopes mingled with the sunshine in an ideal photosphere which surrounded her as she bounded along against the soft south wind. She heard a pleasant voice in every breeze, and in every bird’s note seemed to lurk a joy”³⁹.

A alegre fazenda de Talbothays, onde Tess se instala como queijeira, situa-se em um terreno verdejante e uniforme, comparado a um tapete que se estende até onde se pode alcançar os olhos. Este cenário promove uma sensação de tranquilidade e estabilidade para Tess e torna-se, aos poucos, por meio de símbolos e metáforas, representativo de um “Novo Éden”; o espaço perfeito para o amor verdadeiro, funcionando como prenúncio para a fase mais feliz da vida da protagonista, pois é nesse ambiente exuberante e pastoril que ela vai se apaixonar por Angel Clare.

O narrador tem o cuidado em descrever a queijaria sob um duplo aspecto. A princípio trata-se de uma fazenda moderna e próspera onde funciona uma espécie de agroindústria primária, equipada e organizada dentro de um processo de produção simples, mas eficiente, gerenciando um “little battalion”⁴⁰ de trabalhadores na produção de leite e derivados destinados ao abastecimento de grandes centros, como Londres⁴¹. Tal sistema

absorvia a luz do sol do anoitecer, e os animais recobertos de branco os devolvia ao olhar em raios quase ofuscantes” (p. 125-126). Mais uma vez, notamos a referência à pintura como modelo para a narração. Denis Van Alsloot (1570-1626) e Anthonis Sallaert (1590-1657) são pintores flamengos conhecidos por pintar cenas de aldeias e recantos. Cf. André Topia em HARDY. Op. cit., 1974, p. 430.

³⁷ HARDY. Op. cit., 1991, p. 80. “Vale das Grandes Queijarias, vale onde o leite e a manteiga eram produzidos em abundância.” (p. 125).

³⁸ Ibid., p. 81 (p. 126). O Rio da Vida é um dos diversos elementos que compõem a Nova Jerusalém apocalíptica (Ap. 22, 1), a morada dos Salvos.

³⁹ Ibid., p. 81. Respectivamente: “o novo ar era claro, revigorante, etéreo”; “suas esperanças misturaram-se ao sol, em uma fotosfera ideal que a rodeava enquanto seguia adiante, contra o vento suave do sul. Ouvia uma voz agradável em cada sopro da brisa e no trinado de cada pássaro parecia esconder-se uma alegria.” (p. 126)

⁴⁰ Ibid., p. 85. “O pequeno batalhão” (p. 132).

⁴¹ Merryn Williams chama atenção para o aumento do número de fazendas produtoras de leite, queijo e manteiga no Dorset na época de Hardy. Esse fenômeno respondeu a um plano político que buscou transformar as terras majoritariamente agricultáveis em criadoras de gado e ovelha, no propósito de superar as crises econômicas dos meados do século XIX e de adaptar ao modelo de demanda que abastecia principalmente Londres e arredores. Um projeto de integração econômica nacional que visava acabar com o isolamento das fazendas do sul, causa principal do atraso tecnológico e econômico da região, segundo especialistas. WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 106 e 107.

produtivo apresenta-se como modelo; não é por acaso que Angel Clare busca ali qualificação para o ofício de fazendeiro, para estudar os hábitos das vacas e “to acquire a practical skill in the various processes of farming”⁴². Esse novo padrão de fazenda atrai o jovem aprendiz de classe social considerada superior, ao passo que a atividade rural muito antiga ali praticada atrai a jovem ordenhadora. Assim, da mesma forma que o narrador apresenta a fazenda como exemplo de estabelecimento rural moderno, ele, em cumplicidade com as descobertas e impressões de Tess, chama a atenção para um ambiente quase “encantado”, onde as vacas são personagens importantes, com nomes e personalidades distintas; manifestam seus caprichos e afeições, são sensíveis às cantigas entoadas, às palavras dóceis e às mãos de suas ordenhadoras preferidas, além do que são sujeitos de “causos” e lendas conhecidas entre os fazendeiros e camponeses⁴³.

Uma imagem, em particular, demonstra a importância desses animais nesse espaço rural. Em outro momento da narrativa vimos o sol incidir potencialmente sobre uma máquina ceifadeira em movimento, já a chegada de Tess a Talbothays é marcada pela forte incidência do sol sobre o estábulo onde se encontrava o rebanho vermelho e branco aguardando pacientemente a ordenha. Diferente da impressão violenta que a primeira cena pôde causar, esta segunda proporciona sensação de tranquilidade, anunciando o ambiente harmônico e pastoril onde a camponesa passará seus melhores dias. Mais uma vez o sol se apresenta como agente ativo e restaurador; ele ilumina o pátio das vacas leiteiras e é comparado a um pintor que concede certa “solenidade” ao espaço rústico e aos elementos mais simples do cotidiano rural, criando uma paisagem viva com luzes, sombras e cores:

Between the post were ranged the milchers, each exhibiting herself at the present moment to a whimsical eye in the rear as a circle on two stalks, down the centre of which a switch moved pendulum-wise; while the sun, lowering itself behind this patient row, threw their shadows accurately inwards upon the wall. Thus it threw shadows of these obscure and homely figures every evening with as much care over each contour as if it had been the profile of a court beauty on a palace wall; copied them as diligently as it had copied

⁴² HARDY. Op cit., 1991, p. 89. “adquirindo conhecimentos práticos dos vários processos de trabalho rural” (p. 139). É curioso notar que aquilo que antes era uma vocação naturalmente herdada pela experiência do trabalho familiar, passa a ser uma profissão aprendida formalmente, uma carreira ou um ofício promissor, podendo ser comparado a uma formação acadêmica.

⁴³ O narrador destaca alguns costumes e crenças sobre esses animais, como, por exemplo, o fato de serem as vacas a escolherem seus ordenhadores; de elas pararem de dar leite quando alguém novo chega no local e ser necessário cantar cantigas para entretê-las; de a manteiga não “dar o ponto” quando houver alguém apaixonado no recinto; de bastar uma bocada em um broto de alho para que toda a manteiga tenha um travo insuportável.

Olympian shapes on marble façades long ago, or the outline of Alexander, Caesar, and the Pharaohs⁴⁴.

Dar às vacas leiteiras a atenção dada às beldades clássicas nos parece exagerado em princípio, mas é uma maneira de valorizar as cenas da vida rural comum. A potência solar as concede o *status* de monumentos históricos ao atuar como desenhista interessado em preservar o registro um modo antigo de valores, onde o animal e a natureza eram centrais e determinavam o ritmo do trabalho e da vida no campo⁴⁵.

Até mesmo os protagonistas Tess e Angel Clare estão sujeitos aos estímulos e ordens da natureza. À medida que o verão vai atingindo sua maturidade, o sol fomenta a fertilidade e o ambiente se torna mais erótico, aquecendo os ânimos amorosos: “Rays from the sunrise drew forth the buds and stretched them into long stalks, lifted up sap in noiseless streams, opened petals, and sucked out scents in invisible jets and breathings”⁴⁶. O vocabulário usado para descrever o clima se torna cada vez mais sensual produzindo imagens alusivas à fertilidade (“seiva”, “eclosão”, “jatos”, “sucos”, “ardor”). O sol forte de julho funciona como entorpecente que estimula a sedução e a fantasia sexual: “[...] the atmosphere of the flat vale hung heavy as an opiate over the dairy-folk, the cows, and the trees. Hot steaming rains fell frequently, making the grass where the cows fed yet more rank”⁴⁷. É inevitável que o desejo do casal se intensifique em meio aos “fermentos ardentes”, à letargia e à sonolência provocados pelo sol e pelo calor hipnotizantes.

The air of the place, so fresh in the spring and early summer, was stagnant and enervating now. Its heavy scents weighed upon them, and at mid-day the landscape seemed lying in a

⁴⁴ Ibid., p. 83. “Entre os pilares enfileiravam-se as vacas leiteiras, cada qual a se exhibir, naquele dado momento, a olhares dados à fantasia, como um círculo sob dois esteios, de cujo centro pendia uma chibata a mover-se como um pêndulo; e o sol, abaixando-se por trás daquela fileira paciente, lançava suas sombras nítidas nas paredes. Assim lançava ele as sombras daquelas figuras obscuras e domésticas todas as tardes, com tanto cuidado, quanto a cada contorno, como se estivesse sido um perfil de uma beldade da Corte na parede de um palácio; copiava-as tão diligentemente como copiara as formas olímpicas nas fachadas de mármore de há muito tempo, ou o perfil de Alexandre, de César e dos Faraós” (p. 130).

⁴⁵ Chamamos atenção para a sensibilidade e a característica visionária de Hardy como autor observador da vida moderna. Ao insistir em apresentar esses valores aparentemente banais, como o tratamento dado aos animais, ele nos leva a refletir sobre o contraste dos valores capitalistas gradualmente instaurados no campo onde os animais passam a ser totalmente dominados e abatidos sistematicamente, tornando-se simples matérias de consumo. Ver esse contraste na narrativa de John Berger, escrita cem anos depois de Tess, sobre o processo que transforma o animal em carne (produto consumível). BERGER, John. **La cocadrille**. Paris: Seuil, 1991, cap. 1.

⁴⁶ HARDY. Op cit., 1991, p.101.. “Os raios do sol nascente apressavam a eclosão dos brotos e espalhavam-nos em longas ramadas, punham a seiva a correr em silenciosas correntes, abriam pétalas e aspiravam perfumes em jatos e suspiros sensíveis” (p. 154).

⁴⁷ Ibid., p. 111. “[...] a atmosfera do vale plano pairava pesada como um narcótico sobre o pessoal da queijaria, sobre as vacas, sobre as árvores. Chuvas quentes e vaporosas caíam frequentemente, tornando ainda mais succulento o capim de que as vacas se alimentavam” (p. 167).

swoon. Ethiopic scorchings browned the upper slopes of the pastures, but there was still bright green herbage here where the watercourses purred. And as Clare was oppressed by the outward heats, so was he burdened inwardly by waxing fervour of passion for the soft and silent Tess⁴⁸.

A relva verde e úmida do Vale do Froom testemunha a vida sexual madura de Tess que agora não é mais uma menina, e sim uma mulher. O poder do sol atinge seu auge em agosto e Tess é apresentada em sua versão mais erótica, quando seu corpo se mostra mais exposto e desejável. O espaço narrativo é comparado ao paraíso do Éden e o casal a Adão e Eva⁴⁹.

Assim como o sol anima a relação entre as personagens e o meio – tornando-a mais fantasiosa, comparada a um sonho do qual não se quer acordar – sua ausência, o declínio de seu poder passa a ser sentido de forma contrária com a chegada do outono. Quando o casal decide finalmente se casar, em um fim de tarde sem sol e chuvoso de setembro, aquele sentimento antes motivado pela paixão ardente, parece ser formalizado como uma “instituição da afeição”⁵⁰; a partir de então fala-se de questões práticas da vida real de um casal formado por membros de classes sociais distintas e dos inconvenientes dessa união dificilmente aceita socialmente. Grandes mudanças são anunciadas como novas bifurcações possíveis para o destino do casal. O projeto de Clare após o casamento é de retirar-se definitivamente de Wessex e tentar a sorte nas fazendas prósperas do norte da Inglaterra ou ainda explorar as terras agricultáveis distantes nas Américas ou nas Colônias⁵¹. Tess aparentemente se alegra em seguir devotamente seu marido por onde for, mas o universo desconhecido causa certo estranhamento uma vez que nunca se afastou completamente de seu pequeno paraíso natal, nunca sequer visitou Londres e não tem ideia do que esperar do modo de vida nos “confins da terra”.

⁴⁸ Ibid., p. 116. “A atmosfera do lugar, tão fresca na primavera e no princípio do verão, estava agora estagnada e enervante. Seus odores pesados oprimiam-nos e, no meio do dia, a paisagem parecia desmaiada. Os ardores etíopes davam um tom pardo às encostas mais altas das pastagens, mas ainda havia ali relva verde, onde serpavam os cursos d’água. E, como estava oprimido pelos calores externos, Claire achava-se também internamente incendiado por um fervor ardente pela suave e silenciosa Tess” (p. 175).

⁴⁹ Veremos com mais detalhes essa relação alegórica no capítulo seguinte.

⁵⁰ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 164.

⁵¹ Esses territórios correspondem às expectativas da época quanto à prosperidade de investidores em busca de boas terras para exploração agrícola ou criação de animais para venda e exportação, uma vez que o mercado capitalista internacional se amplia, sistematiza e consolida. A divulgação de projetos promissores nas colônias e na América, as promessas de terras baratas e os incentivos financeiros estimulam fantasias que mobilizam uma forte onda migratória nos fins do século XIX. Nem sempre os resultados são os esperados, mas Moretti observa de que forma o poder da imaginação e da expectativa podem interferir na vida real e como isso foi registrado na literatura da época. Ver MORETTI. Op. cit., 2003, cap. 1, p. 23-86.

Um exemplo de tal estranhamento ingênuo é registrado em uma passagem que narra a ida de Clare e Tess até a pequena estação ferroviária, a mais próxima de Talbothays, para entregar galões de leite que seguiriam imediatamente para Londres. Este seria o primeiro contato de Tess com tal “whirl of material progress”⁵² e a estação seria o ponto de contato entre “their secluded world and modern life”⁵³ cuja importância para a humanidade era supostamente superior ao que Tess conhecia e valorizava até então como moça do campo, assim como parece sugerir o narrador ao descrever a luz débil do lampião que ilumina a pequena estação: “a poor enough terrestrial star, yet in one sense of more importance to Talbothays Dairy and mankind than the celestial ones to which it stood in such humiliating contrast”⁵⁴.

O trem, da mesma maneira, é apresentado pelo narrador como um objeto representativo da modernidade que alcança o meio rural, embora estabeleça com ele relação de pouca afinidade e simpatia. Observa: “modern life stretched out its steam feeler to this point three or four times a day, touched the native existences, and quickly withdrew its feeler again, as if what it touched had been uncongenial”⁵⁵. São, em um primeiro momento, os elementos modernos que curiosamente parecem desdenhar o local de passagem, o Wessex e seus habitantes nativos. Tess é exemplo de um ser completamente estranho à máquina proveniente da metrópole:

The light of the engine flashed for a second upon Tess Durbeyfield’s figure, motionless under the great holly tree. No object could have looked more foreign to the gleaming cranks and wheels than this unsophisticated girl, with the round bare arms, the rainy face and hair, the suspended attitude of a friendly leopard at pause, the print gown of no date or fashion, and the cotton bonnet drooping on her brow⁵⁶.

As características destacadas em Tess são associadas, não à sua beleza, mas à sua pureza, sua simplicidade rústica (não segue modas) e selvagem (comporta-se como um felino

⁵² HARDY. Op cit., 1991, p. 147. “[...] turbilhão de progresso material” (p. 216).

⁵³ Ibid., p. 146. “[...] seu mundo recluso e a vida moderna” (p. 215).

⁵⁴ Ibid., p. 146. “[...] uma estrela terrestre em tudo pobre, embora, num dado sentido, de maior importância para a Queijaria de Talbothays e a humanidade que as celestiais perante as quais se situava em tão humilhante contraste” (p. 215).

⁵⁵ Ibid., p. 146. “A vida moderna estendia seus tentáculos de vapor até aquele ponto, três ou quatro vezes por dia; tocava as existências nativas e rapidamente retirava-os de novo, como se não achasse afinidade no que havia tocado” (p. 215).

⁵⁶ Ibid., p. 146. “A luz da máquina iluminou por um segundo a silhueta de Tess Durbeyfield, imóvel sob a grande azinheira. Objeto nenhum poderia ter parecido mais estranho às bielas e rodas brilhantes do que aquela moça ingênuo e pura, de braços nus roliços, rosto e cabelos molhados de chuva, atitude indecisa de uma pantera cordial à espera, vestido estampado, sem data nem moda, e chapéu de chita a gotejar-lhe na frente” (p. 216).

indeciso), estabelecendo um contraste imediato com aquela máquina reluzente, confiante, altiva, símbolo do progresso material. No entanto, sensível à descoberta de alguns aspectos da vida moderna tão diferente de seus modos rústicos, Tess começa a fazer várias perguntas a respeito dos hábitos metropolitanos que são incompreensíveis para ela:

– “Londoners will drink it at their breakfasts to-morrow, won’t they?” she asked. “Strange people that we have never seen.”

– “Yes... I suppose they will. Though not as we send it. When its strength has been lowered, so that it may not get up into their heads.”

– “Noble men and noble women, ambassadors and centurions, ladies and tradeswomen, and babies who have never seen a cow.”

– “Well, yes; perhaps; particularly centurions.”

– “Who don’t know anything of us, and where it comes from; or think how we two drove miles across the moor to-night in the rain that it might reach ‘em in time?’”⁵⁷

As perguntas de Tess demonstram ingenuidade e surpresa. Primeiro, usa uma linguagem simples para explicar o que pensa, demonstrando inexato conhecimento dos tempos históricos e da realidade da cidade ao misturar centuriões e nobres em seu discurso, ao que Clare responde ironicamente. Segundo, ela parece, no entanto, dar-se conta neste momento dos contrastes relacionados aos valores e ao modo de vida de uma ordenhadora – que conhece suas vacas pelo nome, participa de seus hábitos, atende a seus caprichos; nesse universo onde todos os seres são distintos e com quem se mantém uma relação pessoal – quando comparados a gestos tão impessoais e indiferentes à sua realidade rural – típicos das relações frias de consumo praticadas nas grandes cidades.

Contudo, tanto a narração do encontro da locomotiva com Tess, quanto as perguntas aparentemente inocentes da moça sobre o comportamento dos londrinos são, na verdade, reveladoras de um choque entre as realidades e os valores do campo e da cidade; o texto mostra que ambos são estranhos um ao outro, porém são interdependentes. Notamos enfim que, apesar de a distância geográfica entre o Wessex e a metrópole não ser tão grande, existe

⁵⁷ Ibid., p. 147 “Os londrinos vão beber aquilo amanhã no desjejum, não vão? – perguntou. – Gente estranha que nunca vimos.

– Sim... suponho que vão. Mas não como nós o enviamos. Depois que sua força tiver sido reduzida, para que não possa subir-lhes às cabeças.

– Homens e mulheres nobres, embaixadores e centuriões, damas e empregadas do comércio, e criancinhas que nunca viram uma vaca.

– É de fato; talvez; centuriões, particularmente.

– Que nada sabem a nosso respeito nem de onde vai o leite; nem pensam que viajamos de carro duas milhas, através da charneca, esta noite, debaixo de chuva, para que pudesse chegar-lhes a tempo” (p. 216).

uma distância cultural evidente que separa o moderno do rústico, a cidade do campo, o centro da periferia; talvez Tess não tivesse, até este contato, total lucidez disso.

Além disso, as experiências desta noite fria provam que longe dos estímulos solares e ardentes do verão, o universo romântico e pastoral onde Tess e Angel estavam inseridos vai perdendo sua força e seu encantamento, dando espaço para os questionamentos de Tess sobre a vida prática e social ao lado de Clare, sua posição dentro da nova classe e a aceitação da família. Porém, as preocupações gerais sobre o futuro parecem amedrontá-la menos do que as lembranças ameaçadoras de seu próprio passado.

O compromisso firmado provoca uma mudança de atitude de Tess, pois o medo da descoberta do passado ao lado de Alec D'Urberville a faz protelar ao máximo a data do casamento, desejando um “noivado perpétuo”. Sua postura de medo, indecisão e sua consciência conflituosa são ilustradas pela descrição da paisagem de outubro, mês que marca definitivamente a passagem do verão para o inverno, ou seja, mês do outono.

Thus, during this October month of wonderful afternoons they roved along the meads by creeping paths which followed the brinks of trickling tributary brooks [...] the beams of the sun, almost as horizontal as the mead itself, formed a pollen of radiance over the landscape. They saw tiny blue fogs in the shadows of trees and hedges, all the time that there was bright sunshine elsewhere. The sun was so near the ground, and the sward so flat, that the shadows of Clare and Tess would stretch a quarter of a mile ahead of them, like two long fingers pointing afar to where the green alluvial reaches abutted against the sloping sides of the vale⁵⁸.

Assinalando a intensidade pictórica dos termos usados na descrição, a força das sombras azuis e dos raios baixos do sol como anunciadores de um futuro incerto para o casal (que passa a ser marcado por luzes e por sombras), J. B. Bullen⁵⁹ sugere que essa imagem criada através da arte descritiva pelo narrador é, na verdade, fruto de uma correspondência

⁵⁸ Ibid., p. 152. “Por isso, durante aquele mês de outubro de tardes maravilhosas, erravam o longo dos prados, por caminhos íngremes que acompanhavam as margens de dolentes regatos tributários [...] os raios do sol, quase tão horizontais como o prado mesmo, formavam um pólen radiante sobre a paisagem. Viam farrapos de bruma azulada nas sombras das árvores e sebes, toda vez que havia sol brilhante noutras partes. O sol estava tão perto do chão, a pradaria era tão plana que as sombras de Clare e Tess estendiam-se a um quarto de milha à sua frente, como dois indicadores apontando à distância, para onde as terras verdes de aluvião atingem em cheio as orlas escarpadas do vale” (p. 222 e 223).

⁵⁹ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 165.

com uma pintura intitulada **Petworth Park: Tillington Church in the distance**, de W. Turner⁶⁰, um dos pintores favoritos de Hardy.

FIGURA 5 – Quadro de Turner I

TURNER, J. M. W., **Petworth Park: Tillington Church in the distance**, 1828, The Turner Gallery (1859-1861).

Assim como na narração em **Tess**, o pintor mostra o poder radiante da atmosfera dourada e das sombras imensas que caem sobre o campo, alterando a dimensão dos elementos e provocando uma sensação ao mesmo tempo de grandiosidade e de finitude. A força desta imagem, usada para anunciar uma iminente transição no relacionamento do casal, tem também a função de mitificar o espaço natural ao qual a moça está intimamente conectada.

⁶⁰ William Turner (1775-1851), pintor inglês precursor do impressionismo, famoso por suas paisagens e por sua observação da realidade próxima da abstração. É bastante admirado por Thomas Hardy e citado em seus escritos. Hardy admirava Turner e principalmente seu estilo mais tardio, mais surrealista. Desde sua primeira visita a Londres em 1862 ele se torna um frequentador entusiasta da National Gallery. Em 1887 ele escreve em seu caderno: “the ‘simply natural’ is interesting no longer. The much-decried, mad, late-Turner rendering is now necessary to create my interest. The exact truth as to material fact ceases to be of importance in art – it is a student’s style – the style of a period when the mind is serene and unawakened to the tragical mysteries of life”. PAGE, Norman. Op. cit., 1999, p. 47-48. Mais tarde, em 1889, enquanto se preparava para escrever **Tess of the D’Urbervilles**, Hardy manifesta mais uma vez seu interesse ao ver as aquarelas de Turner na Royal Academie. Ele sublinha que o pintor experimenta luzes e cores em um estilo brilhante e às vezes alucinante, quase que como quebra-cabeças; para ele, Turner era capaz de expressar os mistérios trágicos da vida ao ver a realidade profunda por detrás da cena: “every picture was a landscape plus a man’s soul. Turner painted light as modified by objects transfiguring, changing and distorting landscapes to create the illusion of something real by means of a pictorial drugs”. BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 145 e 146..

Com o declínio do sol a obscuridade ganha sua vigor; tal luta entre a luz e a sombra funciona como uma metáfora à consciência conflituosa de Tess⁶¹. Isto se confirma no trecho seguinte:

Her affection for him was now the breath and life of Tess's being; it enveloped her as a photosphere, irradiated her into forgetfulness of her past sorrows, keeping back the gloomy spectres that would persist in their attempts to touch her – doubt, fear, moodiness, care, shame. She knew that they were waiting like wolves just outside the circumscribing light, but she had long spells of power to keep them in in hungry subjection there.

A spiritual forgetfulness co-existed with an intellectual remembrance. She walked in brightness, but she knew that in the background those shapes of darkness were always spread. They might be receding, or they might be approaching, one or the other, a little every day⁶².

A fotosfera que outrora era a expressão da alegria de Tess dá espaço às trevas introduzidas pela nova estação, quando o sol perde efetivamente seu poder e vai desaparecendo à medida que o ano se finda. O tempo da narração acelera-se, marcado pelas indecisões e pelos medos da noiva, o clima e a atmosfera modificam-se no campo e o casamento de Tess e Angel acontece finalmente em uma melancólica manhã de inverno, a última e curta tarde do ano; mesmo dia em que Tess revela seu segredo e é duramente rejeitada por seu marido. O inverno e a ausência do sol determinam a próxima fase da vida de Tess intitulado “The woman pays”, como anuncia claramente o narrador “with the departure of the sun the calm mood of the winter day changed”⁶³.

2.4 Ofusca-se o sol

Com o desaparecimento do sol desaparece também a fantasia do amor perfeito. Clare passa a tomar decisões lúcidas e racionais sobre a separação temporária do casal e garante ter

⁶¹ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 167.

⁶² HARDY. Op cit. 1991, p. 153. “Sua afeição por ele agora o hálito e a vida da existência de Tess; envolvia-a como uma fotosfera, de uma radiação que lhe fazia esquecer as dores passadas, mantendo à distância espectros melancólicos, que insistiam em suas tentativas para atingi-la – a dúvida, o medo, a melancolia, a inquietação e o pejo. Sabia que aguardavam como lobos, justamente além do círculo de luz, mas tinha muito a ajuda de um poder para mantê-los ali, famintos e submissos. Com o olvido do espírito coexistia uma recordação do intelecto. Caminhava na luminosidade, mas sabia que no segundo plano aquelas formas de escuridão estavam sempre à espreita. Talvez se afastassem, ou talvez se aproximassem, uma ou outra coisa, um pouco a cada dia” (p. 224-225)

⁶³ Ibid., p. 171. “Com a despedida do sol, o humor calmo do dia de inverno mudou” (p. 250).

amado outra Tess diferente desta com quem se casou. A luz do sol como agente divino e ativo da vida plena não é mais mencionada na narrativa a partir de então. Da mesma forma Angel Clare, considerado Apolo para Tess⁶⁴, também se retira da narrativa por um tempo. Ele decide recomeçar vida na América, na região sul do Brasil, onde reside por alguns anos a fim de refletir sobre seu casamento com Tess⁶⁵.

O tempo acelera-se e as elipses narrativas levam a entender que Tess tenta se reestabelecer, porém sente que a casa de seus pais em Marlott não é mais seu lugar⁶⁶. Não encontrando mais espaço para si, a vida adulta de Tess é marcada pela errância e pelo nomadismo, na medida em que assume o papel como trabalhadora rural, operária contratada por trabalhos temporários de fazenda em fazenda; tais informações sobre os paradiiros sazonais de Tess dão aos leitores o retrato de mais um costume rural na Inglaterra da época.

A partir de então o Wessex é descrito de forma bastante distinta, se comparado à primeira parte do romance. A narrativa fixa um novo espaço importante: as terras altas e argilosas de Flitcomb Ash. O novo ambiente de trabalho de Tess é mais hostil, os lugares por onde passa são miseráveis, o inverno é cruel, brumoso, a natureza é muito rude e infértil, como sugere o narrador: “the stubborn soil around her showed plainly enough that the kind of labour in demand here was of the roughest kind”⁶⁷. O planalto calcário e irregular situado “between the valley of her birth and the valley of her love”⁶⁸ passa a ser o local das experiências de trabalho e dor mais difíceis vividas por Tess até então. O contraste estabelecido entre os diferentes espaços de narração serve para mostrar a que ponto o Wessex é variado em seus aspectos, mas também para caracterizar o ambiente que prepara essa fase de sacrifícios e injustiças.

Enquanto o Vale do Blackmoor era a terra da infância inocente de Tess, o Vale do Froom é a terra de sua realização, de sua valorização; o planalto de Flitcomb Ash é a terra de

⁶⁴ Veremos no próximo capítulo como Tess associa Angel Clare ao deus sol, Apolo.

⁶⁵ Tanto a América como as colônias inglesas são mencionadas no romance como locais promissores para habilitação profissional de Clare como fazendeiro. Obviamente, a narrativa já vinha preparando a saída de Clare do Wessex e do campo de ação das personagens, além do que o desejo de partir servia para caracterizá-lo como alguém que não se encaixava mais em sua própria sociedade. Esses espaços são muitas vezes mais promissores na imaginação das pessoas do que na realidade em si; o próprio Angel Clare vive experiências muito adversas às suas fantasias, não é bem-sucedido em seu projeto, é acometido por uma grave doença tropical e quase morre em terras distantes. Ver MORETTI. Op cit., 2003, cap. 1.

⁶⁶ Normalmente, a passagem para a vida adulta das moças do campo é marcada pelo casamento, a ruptura com os vínculos paternos e a instalação em outro território – que passa a ser seu e de sua descendência. Não tendo sido bem-sucedida no casamento, Tess perde os vínculos territoriais e é levada de fazenda em fazenda para cumprir tarefas remuneradas.

⁶⁷ HARDY. Op cit., 1991, p. 221.. “O solo duro em torno dela mostrava com muita clareza que o tipo de trabalho exigido ali era da espécie mais difícil” (p. 318).

⁶⁸ Ibid., p. 220. “[...] entre o vale de seu nascimento e o vale de seu amor” (p. 318).

seu abandono, exílio e punição. Ao contrário do que se podia esperar da charmosa e feliz fazenda de Talbothays – lugar onde mana leite e manteiga, ambiente exuberante, romântico e pastoral – a fazenda de Flitcomb Ash é definida como “a starve-acre place”⁶⁹, lugar onde se planta apenas trigo e nabo, comandado por um cruel administrador e desolado em seu aspecto: “[...] the farmhouse, which was almost sublime in its dreariness. There was not a tree within sight; there was not, at this season, a green pasture nothing but fallow and turnips everywhere, in large fields divided by hedges plashed to unrelieved levels”⁷⁰.

Podemos então distinguir claramente a temática da queda de um “mundo edênico”, onde Tess era como “Eva no paraíso”, ao “inferno”; da passagem do jardim abundante da primavera em Talbothays ao inverno glacial, sombrio, marcado pela escassez desse lugar remoto chamado Flitcomb Ash. Se antes o nascer do sol era sereno, suave, mágico, ali era seco, indiferente, congelante; além disso, a luz das estrelas era como aço e a estrada por onde se caminhava dura e seca.

O narrador investe particularmente na descrição dos detalhes que compõem esse novo cenário aberto e invernal, marcado por chuvas, ventos, geadas e tempestades. Da mesma forma dá descrições precisas sobre modos e hábitos do trabalho pesado nessas condições tão adversas⁷¹. Como em uma pintura, o narrador ilustra a grandiosidade do platô calcário iluminado por uma luz fraca que serve apenas para destacar as cores esbranquiçadas, acinzentadas e pardas da triste e desolada paisagem, as poucas cores que animam debilmente a vida nos campos de nabo.

Every leaf of the vegetable having already been consumed, the whole field was in colour a desolate drab; it was a complexion without features, as if a face, from chin to brow, should be only an expanse of skin. The sky wore, in another colour, the same likeness; a white vacuity of countenance with the lineaments gone. So these two upper and nether visages confronted each other all day long, the white face looking down on the brown face, and the brown face looking up at the white face, without anything standing between them but the two girls crawling over the surface of the former like flies⁷².

⁶⁹ Ibid., p. 223. “[...] um lugar de morrer-de-fome” (p. 321).

⁷⁰ Ibid., p. 222. “[...] casa da fazenda, que era quase sublime em sua desolação. Não havia uma árvore à vista; no se via, naquela estação, um pasto verde – nada a não ser nabos e terras vazias, em grandes campos divididos por sebes cortadas em níveis desiguais” (p. 320).

⁷¹ Veremos mais detalhes sobre o tipo de trabalho nos campos de Flitcomb Ash no próximo capítulo.

⁷² Ibid., p. 223-224. “Como todas as folhas do legume tinham já sido consumidas, o campo inteiro tinha no colorido um aspecto desolado; era uma fisionomia sem traços fisionômicos, como num rosto que, do queixo ao

Os campos de Flitcomb Ash são comparados a uma grande tela sem traço marcante ou distinto, onde as duas moças trabalhando (Tess e Marian) são reduzidas a insetos insignificantes sobre a superfície. Diferente dos outros locais por onde Tess passou, a nova fazenda trata os trabalhadores com evidente indiferença e indistinção. São apenas mão de obra barata para cumprir determinada tarefa, em que a relação com os administradores não é nada amigável e totalmente impessoal.

Os elementos da natureza não têm o mesmo significado de antes quando cooperavam com a concepção de uma “mulher natural”; agora parecem ser mais indiferentes à presença de Tess e até mesmo rigorosos agentes de punição. Um dos momentos culminantes é marcado pelo inverno considerado mais intenso dos últimos tempos; o narrador apresenta progressivamente a variedade dos vocabulários e estágios inverniais, dando a sensação ao leitor de que o ambiente de trabalho de Tess se torna cada vez mais insuportável: “There came a moisture which was not of rain, and a cold which was not of frost. It chilled the eyeballs of the twain, made their brows ache, penetrated to their skeletons, affecting the surface of the body less than its core”⁷³.

Em um primeiro momento descreve a alteração física dos campos e da escassa vegetação então esbranquiçada. Em seguida, faz entrar em cena seres estranhos vindo do Polo Norte, pássaros migratórios que trazem mais frio para uma Inglaterra já fresca, caracterizados como “gaunt spectral creatures with tragical eyes”⁷⁴, seres familiarizados com clima próprio do extremo norte. Finalmente, eles passam a ser os companheiros silenciosos e indiferentes de Tess e Marian, completando o quadro de uma paisagem quase irreal, de um universo polar sublime e desconhecido em pleno sul da Inglaterra.

sobrolho, fosse apenas um trecho de pele. O céu mostrava, noutra cor, a mesma igualdade – um vazio branco de fisionomia que já não tinha mais delineamentos. Assim, aqueles dois semblantes, o do alto e o de baixo, confrontavam-se o dia inteiro, a face branca a olhar para a face parda em baixo, e a face parda a olhar para a face branca em cima, sem nada que se levantasse entre ambas, afora as duas moças que se arrastavam na superfície daquela, como moscas” (p. 322).

⁷³ Ibid., p. 226. “A atmosfera ganhou uma umidade que não era de chuva e um frio que não era geada. Gelava os globos oculares das duas, fazia-lhes doerem os sobrolhos, penetrava-lhes os ossos, afetando menos a superfície do corpo que seu interior” (p. 325).

⁷⁴ Ibid., p. 226. “[...] descarnadas criaturas espectrais com olhos trágicos” (p. 325). Ver também BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 170. Bullen observa que as explorações polares estavam muito em voga no fim do século XIX. Hardy tentou incluí-las em seu repertório paisagístico ao mencionar um cenário sublime onde a natureza é dotada de poder, mistério e grandeza através do olhar dos pássaros sobre zonas polares remotas: “scenes of cataclysmal horror in inaccessible polar regions of a magnitude such as no human being had ever conceived, in curdling temperatures that no man could endure”; . “cenas de horror cataclísmico, em regiões polares inacessíveis, de uma magnitude tal que nenhum ser humano jamais concebera, em temperaturas glaciais que homem nenhum poderia suportar”

The snow had followed the birds from the polar basin as a white pillar of a cloud, and individual flakes could not be seen. The blast smelt of icebergs, arctic seas, whales, and white bears, carrying the snow so that it licked the land but did not deepen on it. They trudged onwards with slanted bodies through the flossy fields, keeping as well as they could in the shelter of hedges, which, however, acted as strainers rather than screens. The air, afflicted to pallor with the hoary multitudes that infested it, twisted and spun them eccentrically, suggesting an achromatic chaos of things⁷⁵.

Notamos que não são os diálogos ou monólogos internos, e sim os recursos visuais que caracterizam a narrativa nessa fase e que reforçam deveras a ideia de exílio e expurgação de Tess como pecadora decaída, como aquela que deve pagar por seus erros passados. A natureza tem papel capital nessa aplicação da pena punitória, mas não somente ela, o administrador da fazenda, personagem cruel e perseguidor da moça, também é responsável por obrigá-la a exercer as piores atividades, nas condições mais difíceis.

Com o foco no trabalho rural, a narrativa prepara verdadeiros “palcos de operações”, introduzindo objetos e máquinas, símbolos da revolução agrária, em um meio humanamente decadente, como, por exemplo, “a turnip-slicing machine, whose bright blue hue of new paint seemed almost vocal in the otherwise subdued scene”⁷⁶. Tess divide o espaço de trabalho com a ceifadeira, a cortadora de nabos, a beneficiadora de trigo, um tipo de debulhadeira a vapor. Essa última é peça central para dar nova dinâmica ao cenário de um dia típico de março, tempo de debulhar o trigo na fazenda de Flintcomb Ash.

Debaixo de um céu cinza e no meio de uma paisagem fosca, destaca-se esse objeto duplamente articulado que mobiliza toda mão de obra da fazenda. Uma das partes é responsável por fornecer energia a todo o sistema, trata-se de um maquinário preto que, por ser itinerante no Wessex, é diferente de tudo o que já se viu naquelas terras, composta por uma longa chaminé que assobia continuamente e lança calor e fumaça cinza por todo ambiente. O narrador destaca que esse objeto atua como “the *primum mobile* of this little

⁷⁵ Ibid., p. 227. “A neve acompanhara as aves desde a bacia polar, como uma branca coluna de nuvens, e não podiam ver-se flocos destacados. A rajada cheirava a *icebergs*, mares árticos, baleias e ursos brancos, e carregava a neve de tal forma que tocava a terra, mas não formava camadas sobre ela. Seguiram com dificuldade, os corpos inclinados, através dos campos escorregadios, valendo-se como melhor podiam do abrigo das sebes, as quais, entretanto, mais agiam como telas do que protetores. O ar, tomado de brancura pelas multidões vociferantes que o infestavam, revirava-as e mexia-as excentricamente, a sugerir um caos anacromático das coisas” (p. 326).

⁷⁶ Ibid., p. 246. “A máquina de picar nabos cujo tom azul vivo de tinta nova parecia quase falar, no cenário quase morto em derredor” (p. 351).

world”⁷⁷, uma espécie de eixo principal que determina o movimento de todo o universo, dando a entender que, apesar de tão estranho ao meio rural, a máquina funciona como eixo propulsor de toda a vida moderna.

Ao lado desse “portable repository of force”⁷⁸, outra figura discrepante integra o cenário: o maquinista. O narrador apresenta esse sujeito da modernidade como um “motionless being, a sooty and grimy embodiment of tallness”⁷⁹ dotado do aspecto de uma criatura vinda do inferno, um sujeito que circula pelo mundo agrícola sem fazer parte dele, tendo essa “coisa de ferro” como único elo entre ele e a agricultura. A serviço de seu “plutonic master”⁸⁰ o maquinista parece desprezar totalmente o contato com os nativos e, envolvido em fumaça e fogo, é o detalhe mais curioso desse grande espetáculo promovido por tal maquinário que rompe com a paisagem comum do Wessex.

His fire was waiting incandescent, his steam was at high pressure, in a few seconds he could make the long strap move at an invisible velocity. Beyond its extent the environment might be corn, straw, or chaos; it was all the same to him. If any of the autochthonous idlers asked him what he called himself, he replied shortly, “an engineer”⁸¹.

Ligado ao sistema a vapor, vemos a máquina vermelha imóvel que separa os grãos de trigo em seu tambor giratório frenético produzindo um zumbido insuportável. Denominada “the red tyrant”, “red glutton”⁸² esse ser antropomórfico com características monstruosas é designado para subjugar o meio e o trabalhador, uma vez que destrói em pouco tempo a estrutura do trigo e que exige grande resistência dos músculos e nervos daqueles trabalhadores que o alimentam, entre eles Tess.

Este estranho ser veloz e despótico traz um novo ritmo ao trabalho e, por sua vez, acelera também o ritmo da narração, sendo diferente da que descreve um dia laboral ordinário. Para Tess, o trabalho infundável parece-lhe uma tortura, pois o tambor não para

⁷⁷ Ibid., p. 255. “[...] o *primum mobile* daquele pequeno mundo” (p. 363). De acordo com A. Topia na cosmografia medieval o universo é feito de dez esferas concêntricas que giram ao redor da terra. A esfera mais exterior, que comunica seu movimento a todo o conjunto, é chamada de *primum mobile*. Em HARDY. Op. cit., 1974, p. 441.

⁷⁸ Ibid., p. 256. “[...] repositório portátil de energia” (p. 364).

⁷⁹ Ibid., p. 255. “[...] ser imóvel, uma personificação ferrugenta e suja de altura” (p. 363).

⁸⁰ Ibid., p. 256. “[...] plutônico senhor” (p. 364).

⁸¹ Ibid., p. 256. “Seu fogo estava à espera, incandescente, o vapor estava a alta pressão, em poucos segundos poderia fazer com que a longa correia se movesse a uma velocidade invisível. Ao fim dela, podia tanto haver trigo, como palha, como o caos: para ele era tudo a mesma coisa. Se um dos ociosos locais perguntava-lhe o que era, respondia laconicamente: maquinista” (p. 364).

⁸² Respectivamente. Ibid., p. 255, “[...] tirano vermelho” (p. 363); p. 262, “[...] glutão vermelho” (p. 373).

nunca, mostrando-se violentamente ávido por mais feixes de trigo. Suas pernas tremem descontroladamente, mesmo o ar da manhã treme negro e quente por causa do vapor. Dá-se especial atenção ao efeito perturbador desse objeto indomável: “the inexorable wheel continuing to spin, and the penetrating hum of the thresher to thrill to the very marrow all who were near the revolving wire-cage”⁸³.

Nesta passagem o narrador não tece nenhum louvor ao progresso maquinário que alcança o campo do Wessex, ao contrário, introduz a opinião de velhos camponeses que, observando a brilhante exibição das máquinas em funcionamento, lembram-se do modo de beneficiar o trigo no passado, ou seja, com as mãos, julgando que “though slow, produced better results”.⁸⁴ De forma geral, os termos utilizados no texto enfatizam o aspecto violento e perturbador da máquina que desumaniza o trabalhador ao torná-lo seu escravo, altera o ritmo da vida e do trabalho no campo e descaracteriza o espaço natural com sua cor reluzente, sua forma, seus ruídos e fumaças estranhos. No entanto, M. Williams, apesar de reconhecer o aspecto impessoal e destrutivo da máquina descrita em *Tess*, não a considera como o principal elemento decisivo de degradação da trabalhadora, pois acredita que outros elementos foram potencialmente brutais e destrutivos durante seu calvário, como, por exemplo, a força impetuosa da natureza e até mesmo as horas de trabalho manual, monótono e desgastante⁸⁵.

Na verdade, destacamos alguns pontos culminantes do calvário de Tess em Flitcomb Ash, em grande parte condensados em imagens intensas, dentro das quais ela se confunde com outros elementos da paisagem e perde, assim, sua individualidade e significância, sofrendo diária degradação pelo trabalho duro ao ser comparada a uma escrava assalariada.

⁸³ Ibid., p. 256. “[...] as rodas inexoráveis continuavam a girar, e o zumbido penetrante da máquina alcançava num frêmito a própria medula daqueles que se achavam perto da gaiola metálica giratória” (p. 365).

⁸⁴ Ibid., p. 256. “embora fosse lento, produzia resultados melhores” (p. 365). Alguns críticos baseiam-se neste capítulo de *Tess* para caracterizar Hardy como um conservador resistente ao progresso e desejoso do retorno a um passado tradicional. Outros, porém, levam em conta o conjunto do texto e de sua obra para entender a mensagem geral e a postura crítica do autor no que diz respeito ao progresso econômico e industrial do Wessex. No trecho de uma carta escrita em 1902 para Haggard, Hardy escreve sua opinião sobre a situação dos trabalhadores pós-depressão agrícola, opondo-se às acusações conservadoras: “That seclusion and immutability, which was so bad for their pockets, was an unrivalled fosterer of their personal charm in the eyes of those whose had been less limited. But the artistic merit of their old condition is scarcely a reason why they should have continued in it when other communities were marching on so vigorously towards uniformity and mental equality. It is only the old story that the progress and picturesqueness do not harmonise. They are losing their individuality, but they are wedening the range of their ideas, and gaining in freedom. It is too much to expect them to remain stagnant and old-fashioned for the pleasure of romantic spectators”. Ver WILLIAMS, Merryn. Op. cit., 1972, p. 113.

⁸⁵ Ibid., p. 177. Merryn destaca ainda outros romances de Hardy nos quais se considera a máquina como força positiva dentro do progresso agrícola, de forma que esse relato não seria suficiente para caracterizar o autor como mero “conservador” resistente ao avanço tecnológico.

Outros eventos posteriores a esses também colaboram para aumentar a tensão dramática da trama a tal ponto que Tess comete adultério, crime e, ao fim, recebe castigo. Entretanto, até os fatos que precedem sua morte, a narração concentra-se nos acontecimentos, diálogos, reflexões e ações, dando menor atenção à descrição de paisagens e modo de vida comuns a esse tão diverso Wessex.

O único evento simbolicamente importante desse último período de sacrifícios e dor diz respeito ao golpe final de assédio da parte de Alec D'Urbervilles que, ao ver Tess e sua família expulsas de suas terras arrendadas em Marlott, seguem-nas até a pequena e quase morta cidade de Kingsbere, a antiga pátria dos D'Urbervilles, os antepassados de Tess. O estado completo de degradação e expropriação da família a leva a instalar-se com as crianças e todos os pertences junto ao muro do cemitério, ao lado dos sepulcros ancestrais esquecidos que, assim como eles, encontram-se totalmente desprezados e desvalorizados.

Within the window under which the bedstead stood were the tombs of the family, covering in their dates several centuries. They were canopied, altar-shaped, and plain; their carvings being defaced and broken; their brasses torn from the matrices, the rivet-holes remaining like martin-holes in a sandcliff. Of all the reminders that she had ever received that her people were socially extinct, there was none so forcible as this spoliation. She drew near to a dark stone on which was inscribed: OSTIUM SEPULCHRI ANTIQUAE FAMILIAE D'URBERVILLE.⁸⁶

Nesse espaço representativo de morte e extinção, Tess acha-se em seu estado mais vulnerável e aviltante. O ambiente sombrio, noturno e fúnebre acrescenta à narrativa tons góticos, terroríficos e fantasmagóricos. Tal momento crucial encerra a sexta fase do romance e simboliza uma ameaça de morte para Tess, o golpe final de sua vida, um impasse sem saída que prepara a reviravolta na narrativa marcada pelas últimas palavras ameaçadoras de Alec D'Urberville: "Mind this; you'll be civil yet!"⁸⁷

⁸⁶ HARDY. Op. cit., 1991, p. 287. "Do lado de dentro da janela sob a qual se erguia a cama estavam os túmulos da família, cobrindo muitos séculos nas datas. Eram de baldaquim, em forma de altar e simples; as esculturas estavam estragadas e quebradas; as inscrições de cobre arrancadas dos engastes, tendo os orifícios dos rebites ficado como buracos de aviões numa duna de areia. De todos os lembretes que jamais recebera, de que seus estavam socialmente extintos, nenhum era tão impressionante como aquela espoliação. Chegou perto de uma pedra sombria, na qual estava inscrito: OSTIUM SEPULCHRI ANTIQUAE FAMILIAE D'URBERVILLE" (p. 406).

⁸⁷ Ibid., p. 287. "Lembre-se: você terá ainda de ser civilizada!" (p. 407) .

2.5 Punição

Nos capítulos que preparam o desfecho final da trama encontramos três importantes cenários representativos da diversidade do Wessex e, também, do estado psicológico e espiritual de Tess após o assédio “infernado” de Alec D’Urbervilles que a transforma finalmente em “sua criatura”. Quando Angel Clare regressa do Brasil, ele tenta descobrir o paradeiro de Tess e percorre todos os locais por onde ela passou em sua ausência – estratégia narrativa que visa relembrar os fatos passados e atualizar as emoções vividas – finalmente ele depara com uma hospedaria no elegante balneário de Sanbourne. Clare não desconfia que esta seria a nova residência da rica sra. D’Urbervilles e pensa ser o local de trabalho de Tess – que supostamente teria deixado o trabalho rural para ser contratada para serviços domésticos ali: “This fashionable watering-place, with its eastern and its western stations, its piers, its groves of pines, its promenades, and its covered gardens, was, to Angel Clare, like a fairy place suddenly created by the stroke of a wand”⁸⁸.

Pela primeira vez Tess se situa em local extremamente diferente do que estava acostumada e bastante afastado de sua terra natal. O narrador destaca o fato de esse lugar exótico, moderno, “such a glittering novelty”⁸⁹, ser rodeado pelo enorme Deserto de Egdon, isto é, um espaço irregular imenso cujo solo pré-histórico não teria sido tocado por mãos humanas durante séculos e que faz parte de “an undisturbed British trackway”⁹⁰. Mais uma vez o narrador mostra, por meio de contrastes, detalhes de um mundo novo dentro de um mundo antigo, ao descrever o curto trajeto de Clare:

[...] he went up and down the winding way of this new world in an old one, and could discern between the trees and against the stars the lofty roofs, chimneys, gazebos, and towers of the numerous fanciful residences of which the place was composed. It was a city of

⁸⁸ Ibid., p. 296. “Aquele elegante balneário, com suas duas estações, do leste e do oeste, suas docas, seus bosques de pinheiros, seus passeios e seus jardins cobertos, era para Angel Clare um local fantástico criado subitamente pelo toque de uma vara mágica” (p. 418).

⁸⁹ Ibid., 296. “uma novidade luminosa” (p. 418).

⁹⁰ Ibid., 296. “uma imperturbada vereda inglesa” (p. 418).

detached mansions; a Mediterranean lounging-place on the English Channel; and as seen now by night it seemed even more imposing than it was⁹¹.

Certamente a escolha por esse espaço moderno e luxuoso, refúgio das novas elites do sudoeste é representativa do passo derradeiro que força Tess Dubeyfield seguir em direção ao total desarraigamento ao lado de Alec D'Urbervilles, pois, ao assumir um novo *status* social na cidade, ela se desligaria de sua antiga condição “camponesa” e apagaria os traços de sua raiz rural e pobre. O mesmo reflexo de junção entre o antigo e o novo se dá na formação desse casal de D'Urbervilles, ela pertencente à antiga linhagem histórica e original e ele arbitrariamente ocupando a posição de nova linhagem moderna.

No entanto, a ligação “hipnótica” entre Tess e Alec é interrompida com o regresso de Angel Clare. Fato que impulsiona Tess a matar Alec e fugir com Angel em direção ao norte, encontrando desta vez refúgio seguro por alguns dias em meio à Floresta Nova⁹², local pouco descrito, mas simbolicamente representativo do único momento de união plena e feliz do casal sem que se mencionassem problemas antigos.

A felicidade do casal não pode durar muito, pois a prisão e morte de Tess se aproximam e são sugeridas através da composição de dois cenários considerados fundamentais para a representação simbólica do caráter e destino de Tess, porém com dinâmicas e impactos visuais distintos.

Em um primeiro momento, ela se encontra fugitiva, ao lado de Clare, no espaço aberto e imenso da planície de Stonehenge⁹³, durante uma madrugada coberta de trevas, brumas e sem brilho, “dark as a cave” [...] All around was open loneliness and black solitude, over which a stiff breeze blew⁹⁴. A escuridão e a bruma não permitem distinguir de imediato o lugar e as formas das colunas, criando uma atmosfera misteriosa a ser desvendada aos poucos através da exploração de sentidos como a audição e o tato.

⁹¹ Ibid., p. 550 e 551. “[...] subiu e desceu os caminhos sinuosos daquele mundo novo num antigo, e pôde distinguir entre as árvores e contra as estrelas, os tetos altivos, as chaminés, as vigias e torres das numerosas residências complicadas de que o lugar era composto. Era uma cidade de mansões destacadas; um lugar mediterrâneo de descanso à margem do Canal da Mancha; e, visto durante a noite, parecia mais imponente do que era” (p. 418).

⁹² Em contraste com a Floresta da Caça, onde Tess se uniu desafortunadamente a Alec.

⁹³ Stonehenge é um antigo monument megalítico situado ao Sul da Inglaterra. Muitos mitos e lendas circularam a respeito da construção e função dessa estrutura de pedras suspensas em forma de círculo (funções astronômicas, ritualísticas, curadoras etc.).

⁹⁴ Ibid., p. 309. “Tão negra como uma caverna [...] Tudo em volta era solidão aberta e a negra solidão, sobre a qual soprava uma brisa cortante” (p. 436).

[...] lifting his hand and advancing a step or two, Clare felt the vertical surface of the structure. It seemed to be of solid stone, without joint or moulding. Carrying his fingers onward he found that what he had come in contact with was a colossal rectangular pillar; by stretching out his left hand he could feel a similar one adjoining. At an indefinite height overhead something made the black sky blacker, which had the semblance of a vast architrave uniting the pillars horizontally. They carefully entered beneath and between; the surfaces echoed their soft rustle; but they seemed to be still out of doors. The place was roofless⁹⁵.

Sem utilizar recursos exclusivamente visuais, esse lugar assustador, gigantesco e indecifrável vai tomando forma, ganhando dimensão e textura. A descrição indica elementos sublimes das ruínas de Stonehenge, conhecidas há séculos por seu aspecto grandioso e misterioso que provoca sensações de terror e medo do desconhecido⁹⁶. Tess e Clare manifestam esses sentimentos ao depararem com o estranho som que o vento produz ao bater nas rochas.

– What monstrous place is this? said Angel.

– It hums, said she. Hearken!

He listened. The wind, playing upon the edifice, produced a booming tune, like the note of some gigantic one-stringed harp⁹⁷.

As características audíveis do local enriquecem a narração ao dotá-la de um novo registro. De acordo com Bullen, a descoberta desse “Templo dos Ventos” e a menção do som de uma grande harpa dão um forte tom místico à cena, visto que evocam sons que carregam o momento de emoção, como foi em Talbothays quando Clare tocou a harpa ou ainda reforçam

⁹⁵ Ibid., p. 310. “[...] erguendo as mãos e avançando um ou dois passos, Clare apalpou a superfície vertical da estrutura. Parecia ser de pedra sólida, sem junta ou argamassa. Correndo os dedos por ela, verificou ser aquilo com que tinha entrado em contato uma colossal coluna retangular; estendendo para o lado a mão esquerda pôde sentir junto uma coluna semelhante. Numa altura indefinida acima da cabeça, algo fazia o negro do céu mais negro, à semelhança de uma arquitrave enorme, unindo horizontalmente os pilares. Cuidadosamente penetraram por baixo e entre as pedras; as superfícies ecoavam o farfalhar suave de suas roupas; mas pareciam estar ainda em campo aberto. O lugar não tinha cobertura” (p. 436).

⁹⁶ Edmund Burke já apresentava essas características de Stonehenge no século XVIII ao estudar a origem das ideias do sublime. Acrescentava também outras características dadas ao sublime, tais como a vastidão, a magnificência, a potência associadas à perfeição e à infinidade, que provocam a admiração, reverência e prazer diante do perigo ou mistério. BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.

⁹⁷ HARDY. Op cit., 1991, p. 310. “– Que é este lugar monstruoso? – perguntou Angel. – Está susurrando – disse ela. – Presta atenção! Ele escutou. O vento, batendo no edifício, produzia uma nota ondulante, semelhante ao som de uma harpa gigantesca, de uma só corda” (p. 436).

a relação de Clare com Apolo, o deus sol que tem como instrumento a lira⁹⁸. Além disso, Bullen acredita que esta cena final de **Tess** foi grandemente influenciada pela ópera de Richard Wagner, **Die Walküre**⁹⁹ que contém em seu último ato um profundo *páthos* e muitos detalhes semelhantes.

Os acontecimentos nesse espaço úmido e frio, solene e deserto, figuram como um ritual. Clare acredita que esse antigo templo pagão era local onde se realizavam rituais e sacrifícios ao deus sol. Tess, por sua vez, tendo a sensação de estar em casa, decide repousar sob uma pedra seca e aquecida pelo sol do dia anterior – um altar, uma espécie de “pedra do sacrifício”. Novamente constatamos o tema solar e sua importância como elemento mítico, desta vez, porém, não mais um ser restaurador da vida, mas aquele que exige o sacrifício final de Tess como filha da natureza, aquele que dá a vida, mas também a tira. O sol passa a ser elemento decisivo na revelação da paisagem e na composição do cenário intenso de claro-escuro, na disposição dos elementos ocultos e revelados aos olhos e imaginação do leitor.

The band of silver paleness along the east horizon made even the distant parts of the Great Plain appear dark and near; and the whole enormous landscape bore that impress of reserve, taciturnity, and hesitation which is usual just before day. The eastward pillars and their architraves stood up blackly against the light, and the great flame-shaped Sun-stone beyond them; and the Stone of Sacrifice midway¹⁰⁰.

O narrador retoma os termos visuais e dá atenção ao potencial das cores, escalas e composição, além de focar na incidência da luz do crepúsculo matutino, na luta da sombra contra a luz, hesitação que representa o momento auge do ritual encenado. Bullen reconhece esses fatores como a tentativa de evocar novamente a pintura de Turner em especial uma versão do quadro que exhibe as pedras de Stonehenge em um momento apocalíptico, quando os

⁹⁸ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 176. Bullen indica que Hardy estava bastante familiarizado com Stonehenge e com todas as lendas que lhe diziam respeito. Tendo visitado o local por várias vezes enquanto preparava seu romance, Hardy teria comentado em uma entrevista anos depois que o traço mais impressionante do local era seu som: “If a gale of wind is blowing, said Hardy, the strange musical hum emitted by Stonehenge can never been forgotten”.

⁹⁹ Ópera de grande sucesso apresentada em Londres em pelo menos três ocasiões 1886, 1889, 1890. Bullen acredita que Hardy não só assistiu a ópera como se inspirou nela para criar a parte final do romance, pois nota algumas semelhanças no relato: o deus Wotan é obrigado a punir sua filha Brünnhilde por ter violado as leis dos deuses; ele a coloca sob uma rocha enquanto dorme e a aprisiona finalmente em um círculo de fogo. Ibid., p. 176 e 177.

¹⁰⁰ HARDY. Op cit., 1991, p. 312. “A faixa de palidez prata, ao longo do horizonte, a leste, fazia até as partes distantes da Grande Planície parecerem escuras e próximas; e toda a paisagem enorme tinha aquela impressão de reserva e taciturnidade e de hesitação que é habitual logo antes do nascer do dia. As colunas do oriente e suas arquitraves erguiam-se negras contra a luz, com a grande Pedra do Sol, em forma de labareda, por trás delas, e a Pedra do Sacrifício a meio caminho” (p. 439).

raios de sol descem do céu logo após uma tempestade¹⁰¹. cremos que a associação com Turner – “a sun-worshipper of the old school” – e sua pintura tem como fim reforçar ainda mais a mitificação deste espaço natural que compõe a diversidade do Wessex, preparando o desfecho ritualístico no qual Tess se entrega em sacrifício.

In the far north-east sky he could see between the pillars a level streak of light. The uniform concavity of black cloud was lifting bodily like the lid of a pot, letting in at the earth's edge the coming day, against which the towering monoliths and trilithons began to be blackly defined¹⁰².

FIGURA 6 – Quadro de Turner II

TURNER, J. M. W., **Stonehenge**, 1827. Reproduzido: **Turner's Picturesque Views of England and Wales** (1832-1838)

¹⁰¹ BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 177 e 178.

¹⁰² HARDY. Op cit., 1991, p. 311. “No horizonte longínquo, a nordeste, podia ver entre as colunas um raio horizontal de luz. A concavidade uniforme de negras nuvens erguia-se por inteiro, como a tampa de uma panela, deixando entrar pelos confins da terra o dia que chegava, contra o qual os monólitos e trílitos enormes começavam a definir-se em negro” (p. 438).

Para Bullen, esta é uma das cenas mais memoráveis do romance oitocentista e tem seu poder graças a imaginação *mythopoetic* transmitida pela narração capaz de transformar – por meio da relação com a pintura, o mito e a ópera – espaços conhecidos em uma paisagem potente e personagens comuns em seres heroicos¹⁰³. Por fim, o crítico considera que, semelhante ao desfecho da ópera de Wagner, a cena se encerra com a aparição lenta e reluzente de um círculo de policiais delineados pelos raios solares do amanhecer; homens como pequenas flâmulas cercando Tess para capturá-la: “All waited in the growing light, their faces and hands as if they were silvered, the remainder of their figures dark, the stones glistening green-gray, the Plain still a mass of shade. Soon the light was strong, and a ray shone upon her unconscious form, peering under her eyelids and waking her”¹⁰⁴.

Tess responde calmamente seu chamado para a morte – “I am ready”¹⁰⁵ – como se se tratasse de uma redenção mística, uma realização espiritual. Stonehenge é um local misterioso que celebra a natureza pagã e ancestral por excelência, é o cenário perfeito para a consagração da espiritualidade natural de Tess, completando parte de seu caráter, ou seja, o de representante da natureza e guardião dos valores tradicionais.

A narração atenta aos detalhes e às sensações nada tem a ver com a cena narrada posteriormente, no último capítulo, quando Tess é executada nas baixadas côncavas e convexas da cidade de Wintoncester (antiga capital do Wessex) sob o calor e o brilho do sol indiferente de uma manhã de julho. Em poucas páginas, o narrador descreve fria e desafetadamente elementos aleatórios da composição e da arquitetura da cidade vista do alto, onde se encontram Angel Clare e Liza-Lu (irmã de Tess) como espectadores distanciados. O ato crucial não é narrado em si, estando concentrado em uma imagem sinedóquica de uma bandeira negra que se eleva no mastro ao longe.

Assim, o sacrifício de Tess é determinado em dois espaços simbólicos opostos. No primeiro, nas ruínas de Stonehenge, no antigo centro espiritual do Wessex, temos a

¹⁰³ Certamente Hardy não era o único a olhar para mitos e apropriar-se deles a fim de dar uma nova dimensão para sua narrativa. Ele admirava esses aspectos em diversos artistas, particularmente na maneira como Turner e Wagner os apresentavam. Em 1906 comentou em seu caderno a conexão dos dois artistas e a razão pela qual os tinha como fonte de inspiração, principalmente em suas fases mais maduras: “I prefer late Wagner, as I prefer late Turner. The idiosyncrasies of each master being more strongly shown in these strains. In their late works each of them tried to achieve the impossible, by exhibiting the spectacle of the inside of a brain at work like the inside of a hive”. BULLEN, J. B. Op. cit., 2013, p. 179.

¹⁰⁴ HARDY. Op cit., 1991, p. 312. “Todos esperaram à luz que aumentava, com rostos e mãos que pareciam recobertos de prata, o resto de suas figuras escurecido, as pedras cintilando de verde e cinza, a Planície ainda uma massa de sombras. Com pouco, a luz ficou mais forte e por um raio luziu sobre sua forma inconsciente, penetrando-lhe sob as pálpebras e despertando-a” (p. 440).

¹⁰⁵ Ibid., 313. “Estou pronta” (p. 440).

encarnação arcaica e mítica do primitivismo pagão do qual Tess é originária. No segundo, na torre da prisão da cidade moderna, que antes era o centro político-administrativo do Wessex, temos o aparelho repressivo, frio e imponente, apresentado como o “Altar da Civilização”, local de “punição humana diante da lei”¹⁰⁶. Da mesma forma, a concepção do tempo é distinta nos dois cenários. De um lado, temos o tempo mítico da madrugada e do crepúsculo e de outro, o frio relógio que anuncia a hora da morte. Dessa maneira se completa o ciclo vital de Tess, duplamente articulado dentro do propósito narrativo de consagrar o “meio-real, meio-sonhado” Wessex, oferecendo-lhe dois cenários: um para um tipo de “consumação” messiânica e outro para uma punição de caráter cívico, ambos contribuindo para o sentido do título da fase final “Fulfilment”.

* * *

Neste capítulo verificamos quando e como as hipóteses levantadas pela crítica (discutidas no primeiro capítulo) puderam ser evidenciadas no romance **Tess of the D’Urbervilles**. Percebemos então o quanto os contrastes parecem essenciais na estética hardyana ao tentar construir o significado do Wessex em uma perspectiva ambivalente em que o “meio-real, meio-sonhado” resultam em um único fim: na representação da Inglaterra, como espaço plural de circulação, cujas características da paisagem, do estilo da vida e do trabalho rural revelam aspectos duros e violentos quando associados à realidade histórica e suaves ou aprazíveis quando inseridos em um plano idealizado¹⁰⁷. Por conseguinte, reconhecemos que o Wessex apresentado por Hardy não é apenas um conjunto de imagens campestres e ingênuas, mas um sistema social complexo inserido em paisagens cuidadosamente projetadas através da arte que constroem um ambiente cultural extremamente rico para as personagens e para a intriga que se propôs criar, ambos também marcados pela ambivalência.

Para tanto, consideramos também fundamental a noção de fronteira aplicada a esse espaço narrativo real e inventado, o Wessex – onde o passado e o presente, o moderno e o antigo, o realismo e a fantasia se alternam ou se confluem como prova da experiência viva dos contrastes que marcam a história do campo inglês nos fins do século XIX. Além do que observamos a importância do pluralismo de suas fontes de inspiração ao empregar modelos narrativos antigos e, ao mesmo tempo, evidenciar uma capacidade de olhar para frente, de

¹⁰⁶ Ksiazenicer-Matheron, Carole. “Contribution sur Tess d’Urberville”. In: VION-DURY, J. (Dir.). **Destinées féminines dans le contexte du naturalisme européen**. Col. Agrégation, - Capes, Paris: Editions Sedes, 2008, p. 39.

¹⁰⁷ Ver KRAMER, D. Op. cit., 1991; p. 11 e 12 e BAYLEY, John. Op. cit., 2001. p. 357.

projetar ideias novas enriquecendo o texto ao estabelecer associações singulares com outras formas artísticas, como a pintura e a música, conforme vimos. Quanto a isso, J. Bayley comenta:

it is precisely the strength of Hardy as a creator to be able to combine without any appearance of self-consciousness the new outlook and new ideas with old traditions and ways of live, and old ways of writing about them. His fictions demonstrate that this placid pluralism can work to great effect; apparent incongruities seeming to strengthen the overall vision.¹⁰⁸

Finalmente, deparamos, todavia, com perguntas – mais do que respostas – que nos estimulam à reflexão sobre as singularidades do texto. Seria verdade que, se caso fossem retiradas as descrições que analisamos, por exemplo, nos restaria um melodrama trivial? Será que o defendido “realismo de Hardy” – rejeitado por ele mesmo – ajudaria a demonstrar que essa categoria estética não pode ser integral e inequívoca uma vez que carrega em si antinomias próprias quanto à representação? Ou ainda, estaria Hardy utilizando de ironia ao apresentar aspectos positivos, românticos e até mesmos pastorais do espaço rural – principalmente na primeira parte do romance – a fim de denunciar o olhar comprometido da classe educada e metropolitana de leitores sob uma realidade marcada de fato pela violência contra os valores culturais que resistem ao desaparecimento? Ou será que alguns elementos fantasiosos, idealizantes – e em certo sentido romanescos – são por fim indispensáveis para tornar “narrável” temas tão atuais e realistas como a repetitividade do trabalho ou a adaptação do mundo rural aos moldes engessados e mecanicistas do sistema capitalista? Ou, simplesmente, a intenção do autor de situar Tess como uma mulher ambivalente nesse espaço dúplice – apresentado ora como paraíso e ora como purgatório – serviria para revelar a beleza e a dor de ser “camponês”?

Tais perguntas nos levam a prosseguir a análise textual de forma ativa e cuidadosa, desta vez considerando os dilemas socioculturais que definem o caráter muitas vezes fronteiro das personagens, também situadas entre o real e o irreal e sobretudo entre os imperativos da natureza e os das convenções sociais.

¹⁰⁸ BAYLEY, John. Op. cit., 2001, p. 357.

CAPÍTULO 3

MAL-ESTAR CULTURAL: EMBATE ENTRE NATUREZA E CONVENÇÃO

Como vimos anteriormente, Thomas Hardy parece condensar em sua obra os impasses e controvérsias de sua própria posição sociocultural, situada entre a modernidade e a tradição, entre a cultura da metrópole e os costumes dos campos do Wessex. Neste capítulo, analisaremos de que maneira o autor formaliza esse conflito no romance, primeiro mostrando como ele atribui a Tess um duplo caráter, de acordo com duas culturas (moderna e tradicional), em seguida, explicando como é mediado, tanto pelo narrador como pelas outras personagens, o ponto de vista sobre ela (ora idealizado, ora realista) e, finalmente, apresentando de que maneira esse conflito afeta também os outros protagonistas, Angel e Alec, representantes da sociedade vitoriana, puritana, marcada por um moralismo estrito que fixa regras em termos de bem e mal, certo e errado.

Para a elaboração deste capítulo levaremos em conta dois pares de conceitos bastante amplos – moderno e tradicional, idealismo e realismo – mas que se definem dialeticamente, ou seja, principalmente com base no contraste que estabelecem entre si¹. O termo tradicional, contrapõe-se ao moderno e carrega em si a ideia de anterior, antigo, consolidado. Segundo R. Williams, o conceito é particularmente difícil, suscetível a diferentes perspectivas, podendo ter dois sentidos, um apreciativo vinculado à transmissão de conhecimentos, ao respeito e à obediência aos valores do passado; outro depreciativo sinônimo de atrasado, resistente ou inapropriado para a inovação². Além disso, para a análise da obra **Tess** utilizamos também o termo rústico (de origem latina, a palavra *rus* significa campo) como uma forma de associarmos o conceito tradicional ao contexto geográfico rural. Por sua vez, o conceito de idealismo no sentido em que queremos abordar aqui é geral, não vinculado a uma corrente

¹ Os quatro conceitos serão analisados aqui de maneira sucinta. Somente podemos entendê-los considerando o contexto socio-histórico em que estão inseridos, sendo que fora dele há uma variedade de significados que podem comprometer a associação que pretendemos fazer aqui com a obra de Thomas Hardy. Em nosso caso, tendo o cuidado de situá-los no cenário rural inglês oitocentista, buscamos também melhor definir tais conceitos em função das ideias contra as quais se opõem, pois isto colabora para limitar o campo do debate (filosófico, histórico, literário etc.), esclarecendo o que *não são* a fim de evitar contradições.

² WILLIAMS, R. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 399 e 400.

filosófica específica nem colocado em oposição ao materialismo, está associado à atitude artística de elevação imaginativa³ e à tentativa de conferir beleza, perfeição e exemplaridade a um objeto, de sorte a escapar da realidade baixa ou de transcendê-la por meio da imaginação. No mais, contraposto ao realismo, consideramos também a conotação desfavorável que idealismo adquire, a partir do século XIX, de falsificação, principalmente no que tange à discussão sobre o ponto de vista da narração.⁴ Finalmente, baseado na análise de R. Williams, entendemos que o realismo em **Tess** está muito mais vinculado a uma atitude compromissada na arte e na literatura de “descrever os acontecimentos reais e mostrar as coisas tal como existem” aos olhos do observador, do que a “um *método* de exatidão excepcional de representação” fundado por uma escola literária – rejeitado categoricamente por Hardy, como vimos anteriormente. Neste estudo entendemos que, como atitude, o realismo opõe-se ao idealismo e “distingue-se do Romantismo ou de assuntos imaginários ou míticos; das coisas que não são do mundo real”, tendo como efeito uma “representação verossímil” ou “reprodução da realidade”⁵.

Observando essas definições gerais dentro de suas limitações conceituais e seus significados para a pessoa de Thomas Hardy e para sua obra, mostraremos neste capítulo como essas ideias – moderno e tradicional, idealismo e realismo – estão materializadas no texto através de um procedimento narrativo eficaz, como é o caso da manipulação do ponto de vista sobre as personagens.

Notamos que há pelo menos três fontes distintas de conhecimento da heroína na narrativa: a inserção de seus pensamentos e falas (são raros e não serão aprofundados), a relação que ela estabelece com meio social e natural do Wessex e o ponto de vista que lhe é imposto (bastante recorrente e fundamental, como veremos). De fato, todos os olhares convergem para a protagonista Tess, tanto do narrador, quanto de Alec D’Urberville e Angel

³ WILLIAMS, op. cit., 2007, p. 211. Pode ser visto também, o que é bastante comum em Tess, como uma possibilidade imaginada na narrativa (do tipo “seria ideal se fosse assim”, “se tivesse sido de outro modo” etc.) em contraste ao que acontece de fato na intriga.

⁴ De acordo com a definição de Williams. Ibid., p. 211..A falsificação como característica oposta ao realismo, rendeu muitas discussões para a crítica literária, principalmente àquela que reconhece a importância da representação da realidade histórica no romance **Tess of The D’Urbervilles**. O escritor Henry James também manifestou sua opinião quanto a isso numa carta para R. L Stevenson (19 de março de 1892), publicada postumamente. Embora reconhecesse que Tess fosse dotada de “singular beauty and charm”, James a descreveu como “chock-full of faults and falsity”. Deduzimos que essa crítica responde talvez às repentinas reviravoltas no caráter das personagens, às eventuais incoerências com relação à matéria histórica entre outras singularidades relativas à técnica narrativa. Ver PAGE, N. Oxford Reader's Companion to Hardy. New York: Oxford University Press, 2000. P 217.

⁵ Conforme explica R. Williams. Ibid, p. 342-348.

Clare. Até mesmo as personagens acessórias (pais, irmãos, amigas da queijaria, fazendeiros), todas manifestam uma opinião sobre seu caráter ou fisionomia. No entanto, certamente não podemos dizer quem ela é, simplesmente olhando-a, pois o romance é estruturado em torno do risco de uma leitura equivocada sobre ela, como fazem Alec e Angel que, idealizando-a constantemente, ou seja, tendo dela uma ideia não realista, são incapazes de compreendê-la⁶. Discernir a personagem torna-se mais difícil pelo fato de o seu caráter ser resultado de sua dupla educação, dupla língua, dupla classe social, uma vez que Tess transita simultaneamente por duas culturas, a rústica e a moderna, uma regida pelas leis da natureza e outra pelas convenções sociais.

A estes fatores, acrescentamos o contexto socio-histórico, interno e externo à obra, da era vitoriana (1837-1901), conhecida por ser um tempo de paz e prosperidade devido aos avanços do imperialismo britânico, da industrialização, das ciências e tecnologias. Neste cenário destaca-se a classe média burguesa urbana como representante da nova sociedade do capital, com valores morais extremamente rígidos, oriundos da formação cristã protestante conhecida por “puritanismo”. Sendo assim, escrever um romance para esse público torna-se uma tarefa complicada para Thomas Hardy, pois como suscitar o interesse sobre uma “camponesa” pobre, tão controversa, supostamente pura e, ao mesmo tempo, agradar leitores metropolitanos que se escandalizam facilmente com tudo que foge de suas regras e de seus valores?

Sabemos que muitas polêmicas foram levantadas sobre o caráter e a moral de Tess desde sua primeira publicação em fascículos semanais e que Hardy levou mais de vinte anos refletindo sobre a obra, defendendo-se das críticas e reescrevendo partes do romance⁷. Consequentemente, a fortuna crítica focada na interpretação e análise da personagem também variou segundo diferentes contextos históricos. Quanto mais próximos do momento da publicação, mais severas eram as acusações contra a suposta “mulher pura”⁸ de Thomas

⁶ Como observa, por exemplo, SAYER, K. **York Notes Advanced – Tess of the D’Urbervilles**. London: York Press, 2005.

⁷ Recusadas duas vezes por razões de ordem moral, as publicações dos fascículos na revista **Graphic** (de 4 de julho a 26 de novembro de 1891) só foram possíveis depois de Hardy ter reescrito partes do romance e excluído do texto cenas sobre a sedução na Floresta da Caça e todas as referências ao bebê bastardo de Tess. No mesmo ano de 1891, depois de modificados, esses textos omitidos foram liberados para publicação no **National Observer** e no **Fortnightly Review**, assim como a primeira edição em livro, porém ainda com restrições em comparação ao manuscrito. Hardy somente publica a versão definitiva de **Tess**, esta que conhecemos hoje, em 1912, na coletânea das **Wessex Novels**, depois de haver retrabalhado sobremaneira o texto.

⁸ Subtítulo da obra: “A pure woman”.

Hardy, das quais ele se defende em nota explicativa na primeira edição da versão em livro de novembro de 1891:

[...] and in respect of the book's opinions and sentiments, I would ask any too genteel reader, who cannot endure to have said what everybody nowadays thinks and feels, to remember a well-worn sentence of St. Jerome's: If an offence come out of the truth, better is it that the offence come than that the truth be concealed.⁹

Hardy tem consciência do escândalo provocado por sua obra quando publicada na **Graphic** nos meses anteriores e indigna-se com o fato de o leitor de seu tempo não estar ainda preparado para compreender e aceitar sua heroína. Contraditoriamente, **Tess** ganha excepcional popularidade em meio ao público leitor inglês e norte-americano, este acolhimento sendo em “quite contrary to avowed conventions”¹⁰. Diante disso, perguntamos se não seria exatamente a própria ambivalência de Tess o motivo de tão ardentes críticas e sucessos.

Tess é ambivalente, não apenas em um sentido inequívoco, mas principalmente por ser construída de uma maneira *perspectivista*, ou seja, por meio de vários pontos de vista. Segundo o prefácio, Hardy parece manifestar certo desejo de chegar a uma verdade em seu livro. O realismo seria uma forma possível de aproximar-se dela, por meio da compreensão da realidade histórica e social. Porém, parece-nos que, para atingir tal verdade, o autor escolheu como caminho uma dupla maneira de apresentar a personagem – de forma idealizada e realista– ou seja, ele a inseriu em um jogo de olhares que finalmente cumpriria um papel singular nesse processo: entre revelar e encobrir a verdade sobre uma mulher moderna, mas também rústica, sujeita às pressões da natureza e também da sociedade

Ao explorar tais complexidades talvez possamos entender como esse romance vitoriano, que levanta questões tão próprias de sua época, pode transgredir um jugo moral e chocar uma sociedade fechada em suas regras, seus costumes e hábitos, e, ao mesmo tempo, encantá-la. Entender ainda, como os procedimentos artísticos, ora se conformam ao modelo

⁹ HARDY. Op. cit., 1991, p. ix “[...] a respeito das opiniões e sentimentos do livro, pediria a qualquer leitor demasiado decoroso, que não pode suportar que seja dito aquilo que todos hoje em dia pensam e sentem, que recordassem uma velha frase de São Jerônimo: se um escândalo decorre da verdade, melhor será que venha o escândalo do que fique a verdade escondida” (s.p.).

¹⁰ Ibid., p. ix. “[...] inteiro desacordo com as convenções reconhecidas”. Comentário de Hardy no Prefácio da quinta edição e das seguintes, escrito em julho de 1892. (p. 9)

vitoriano, ora diferem, ficando muitas vezes à margem (nem dentro, nem fora) dessa prerrogativa.

Contudo, quando nos perguntamos se Tess é culpada ou inocente, pura ou impura, deparamos com a duplicidade de seu caráter, não sendo ela uma coisa *ou* outra, mas simplesmente as duas ao mesmo tempo. Então, Tess é, ao mesmo tempo, virgem e adúltera, santa e pecadora, camponesa ingênua e mulher educada, vítima e assassina. Vemos que ela age conforme sua natureza, porém também responde às leis sociais, é passiva e inocente e, ao mesmo tempo, orgulhosa e responsável pelo que lhe acontece¹¹. Sua ambivalência alterna-se principalmente em dois campos, fazendo dela uma personagem simultaneamente moderna e tradicional, vista de forma idealizada e realista. Enfim, essa dicotomia é fundada na confluência permitida pela conjunção aditiva “e”, em detrimento da conjunção alternativa (excludente) “ou”, pois como uma moeda de duas faces, não se pode considerar apenas um lado do caráter de Tess e ignorar o outro. A esta ideia de *aditiva* daremos o nome de duplicidade.

3.1 Duplicidade de Tess: mulher moderna ou rústica?

O que faz de Tess, concretamente, uma mulher moderna e também uma simples mulher do campo representante dos costumes do Wessex? De fato, Tess compartilha duas culturas e dificilmente conseguirá conciliar a posição ambígua entre a cultura e o costume, a convenção social e sua natureza rústica. Para explicá-las, podemos nos servir da distinção feita pelo historiador inglês E. Thompson¹² entre, de um lado, a *cultura plebeia*, que tem sua base nos costumes, na relação do homem com a natureza, no respeito aos ritmos e limitações e, de outro lado, a *cultura patricia*, da elite instruída, que se estabeleceu sob a

¹¹ Como esclarece SAYER, K. Op. cit., p. 84.

¹² Thompson considera que as relações sociais não são apenas determinadas pelos interesses das classes, mas também das culturas distintas, as quais dá o nome de cultura patricia (da elite) e cultura plebeia (do povo). Abordando principalmente o século XVIII e princípio do XIX, o autor detecta o enfrentamento entre a economia de mercado, com o avanço das relações sociais capitalistas, e a economia moral da plebe, baseada nos costumes. Além disso, enquanto cultura remete a valores compartilhados socialmente pela elite, aceitos de forma consensual, o costume é um conceito a ser problematizado no contexto de um equilíbrio particular de relações sociais, pois não se trata de uma prática consensual normatizada e uniformizada. THOMPSON, E. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

“norma”, a disciplina, a regularidade dos processos, a racionalidade das ações e forjou as bases para a cultura moderna burguesa.

Essa relação entre as duas culturas apresentadas por Thompson sobre a sociedade inglesa está, de certa maneira, presente na obra de Hardy, em especial em **Judas o obscuro** e **Tess of the D’Urbervilles**, sendo considerada como um dos temas centrais desta última. Simon Gatrell¹³, especialista em Thomas Hardy, permite-nos perceber, por meio da análise dos elementos paratextuais (tais como título, subtítulo e epígrafe), como o autor ilustra as correspondências entre esses dois tipos culturais que coexistem em **Tess**.

Embora seja uma prática comum atribuir nomes próprios às obras no século XIX (Nana, Anna Karenina, Madame Bovary), vemos que a combinação exposta no título do diminutivo de Teresa (**Tess**) e do sobrenome de origem nobre francês¹⁴ **of the D’Urbervilles** chama a atenção do leitor para a apresentação de uma mulher excepcional e estabelece o antagonismo imediato das realidades sociais. A protagonista tem dois nomes, em seu vilarejo é chamada de Tess Durbeyfield e, a certa altura, quando revela sua origem nobre a Angel Clare, este a chama jocosamente de *mistress* Teresa d’Urberville¹⁵. A princípio, é apenas na fantasia burlesca de um pai sonhador e de uma mãe desejosa em obter um casamento vantajoso para sua filha que Tess pertenceria a uma nobreza rural (decadente e quase extinta), da qual sua família seria única “herdeira” – de nada além de um antigo nome e um sangue de pouco valor em seu tempo. Na realidade, Tess pertence concretamente a uma classe popular rural sem propriedade que se vê obrigada a revezar suas atividades entre o cultivo de subsistência

¹³ GATRELL, Simon. Introduction. In: HARDY, Thomas. **Tess of the D’Urbervilles**. London: Oxford University Press, 2008. S. Gatrell é, entre outras atribuições, editor geral da coleção de todos os romances de Hardy pela The Oxford World Classics.

¹⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 1. A obra tem início com a revelação pelo vigário ao pai de Tess sobre a origem e história de sua família nobre de descendência normanda: “Don’t you really know, Durbeyfield, that you are the lineal representative of the ancient and knightly family of the d’Urbervilles, who derive their descent from Sir Pagan d’Urberville, that renowned knight who came from Normandy with William the Conqueror, as appears by Battle Abbey Roll?” (“É verdade que não sabe, Durbeyfield, que é representante em linha direta da antiga família de cavaleiros dos D’Urbervilles, cuja descendência vem desde *Sir Pagano D’Urberville*, célebre cavaleiro que veio da Normandia com Guilherme, o Conquistador, como está nos Arquivos da Battle Abbey?”) (p. 16).

¹⁵ Ibid., p.149. “Senhora Teresa D’Urberville” (p. 219).

nas terras comunais, pequenos comércios ambulantes e venda sazonal da mão de obra em fazendas vizinhas¹⁶.

Contudo, desde o princípio a suposta “nobreza”¹⁷ de Tess serve para conferir-lhe um caráter extraordinário marcado por sua força, seu orgulho e seu refinamento de espírito, características que a colocam em evidência ao lado das outras mulheres e a faz ser desejada por homens de posses, ou seja, àqueles que não pertencem à cultura plebeia, à cultura “dos homens comuns do campo”. A dona da queijaria, que a emprega durante um longo verão, admite ter visto nela certa “superioridade”:

Mrs. Crick congratulated Tess on the shilly-shallying having at last come to an end, and said that directly she set eyes on Tess she divined that she was to be the chosen one of somebody who was no common outdoor man; Tess had looked so superior as she walked across the barton on that afternoon of her arrival; that she was of a good family she could have sworn¹⁸.

Chama-nos a atenção neste comentário o fato de Tess parecer estar à margem de ambas as classes. Tess *não é o que parece* e a própria proprietária da queijaria, uma das representantes dessa cultura plebeia, o percebe. Embora seja “aristocrata” por sua estirpe¹⁹, ela não o é por razões econômicas, o que faz dela uma moça do campo pobre. Mas, por algumas qualidades “superiores”, ela se distingue das outras, sendo mais do que uma simples “camponesa”. Veremos que essa condição *de ser e não ser* acompanha Tess em toda a obra e desperta grande interesse pela personagem, pois estar *entre* duas condições implica, muitas vezes também, estar *fora* delas.

Acredita-se que Tess guarda características nobres da herança ancestral de seu pai (cultura patricia), no entanto, é sua beleza natural e sensual, heranças de sua mãe²⁰, que atrai seus dois

¹⁶ E. Thompson fala sobre essa variedade de ocupações e improvisos para a manutenção dessas famílias no campo como forma de resistência ao êxodo rural no capítulo 2 do segundo volume intitulado “A maldição de Adão” em THOMPSON. Op. cit., 2002.

¹⁷ GATRELL. Op. cit., p. 15.

¹⁸ HARDY. Op. cit., 1991, p. 159. “A sra. Crick congratulou-se com Tess porque o chove-não-molha chegava afinal a uma decisão, e disse que tão logo pusera os olhos em Tess, adivinhara seria ela a escolhida de alguém que não era o homem comum dos campos; que Tess parecera-lhe tão superior, ao caminhar através do curral, na tarde de sua chegada; que era de boa família, poderia ter jurado” (p. 233).

¹⁹ Havia uma crença comum no meio dos aristocratas, muito difundida nos romances dos séculos XVII e XVIII, de que características nobres (orgulho, superioridade de espírito, honra etc.) eram transmitidas naturalmente pelo sangue, funcionando como uma marca de distinção da classe, independente da instrução recebida.

²⁰ Convencida de que a beleza da filha seria o trunfo que os tiraria da miséria, possibilitando um bom casamento, a mãe discute com o pai. Ibid., p. 38. “What’s her trump card? Her d’Urberville blood, you mean?”; “No, stupid;

amantes. A mãe é uma típica representante da cultura plebeia, com quem Tess aprendeu grande parte dos causos e baladas, superstições e crenças confusas²¹.

Paralelamente a essas noções de cultura do povo e cultura da elite, nota-se a distinção entre educação tradicional rural e a educação moderna burguesa. Assim, a jovem recebe duas educações: uma cristã, formal e moderna, possibilitada pela presença da escola institucionalizada em todo território nacional, marcando um dos importantes avanços da era vitoriana; outra natural, pagã, baseada nos costumes, na transmissão oral e no contato direto com a natureza. Com a primeira, Tess aprende a falar, ler e escrever corretamente, conhece as doutrinas bíblicas, os salmos e as canções do **Book of common prayer**. Com a segunda, ela aprende a distinguir os sinais dos tempos, a situar-se no espaço, a relacionar-se com a natureza e a entender o mundo através de uma filosofia própria e natural.

Os dois modos de aprender compartilham o mesmo ambiente e não são necessariamente excludentes. Por exemplo, o livro de oração **Book of common prayer** divide espaço, no lar dos Durbeyfield, com **The complete fortune-teller**, um velho livro e muito manuseado que revela a sorte de quem o abre²². Temos outro exemplo durante o primeiro trajeto para a fazenda de Talbothays. Ainda que declare não conhecer bem o *Senhor* (referência ao cristianismo), Tess escolhe, para expressar seus sentimentos, um fragmento do *Benedicite*, um dos cantos litúrgicos da oração da manhã no **Book of common prayer** anglicano: “she chanted: O ye Sun and Moon... O ye Stars... ye Green Things upon the Earth... ye Fowls of the Air... Beasts and Cattle... Children of Men... bless ye the Lord, praise Him and magnify Him for ever!”²³. Notamos o quanto este saltério tão pastoral a aproxima de sua realidade natural (como indica o grupo lexical: sol, lua, terra, feras, gados), como se ela pudesse absorver da religião ensinada apenas o que corresponde a seu universo pragmático. Não sabemos ao certo se o que está sendo exaltado em seu cântico é este *Senhor* pouco conhecido

her face – as ‘twas mine””, “Qual o trunfo dela? Seu sangue D’Urberville, é isso?” “Não, estúpido; o rosto dela... como foi o meu” (p. 66).

²¹ Por um momento o narrador introduz a família Durbeyfield, explorando o ambiente dos costumes em que Tess está inserida. Ali descobrimos, entre outras coisas, que “Joan Durbeyfield was a passionate lover of tune. No ditty floated into Blackmoor Vale from the outer world but Tess’s mother caught up its notation in a week”. Ibid., p. 12. “Joan Durbeyfield era amante apaixonada das canções. Não havia balada que penetrasse no Vale do Blackmoor, vinda do mundo exterior, que a mãe de Tess não apanhasse de cabeça numa semana” (p. 30).

²² Ibid., p. 14. Respectivamente “Livro da oração comum”, também conhecido como “Benedicite”, e “Completo revelador da sorte” (p. 32).

²³ Ibid., p. 81. “[...] cantou: Oh, vós, Sol e Lua... Oh, vós, Estrelas... e vós, toda verdure sobre a terra... e vós, Aves do Céu... e vós, Feras e todo Gado... Filhos dos Homens... bendizei o Senhor, louvai-O e glorificai-O para sempre” (p. 128).

ou os elementos da natureza tão bem assimilados pela camponesa. Sobre esse aspecto, o narrador assinala a posição marginal de Tess, entre duas culturas:

And probably the half-unconscious rhapsody was a Fetishistic utterance in a Monotheistic setting; women whose chief companions are the forms and forces of outdoor Nature retain in their souls far more of the Pagan fantasy of their remote forefathers than of the systematized religion taught their race at later date. However, Tess found at least approximate expression for her feelings in the old *Benedicite* that she had lisped from infancy; and it was enough²⁴.

Naturalmente, Tess também fala duas línguas: o dialeto local falado por seus pais, e a língua culta, com sintaxe elaborada, aprendida na escola²⁵. Para dar um efeito de verossimilhança e trazer um dado real da prática linguística do povoado dessa região, o narrador faz questão de explicar a singularidade de seu modo de falar popular, aludindo detalhes de seus lábios.

The dialect was on her tongue to some extent, despite the village school: the characteristic intonation of that dialect for this district being the voicing approximately rendered by the syllable UR, probably as rich an utterance as any to be found in human speech. The pouted-up deep red mouth to which this syllable was native had hardly as yet settled into its definite shape, and her lower lip had a way of thrusting the middle of her top one upward, when they closed together after a word²⁶.

Além dos diálogos, nos quais se observa a educação formal de Tess, as cartas escritas por ela diferem das escritas por sua mãe ou suas amigas também moças do campo²⁷. O estilo é

²⁴ Ibid., p. 81 “E, provavelmente, a semiconsciente rapsódia fora uma expressão fetichista num cenário monoteísta; as mulheres, cujas principais companheiras são as formas e as forças da Natureza ao ar livre, guardam na alma muito mais da fantasia pagã de seus antepassados remotos do que da religião sistematizada ensinada muito depois à sua raça. No entanto, Tess achou expressão pelo menos aproximada para seus sentimentos no velho *Benedicite* que recitava desde a infância; e isso bastava” (p. 128).

²⁵ Ibid., p. 12. “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” (“A sra. Durbeyfield falava ainda, habitualmente, no dialeto local; sua filha, que fizera o sexto grau na escola Nacional, com uma professora formada em Londres, falava duas línguas: em casa, mais ou menos, o dialeto; fora de lá, e as pessoas de qualidade, o inglês castiço” (p. 30).

²⁶ Ibid., p. 8. “Tinha em seu modo de falar boa parcela do dialeto local, não obstante a escola da aldeia, sendo entonação característica daquele dialeto, naquele distrito, a inflexão com que aproximadamente se dizia a sílaba *ur* – uma inflexão provavelmente tão saborosa como qualquer que se pudesse encontrar na fala humana. A boca saliente, de um vermelho profundo, na qual aquela sílaba era inata, mal havia até então adquirido sua forma definitiva, é seu lábio inferior tinha um modo de empurrar o meio do superior para cima, quando se fechavam depois de uma palavra” (p. 24).

²⁷ Ibid. p. 150, 264, 281, 288, 291, 292. Na versão brasileira encontramos as cartas nas páginas 220, 337, 398, 408, 412, 413, respectivamente..

mais delicado, o vocabulário mais selecionado e as expressões mais nobres; além do que, o tom e os ritmos variam, em se tratando de uma carta apaixonada ou de uma carta desesperada pedindo socorro, por exemplo. É possível verificar também que a qualidade da prosa cultivada de Tess se aperfeiçoa com o tempo, através da influência de Angel Clare. O próprio Alec D'Urberville o percebe ao perguntar: "How is it that you speak so fluently now? Who has taught you such good English?"²⁸. Essas variações linguísticas encontradas na narrativa, além de atribuírem uma dinâmica e um estilo peculiares à obra, demonstram também a capacidade de Thomas Hardy de ser o mediador entre a sociedade rural que retrata e o público de leitores metropolitanos, uma vez que, assim como Tess, também fala as duas línguas²⁹.

O narrador vai ainda mais longe quando esclarece que, não só Tess fala uma língua diferente de sua mãe, como o contraste entre as duas gerações é exorbitante.

Between the mother, with her fast-perishing lumber of superstitions, folk-lore, dialect, and orally transmitted ballads, and the daughter, with her trained National teachings and Standard knowledge under an infinitely Revised Code, there was a gap of two hundred years as ordinarily understood. When they were together the Jacobean and the Victorian ages were juxtaposed³⁰.

Trata-se de duas eras que coabitam e interagem, a do Rei James I (1603-1625) e a da Rainha Victoria (1837-1901). Essa diferença cultural entre mãe e filha é uma das formas de apresentar a complexidade da sociedade em plena transformação, onde dois momentos históricos se justapõem, porém não sempre de forma totalmente pacífica. Essas informações ilustram a tese de R. Williams, como vimos anteriormente, de que elementos residuais da cultura antiga convivem com os elementos dominantes e emergentes da nova cultura estabelecida. Acrescenta-se a essa ideia uma estranha sensação de que haveria muita diferença entre uma geração e outra, isto seria explicado talvez pela velocidade das transformações no mundo rural no século XIX – uma aceleração fora do comum dada pela revolução industrial – quando comparadas às transformações rurais aparentemente muito lentas durante os séculos

²⁸ Ibid., p. 454. "Como é que você agora fala tão fluentemente? Quem lhe ensinou tão bom inglês?" (p. 348).

²⁹ Como já discutido no capítulo 1 deste trabalho ao citar o argumento de R. Williams sobre a educação de Hardy e sua posição marginal na sociedade. Em WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**. Na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

³⁰ HARDY. Op. cit., 1991, p. 14. "Entre a mãe, com seu amontoado que depressa se esgotava, de superstições, de tradições do povo, de dialeto e de baladas oralmente transmitidas, e a filha, com sua instrução escolar nacional e conhecimentos de sexto grau, nos termos de um Programa infinitamente revisto, havia uma diferença de duzentos anos, para dizer a verdade. Quando estavam juntas, as eras do Rei Jaime e da Rainha Vitória achavam-se justapostas" (p. 33).

anteriores. As obras de Hardy são conhecidas por darem conta desses períodos de grande mudança; o autor demonstrou, mais do que outros escritores, ser sensível aos desconfortos vividos durante certo autoajuste entre a cultura e o costume no meio rural³¹. **Tess** é um excelente exemplo desta capacidade de Hardy interpretar a sociedade de seu tempo onde, por várias vezes, ficam claras as relações controversas dessa espécie de mosaico cultural. Nessa passagem, inclusive, observamos o jogo de forças que a cultura exerce sobre o costume, sobrepujando-o. O narrador indica a tendência para o desaparecimento dos costumes ao citar o rápido esgotamento (*fast-perishing*) dos conhecimentos tradicionais transmitidos à Tess por sua mãe diante da instrução (*trained*), isto é, formação *standard* recebida pela escola nacional.

Ademais, como observa Sandra Vasconcelos, deixando à parte as esferas privadas,

[...] 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 Ash³².

Assim, temos dois modos de produção distintos (moderno e tradicional) compartilhando o mesmo espaço do Wessex: a aldeia de Marlott, palco das atividades coletivas, comunitárias (colheita, plantio, festas, danças) e Flitcomb Ash, como um empreendimento agrícola capitalista mecanizado, onde o capataz regula o trabalho para um proprietário ausente. Esses espaços geográficos, em contraste, representam respectivamente o ponto de partida e a situação final da vida produtiva de Tess, a primeira e a última ocupação³³. Cria-se na obra um claro movimento ascendente de um processo de proletarização da força de trabalho rural.

O fato de pertencer a uma classe trabalhadora faz de Tess uma mulher moderna, que tem seu estatuto mudado no decorrer da obra, de camponesa para trabalhadora (sinônimo de operária). É curioso observar que o vocábulo *peasant* – comum até o meio da narrativa – refere-se à classe popular geral de moradores e trabalhadores do campo. Ele divide espaço com os termos *cottage girl*, *country girl* principalmente ao que se refere à ocupação da jovem

³¹ Tanto R. Williams em **O campo e a cidade**, quanto E. Thompson em **Costumes em comum** citam, cada um à sua maneira, essa característica excepcional de Thomas Hardy.

³² Sandra Guardini T. Vasconcelos, aborda os impasses do capitalismo agrário inglês no final do século XIX à luz do romance **Tess of the D'Urbervilles** tecendo uma comparação analítica com o ensaio **Dois Meninas**, de Roberto Schwarz. Em VASCONCELOS, S. A terceira menina. **Literatura e sociedade**, 2006, n. 9, p. 194.

³³ Tendo como espaços intermediários a granja de Trantridge e a queijaria de Talbothays, onde é devidamente assalariada.

em Marlott, em Trantridge ou Tabotahys. É justamente nos momentos em que o trabalho rural é descrito com detalhe – no capítulo XIV e a partir do capítulo XVIII quando Tess vai para Flintcomb-Ash – que se introduz os termos *field woman*, *worker*, *women-workers* e *work-people* designando uma nova realidade socioeconômica³⁴. Essa representação da mobilidade social é parte da condição moderna de Tess e reflete o que está em jogo no período em que o romance foi escrito, quando todas essas mudanças no campo inglês vinham produzindo uma queda na qualidade de vida dos camponeses (pela tradição inglesa eram pequenos proprietários ou arrendatários) que, sem a terra, os meios de produção e a autonomia econômica, foram condenados a ser proletários³⁵.

Outras razões atribuem um caráter moderno a Tess. Carole Matheron³⁶ acredita que Tess se distingue por ter um destino individual marcado pela luta por sua emancipação por meio do trabalho, uma vez que faz parte do temperamento dos Durbeyfields a busca de um meio de viver independente, como assinala o narrador³⁷. No entanto, a crença burguesa de que o trabalho é meio de prosperidade e salvação é ironicamente apresentada como uma ilusão, posto que se torna impossível para a trabalhadora rural qualquer tipo de ascensão através dele. O sacrifício do trabalho está presente na obra como uma espécie de punição (título da quinta fase “The woman pays”) e não como a condição para um prêmio, pois Tess não almeja ascensão, apenas busca sair de sua condição miserável e dar o mínimo de comodidade à família, por quem se sente responsável.

³⁴ O termo *worker* tem sua primeira ocorrência na p.255 (p. 363, na versão brasileira).. Os termos *peasant* ou *peasantry*, recorrentes desde o início da narrativa, não são mais pronunciados a partir da p. 182 (p. 264, na versão brasileira). Isto serve como ilustração de uma mudança de paradigmas socioeconômicos no decorrer da história.

³⁵ Como assinala SAYER. Op. cit., p. 84. Aprofundaremos a ideia de proletarização na parte B deste capítulo.

³⁶ Carole Ksiazenicer-Matheron faz um estudo sobre a feminilidade de Tess marcada pela relação entre caráter e destino, sendo ela o sujeito da experiência e da consciência de um mundo em crise. Matheron reconhece os atributos modernos de Tess e os discute levando em consideração o horizonte vitoriano. Citamos: “Tess se *distingue* par conséquent en choisissant un destin individuel marqué au sceau de sa lutte pour s’émanciper, pour défendre sa liberté, son intégrité, son désir de justice et de bonheur personnel. Dès lors, son parcours est à la fois représentatif et singulier, par cette cristallisation d’éléments convergents de *destinée* et de *caractère*. Le réalisme de Thomas Hardy concourt à faire de Tess non seulement une *enfant de la nature* et de la coutume, mais une femme moderne, exprimant le *mal de l’époque* (the ache of modernism), cette forme de questionnement mélancolique qui résulte de la perte des solidarités traditionnelles, de la mort de Dieu et d’une hypersensibilité au bouleversement des valeurs (la terre vue comme une *étoile tachée*)”. Em KSIAZENICER-MATHERON, C. *Contribution sur Tess d’Urberville*. In : VION-DURY (Dir.). Op. cit.. p. 12-13.

³⁷ HARDY. Op. cit., 1991, p. 81. “[...] having started towards a means of independent living was a part of the Durbeyfield temperament” (“[...] como o [ato] de ter partido em busca de um meio de viver independente, fazia parte do temperamento dos Durbeyfields”) (p. 128). Cremos que ironicamente o narrador fala apenas de Tess, e não de seus pais, visivelmente mais sonhadores.

Além disso, Matheron afirma que a jovem defende como pode sua liberdade e integridade, seu desejo de justiça e de felicidade pessoal, ainda que não consiga alcançá-los. Seu percurso, então, passa a ser, ao mesmo tempo, representativo e singular dessa cristalização de elementos convergentes como “destino” e “caráter”. Assim, o realismo de Thomas Hardy contribui para não só fazer de Tess uma “filha da natureza” e do costume, mas uma mulher moderna, expressando o “mal do modernismo”, um tipo de questão melancólica resultado da “perda das solidariedades tradicionais, da morte de Deus e de uma sensibilidade diante da inversão dos valores”³⁸.

Angel Clare também consegue perceber a curiosa modernidade de Tess, principalmente em relação aos temores que a moça tem diante da vida. No entanto, a maneira como ela tenta expressar seus sentimentos e explicar suas aflições e dúvidas, resulta de uma linguagem própria, comum a seu universo rústico. Ela fala de uma natureza que envia seus sinais e vê o mundo como um espetáculo poeticamente animado, onde as árvores têm olhos, o rio fala, os dias parecem lhe enviar mensagens³⁹.

“The trees have inquisitive eyes, haven’t they? – that is, seem as if they had. And the river says, – “Why do ye trouble me with your looks?” And you seem to see numbers of to-morrows just all in a line, the first of them the biggest and clearest, the others getting smaller and smaller as they stand farther away; but they all seem very fierce and cruel and as if they said, “I’m coming! Beware of me! Beware of me!”⁴⁰

Tess revela aos olhos do leitor e de Clare uma maneira legítima de apreender o mundo, como a dos homens e mulheres do campo, sensíveis aos seres inanimados que os cercam⁴¹. Simultaneamente se mostra uma moça com uma consciência individualizada, uma capacidade de refletir, filosofar sobre perguntas essenciais. Essa capacidade de Tess perceber o mundo moderno é destacada por Clare ao se surpreender com a maneira com que uma jovem mulher, simples ordenhadora, dá forma a tais imagens, que pouco têm a ver com as convenções

³⁸ KSIAZENICER-MATHERON. Op. cit., 2008, p. 12-13. Matheron desenvolve também em seu texto os temas como a ausência de Deus, o destino e o acaso, assim como uma visão pessimista da vida e da humanidade..

³⁹ Cf. introdução de André Topia na versão francesa de HARDY. *Tess d’Urberville*. Trad. Madeleine Rolland. Paris: Le livre de poche, 1974.

⁴⁰ HARDY. Op. cit., 1991, p. 97. “As árvores têm olhares indagadores, não têm? Isto é, parece que têm. E o rio diz... ‘Por que me perturbam com seus olhares?’ E a gente parece ver uma infinidade de amanhã enfileirados, o primeiro deles sendo o maior e mais claro, os outros ficando cada vez menores quanto mais distantes se encontram; mas parecem todos muito ativos e cruéis e é como se dissessem: ‘Estou chegando! Cuidado comigo! Cuidado comigo!’” (p. 149).

⁴¹ RALLO-DITCHE, Elisabeth. *Nature et culture dans Tess d’Urberville de Thomas Hardy*. <http://www.between-journal.it> I.1, 2011, p. 9.

religiosas cristãs, e muito mais com as lendas e tradições pagãs. O narrador descreve a maneira como Clare a vê e a julga.

She was expressing in her own native phrases – assisted a little by her Sixth Standard training – feelings which might almost have been called those of the age – the ache of modernism. The perception arrested him less when he reflected that what are called advanced ideas are really in great part but the latest fashion in definition – a more accurate expression, by words in logy and ism, of sensations which men and women have vaguely grasped for centuries⁴².

Clare entende que essa visão melancólica de Tess sobre “o embaraço de viver” é uma maneira bastante moderna de entender o mundo⁴³. Tudo isto está, como sabemos, associado à sua condição de culpada e impura diante de uma sociedade exigente sobre padrões morais femininos, sobretudo no que tange à virgindade. Sua consciência vive em constante luta, pois ainda que ela não seja detentora de uma pureza virginal, segundo as convenções sociais, demonstra guardar sua pureza natural intacta, como “filha da natureza”.

Essa tensão entre a natureza e a cultura, domínios da antropologia considerados como dissociáveis no século XIX⁴⁴, faz com que a jovem do Wessex seja mal-compreendida por onde passa. Ser “rústica” seria então, no pensamento das pessoas, incompatível aos atributos da cultura defendida e praticada pelas classes mais “civilizadas”. Além disso, as leis naturais diferem das preconizadas pelas convenções religiosas e habituais das classes “superiores”. É nessa tensão que se funda o conflito interiorizado por Tess, pois ela é uma personagem complexa, dividida entre dois mundos. Ela é apresentada como uma perfeita mulher do campo, apta a seguir a lei natural; ao mesmo tempo, ela é moderna, tendo recebido educação para estar definitivamente sobre o jugo da lei social.

⁴² HARDY. *Op. cit.*, 1991, p. 98. “Estava externando em suas próprias expressões nativas – auxiliada nalguma coisa pela sua formação do Sexto grau – sentimentos que quase podiam ter sido chamados os da época – o mal do modernismo. A percepção impressionou-o menos, quando refletiu que aquilo a que se dá o nome de ideias avançadas é, em realidade, em grande parte, apenas a última forma de definição – uma expressão mais precisa, por meio de palavras em logia e ismo, de sensações que os homens e mulheres vagamente perceberam durante séculos” (p. 150).

⁴³ Como observa Clare em outro momento, a melancolia é o sentimento crônico “which is taking hold of the civilized races with the decline of belief in a beneficent Power”. *Ibid.*, p. 93. “que toma conta das raças civilizadas com o declínio da crença num Poder benfazejo” (p. 144).

⁴⁴ De acordo com RALLO-DITCHE. *Op. cit.*, p. 9. “Na segunda metade do século XIX a natureza e a cultura eram conceitos compartimentados e referidos a métodos científicos muito diferentes; a distinção foi fixada entre ciências da natureza e ciências humanas ou da cultura, o que, de acordo com Descola, condena a etnologia a conceber o ambiente como esfera exterior à cultura”.

Dividida entre um mundo natural “amoral” e outro de uma sociedade puritana, Tess é pressionada a viver segundo as rigorosas regras de uma sociedade que a despreza, enquanto seu corpo e sentimentos são sujeitos à comunhão com uma natureza que ignora as sanções sociais. Evidentemente, esta é a fonte de seu sofrimento e de suas lutas internas, pois, de acordo com narrador, “she was ashamed of herself for her gloom of the night, based on nothing more tangible than a sense of condemnation under an arbitrary law of society which had no foundation in Nature”⁴⁵. De um lado, ela crê que “most of the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations”⁴⁶, de outro, como uma Eva decaída “she looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence”⁴⁷. Esta crença, que intensifica sua sensação de culpa, se dá em um vasto imaginário fantasioso trazido desde a infância, onde se mesclam confusamente elementos bíblicos e folclóricos, o que prova mais uma vez sua cultura dúplice.

But this encompassment of her own characterization, based on shreds of convention, peopled by phantoms and voices antipathetic to her, was a sorry and mistaken creation of Tess’s fancy – a cloud of moral hobgoblins by which she was terrified without reason. It was they that were out of harmony with the actual world, not she⁴⁸.

O narrador parece criticar a confusa e vaga educação cristã recebida pelas jovens, que só serviria para impor fardos pesados, deveres morais insuportáveis e trazer culpas, sem instruí-las para que se defendam da maldade em uma sociedade perversa.⁴⁹ Atormentada, depois de ter sido seduzida/violada por Alec, a moça reprova a educação incompleta recebida de sua mãe, que condena as camponesas pobres a caírem em ciladas, e não se compara àquela recebida pelas damas de família:

“O mother, my mother!” cried the agonized girl, turning passionately upon her parent as if her poor heart would break. “How could I be expected to know? I was a child when I left this house four months ago. Why didn’t you tell me there was danger in men-folk? Why didn’t

⁴⁵ HARDY. Op. cit., 1991, p. 219. “Teve vergonha de si mesma por causa de sua melancolia durante a noite, baseada em nada mais tangível que uma sensação de estar condenada por uma lei arbitrária da sociedade que não tinha fundamentos na Natureza” (p. 315-316).

⁴⁶ Ibid., p. 71. “A miséria quase toda tivera sua gênese em seu aspecto convencional, e não em suas sensações congênitas” (p. 113).

⁴⁷ Ibid., p. 67. “Ela se considera a própria figura do pecado a se intrometer nos domínios da inocência” (p. 106).

⁴⁸ Ibid., p. 67. “Mas aquela abrangência de personagens de sua própria invenção, baseada em retalhos de convenções, povoada de fantasmas e vozes que lhe eram antipáticas, era uma criação triste e falsa da fantasia de Tess – uma nuvem de duendes morais pela qual se deixava aterrorizar sem razão. Eram eles que se achavam em desarmonia com o mundo real, não ela” (p. 106).

⁴⁹ Segundo André Topia Introdução em HARDY, T. Op. cit., 1974, p. 6 e 7.

you warn me? Ladies know what to fend hands against, because they read novels that tell them of these tricks; but I never had the chance o' learning in that way, and you did not help me!”⁵⁰

É curioso notar que essa ingenuidade que o narrador parece querer associar a uma parte da cultura plebeia, ao atribuir a Tess tal ignorância, acaba nos soando inverossímil ou irônico. Se considerarmos a reflexão de W. Benjamin sobre as narrativas tradicionais⁵¹, por exemplo, como podemos explicar que uma moça como Tess não tenha absorvido a sabedoria mais elementar de uma cultura tradicional, que instrui sobre os perigos da vida social, tais como contos de fadas, lendas, causos, anedotas, fábulas e dizeres populares? Tendo convivido com as cantigas que incluem versos sobre donzelas que vão ao bosque e voltam num estado diferente⁵², como pode Tess ignorá-las? Não sabemos ao certo se estamos diante de um problema de verossimilhança e de construção da personagem ou se o narrador pretendeu ilustrar uma tendência cultural, o que Benjamin explicaria mais tarde como sendo o declínio da transmissão de conhecimento de pessoa a pessoa, ou seja, quando a experiência coletiva perderia espaço para a experiência solitária⁵³.

Tess parece reivindicar uma espécie de “bovarismo” às avessas, em que as damas, em vez de fugirem da realidade por meio dos romances românticos, buscariam conhecimento e informação sobre os aspectos da vida por meio dos *novels* que, provavelmente, eram romances de cunho puritano, uma literatura para moças muito popular na Inglaterra vitoriana que alertava para o perigo da sedução masculina por meio de enredos inverossímeis com resultado trágico para as pecadoras e feliz para as que soubessem conservar a castidade.. Finalmente, é possível também deduzir que essa ingenuidade de Tess a coloca fora de qualquer espaço narrativo, uma vez que ela parece não encontrar lugar dentro de uma cultura

⁵⁰ Ibid., p. 120. “Oh, mãe, minha mãe! – exclamou a moça em agonia, voltando-se apaixonadamente para sua mãe, como se seu pobre coração já se partisse. – Como se haveria de esperar que eu soubesse? Eu era menina, quando saí desta casa, há quatro meses. Por que não me disse que havia perigo entre os homens? Por que a senhora não me avisou? As damas sabem contra o que ficar prevenidas, porque leem novelas que lhes falam desses ardis; eu, porém, nunca tive ocasião de ler dessa maneira, e a senhora não me ajudou” (p. 102).

⁵¹ BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁵² “Tess’s female companions sang songs, and showed themselves very sympathetic and glad at her reappearance out of doors, though they could not refrain from mischievously throwing in a few verses of the ballad about the maid who went to the merry green wood and came back a changed state.” HARDY. Op. cit., 1991, p. 134-135. “As companheiras de Tess entoavam cantigas e mostravam-se muito simpáticas e alegres com seu aparecimento fora de casa, embora não pudessem furtar-se de maliciosamente incluir uns versos da balada da donzela que fora ao alegre bosque verde e voltara num estado diferente” (p. 114).

⁵³ De modo geral, Benjamin argumenta que a arte de narrar está em vias de extinção, sobretudo a forma de transmissão coletiva de histórias orais contadas por narradores anônimos. BENJAMIN. Op. cit., 1985, passim.

que deveria ser a dela. Assim, entre a educação tradicional e a moderna, é possível que estejamos diante de uma personagem deslocada narrativamente, ou seja, mais uma vez à margem, pois como mulher moderna, ela tem conhecimento dessa literatura ; como não-moderna, ela não chega a lê-la.

De fato, entre inocência e ingenuidade, pureza e tolice, Tess traça seu caminho longe das doutrinas da malícia bastante insinuadas por sua mãe, que deseja a todo custo beneficiar a filha com um bom casamento arranjado. No entanto, a falta de malícia a impede de interpretar os acontecimentos tais como são e o leitor talvez não possa confiar na maneira como ela mesma se vê diante da circunstância. O narrador, por sua vez, buscando descrever os pensamentos e expressar os sentimentos da jovem com relação a Alec D'Urberville, acaba revelando uma Tess ambígua, entre vítima amedrontada e tola enganada.

She had dreaded him, winced before him, succumbed to adroit advantages he took of her helplessness; then, temporarily blinded by his ardent manners, had been stirred to confused surrender awhile: had suddenly despised and disliked him, and had run away. That was all⁵⁴.

Independente da verdade sobre o fato, a culpa e a vergonha figuram como sentimentos que atravessam toda a narrativa, impulsionando Tess a tomar decisões, sendo elas boas ou más. O segredo sobre seu passado funciona como elemento de tensão e suspense, capítulo após capítulo, mas não consegue ser preservado o tempo todo. O narrador, ao revelar, no capítulo XIV, sua sorte como jovem mãe de um filho bastardo – grande discussão moral na época vitoriana – o faz por meio de fofocas e cochichos entre camponesas durante a pausa do trabalho. Nesse momento, todo o embaraço de Tess ao se preparar para a amamentação do bebê (“The face of Tess flushed slightly”, “with a still rising colour”⁵⁵) se justifica pelos olhares furtivos das senhoras que, entre elas, comentam com pena o triste incidente acontecido na Floresta da Caça. A fofoca serve, então, para atualizar o assunto do estupro/sedução, aparentemente conhecido por todos da comunidade, e acrescentar certa gravidade moral. Além disso, Tess passa a ser a personagem cuja história de lição exemplar circula, tal qual diversos causos e anedotas, por entre a comunidade local, como aponta o narrador: “there are counterpoises and compensations in life; and the event which had made

⁵⁴ HARDY. Op. cit., 1991 p. 64. “Temia-o, tremia diante dele, sucumbira à habilidade com que tirara partido de seu desamparo; depois, cegada por algum tempo pelos seus modos ardentes, havia sido levada a entregar-se confusamente, por algum tempo; de repente, passara a desprezá-lo e detestá-lo, e fugira. Era tudo” (p. 102).

⁵⁵ Ibid., p. 70. “O rosto de Tess corou de leve”; “[...] com um rubor ainda maior” (p. 110).

of her a social warning had also for the moment made her the most interesting personage in the village to many”⁵⁶.

O leitor, que até então não sabe exatamente o que acontecera entre Tess e Alec por causa da elipse temporal, depara com diversos comentários (vizinhos, mãe etc.), ora favorecendo-a como vítima, ora tratando-a por culpada. Assim, nessa mesma cena, nota-se que o relacionamento da jovem mãe com o filho prefigura o conflito interior perturbado por sentimentos que se confundem entre paixão e desdém.

When the infant had taken its fill, the young mother sat it upright in her lap, and looking into the far distance, dandled it with a gloomy indifference that was almost dislike; then all of a sudden she fell to violently kissing it some dozens of times, as if she could never leave off, the child crying at the vehemence of an onset which strangely combined passionateness with contempt⁵⁷.

Não era raro as moças do campo se casarem grávidas no século XIX; isto era, porém, inadmissível na classe média urbana adepta à igreja reformada⁵⁸. Ainda que seja um assunto sensível, a sorte de Tess poderia ser, de certa maneira, tolerada pela comunidade local; não o era, porém, por sua própria consciência cristã. Tess amava desesperadamente seu filho – sentimento comum à sua natureza, e o desprezava pela mesma razão por que se sentia depreciada sendo mãe solteira. Além disso, carregava uma responsabilidade patética e um terrível medo do inferno e tudo aquilo que ele representava entre suas confusas fantasias infantis e o que lhe haviam ensinado.

She thought of the child consigned to the nethermost corner of hell, as its double doom for lack of baptism and lack of legitimacy; saw the arch-fiend tossing it with his three-pronged

⁵⁶ Ibid., p. 72. “A vida tem contrapartidas e compensações, e o acontecimento que de Tess fizera uma lição social, também fizera dela, por algum tempo, a personagem mais interessante da aldeia, na opinião de muitos” (p. 114).

⁵⁷ Ibid., p. 70. “Depois que a criança estava saciada, a jovem mãe sentou-se direta no regaço e, olhando para muito longe, pôs-se a afagá-la com uma indiferença melancólica que era quase aversão; depois, muito bruscamente, passou a beijá-la com violência várias dúzias de vezes, como se jamais pudesse parar, enquanto a criança chorava ante a veemência de um assalto que combinava, de maneira estranha, a paixão e o desdém” (p. 110 e 112).

⁵⁸ SAYER. Op. cit., p. 20. O peso das convenções sociais adotado pela nova classe burguesa são mais bem entendidos quando o situamos no contexto da Igreja Reformada, ou seja, aquela que, seguindo os preceitos luteranos, se difere da Igreja tradicional Católica em questões como autoridade, hierarquia, liturgia e estudo bíblico. Conhecido por ser mais serevo, sombrio e inflexível, o modelo de Igreja anglicana era apreciado pela sociedade burguesa vitoriana na medida em que a austeridade servia para preservação da família e da vida privada.

fork, like the one they used for heating the oven on baking days; to which picture she added many other quaint and curious details of torment sometimes taught the young in this Christian country⁵⁹.

Este episódio foi apenas um dos nós a partir do qual se desenhou possíveis desdobramentos da trama. Posteriormente, motivada pela culpa, pressão e necessidade, Tess se viu envolvida em um casamento falido, um adultério e finalmente um assassinato. Sua vida, que começa pacificamente nos campos do Vale de Blackmoor, termina na fria cidade costeira de Sandbourne e, posteriormente, na prisão de Wintonchester. O contraste é evidente entre os dois espaços, que são representativos, por excelência, da tradição rústica e da modernidade, o campo e a cidade, como vimos anteriormente.

O fim de Tess não é marcado simplesmente por um êxodo rural, como se poderia esperar do resultado de um processo de expropriação. Sua sorte é extraordinária quando do casamento com Alec, que permite sua ascensão ao *status* de *mrs. D'Urberville* e a condição confortável de sua família na pequena aldeia de Kingsbere. A “herdeira” falida do sangue e do nome da antiga nobreza rural, só consegue, ironicamente, ser reconhecida como tal com o “auxílio do interesse vitoriano”⁶⁰, ou seja, das riquezas provindas de práticas capitalistas modernas, uma vez que se desconfia que a família Stoke (que adotou, por meio de compra, o nome D'Urberville), era de “smart tradesman” que enriqueceu emprestando dinheiro no norte da Inglaterra⁶¹.

Finalmente, é na cidade que Alec parece conseguir o que certa vez desejou – como também Angel Clare – isto é, “civilizar” Tess. Fazer de Tess uma verdadeira dama ao lado do “wrong man”⁶², só foi possível a custo de sua consciência, de sua essência. Quando Clare retorna para reatar o casamento com Tess no capítulo LV, não mais encontra a “inocente camponesa” dos campos de Talbothays. Ele depara com *mrs. D'Urberville*, ricamente vestida à moda do momento, porém aparentemente um cadáver, uma morta-viva, um ser cujo corpo se encontra separado da vontade vivente, espécie de força espiritual que a liga ao campo terreno.

⁵⁹ HARDY. Op. cit., 1991 p. 73. “Imaginava a criança mandada para o canto mais profundo do inferno, com sua dupla condenação por falta de batismo e de legitimidade; via o arqui-inimigo a agitá-la com seu tridente, igual ao que usavam para aquecer o forno em dias de cozimento; a esse quadro, acrescentava muitos outros detalhes curiosos e estranhos de tormenta, às vezes ensinados aos jovens naquele país cristão” (p. 115).

⁶⁰ Ibid., p. 9. “So much for Norman blood unaided by Victorian lucre” (“Tanto valia o sangue normando, sem o auxílio do interesse vitoriano”) (p. 27).

⁶¹ Ibid., p. 27. “[...] esperto negociante” (p. 50).

⁶² Ibid., p. 30. “[...] homem errado” (p. 54).

But he had a vague consciousness of one thing, though it was not clear to him till later; that his original Tess had spiritually ceased to recognize the body before him as hers – allowing it to drift, like a corpse upon the current, in a direction dissociated from its living will⁶³.

Ao entregar o corpo a Alec, ou mais precisamente, vendê-lo em troca do conforto de sua família, Tess se rende à sua completa mercê: “These clothes are what he’s put upon me: I didn’t care what he did wi’ me!”⁶⁴. Aparentemente sem a força vital que determinava sua vontade e sem a consciência que fazia dela uma “camponesa excepcional”, ela comete repentinamente um crime estarrecedor. Podemos nos perguntar se esse fato extraordinário não seria em razão de seu desenraizamento total, pois já não sabemos quem é Tess a essa altura. Fora de seu hábitat natural e dominada por um homem a quem não ama, o leitor encontra, pelo prisma de Clare, uma mulher estranhamente vazia, que não mais reconhece seu próprio corpo e que repete incessantemente “It is too late”, quase automaticamente com “her voice sounding hard through the room, her eyes shining unnaturally”⁶⁵.

Essa forma estranha parece não estar no domínio do natural, demonstra ser o resultado da ruptura com sua condição rústica e, principalmente, de sua integração à sociedade moderna, uma vez que Tess se veste e se comporta como uma mulher civilizada, ou seja, burguesa e urbana. Assim, ela se transforma em uma espécie de autômato, um tipo de duplo esvaziado da essência, como uma espécie de máquina que apenas responde a comandos.

Finalmente, depois do assassinato de Alec, quando Tess já não pode mais fugir, o leitor presencia uma dupla morte, dois tipos de condenação⁶⁶. A primeira, da camponesa de Marlott nas ruínas de Stonehenge, monumento histórico, emblema da herança pagã da Inglaterra ancestral, sob forma de sacrifício ao deus sol. A segunda, na cidade, em meio à civilização que julga e condena por seus crimes uma mulher, como qualquer outra, que desobedece às regras sociais. Esse contraste, presente na narrativa de forma tão evidente, confirma e intensifica a tensão existente no duplo caráter e destino da heroína, que faz dela uma figura que passa da *distinção*, da particularização de um ser que tem nome e história dentro de um

⁶³ Ibid., p. 299. “Tinha, porém, uma vaga consciência de uma coisa, embora esta não lhe fosse clara senão mais tarde: que sua Tess de antigamente havia espiritualmente deixado de reconhecer como seu o corpo que tinha diante de si – deixando-o derivar como um cadáver na corrente, numa direção que nada tinha a ver com sua vontade viva.” (p. 422).

⁶⁴ Ibid., p. 299. “Estas roupas são o que ele me dá; eu não me importava com o que fazia comigo” (p. 422).

⁶⁵ Ibid., p. 298. “É tarde demais”; “[...] a voz ecoando dura pela sala, os olhos com um brilho que não era natural” (p. 421).

⁶⁶ A dupla morte aqui apresentada é a da mulher do campo e a da mulher moderna. Já assinalamos a representação da morte de Tess em dois espaços: um idealizado e outro real.

espaço limitado (o campo), à *indistinção*, à insignificância no abrangente sistema social citadino.

Como vimos nesta seção, a duplicidade de Tess manifesta-se em vários aspectos, no nome, na posição social, nas condições de trabalho, em sua consciência, sentimentos, na maneira como responde às leis naturais ou sociais e como passa pela morte, atribuindo a ela um caráter ao mesmo tempo rústico e moderno. Este, por sua vez, é estreitamente associado à maneira como ela é apresentada ou interpretada durante a narrativa; é o que discutiremos a seguir.

3.2 Duplicidade em Tess: mulher ideal ou real?

Outra ambivalência evidente na obra está ligada diretamente à manipulação criativa do *ponto de vista*. Este se verifica como um elemento de dinâmica e revelação que coopera para a construção da personagem de Tess, apresentada de forma realista ou idealizada. Como observaremos, temos, de um lado, o domínio da representação da verdade histórica, substrato elementar da literatura realista moderna, e, de outro lado, um grande apelo à imaginação poética, às alegorias e às fantasias comumente encontradas na narrativa tradicional. Contudo, resta ao leitor a implicação ativa à obra, uma vez que o jogo de olhares varia, dando a entender o que *parece ser* (verossimilhança) e o que *se imagina ser* (idealização), mas não necessariamente *o que realmente é* uma vez que é impossível olhar para Tess e conhecê-la sem que a impressão sobre ela esteja comprometida pelo prisma dos seus três principais observadores – o narrador, Alec D’Urberville e Angel Clare – os maiores responsáveis por apresentá-la segundo seus interesses afetivos em diferentes momentos da obra. . Assim, cada interpretação do caráter ou do comportamento de Tess está longe de ser objetiva ou estanque, ao contrário, é resultado indissociável dos relacionamentos que as personagens estabelecem entre si e que variam ao longo da narrativa, como veremos com mais detalhes neste subcapítulo.

FIGURA 7 – Esquema ilustrativo dos Protagonistas

*Em verde: protagonistas vistos pelo leitor.

Antes de abordar o ponto de vista do narrador sobre a protagonista é preciso retomar a análise feita por Simon Gatrell⁶⁷ em relação a certos elementos paratextuais importantes. Como vimos, Hardy opta por dar ao título o nome multifacetado de **Tess of the D'Urbervilles**, designando de antemão uma biografia ficcional. Associado a este, temos o subtítulo **A pure woman**, noção bastante debatida desde a primeira publicação e que serve para direcionar imediatamente o olhar e a opinião do leitor sobre o que vai ser apresentado. Mas, afinal, de que pureza Hardy está falando?

A natureza polissêmica do conceito não permite ao leitor conhecer a intenção exata do autor que, propositalmente, cunha sua criação na mais perfeita ambiguidade. Ainda que soe como ironia, Hardy parece estar defendendo a pureza natural (e não a virginal) de Tess, cuja superioridade e perfeição são destacadas como ideal feminino. Ser pura significaria, então, ser singular, verdadeira, ter um caráter genuíno, íntegro, probo e não infectado por qualquer prática incompatível com sua natureza. Porém, como defender tamanha excepcionalidade e inocência diante das soluções narrativas que fazem dela, evidentemente, sedutora, mãe solteira, adúltera e assassina? Essas transgressões intoleráveis na Inglaterra puritana do século XIX valem muitas críticas à obra e diversas reescrituras. No entanto, são polêmicas não resolvidas que, por fim designam Tess como representante paradoxal da pureza ideal e da censura social, uma vez que Hardy arma pontos de vista que favorecem a incerteza sobre a culpa ou a inocência de Tess.

Outro aspecto importante da apresentação geral da obra está na afirmação que acompanha o título e o subtítulo, isto é, “faithfully presented by Thomas Hardy”. Com isso, muito mais do que um simples sinal de estreitamento em direção à verossimilhança⁶⁸, temos imediatamente a impressão de estarmos diante de uma personagem real, conhecida profundamente pelo autor que decide contar sua verdadeira história. Outra possibilidade de interpretação pode nos levar a crer em uma concreta ficcionalização do autor, que justapõe sua posição àquela do narrador e que declara ser fiel aos fatos narrados, como sendo verdadeiros⁶⁹. No entanto, segundo Gatrell, Hardy comenta sobre a primeira edição, por meio de carta aos amigos, comunicando seu desejo de ser fiel à sua ideia original, à visão que reserva, para ele, “certa verdade essencial”. Em todas essas hipóteses, que tentam explicar a

⁶⁷ GATRELL. Op. cit., 2008, p. 13-24.

⁶⁸ Ibid., p. 17.

⁶⁹ Narrador que também assume a grande proximidade com a heroína quando, por exemplo, narra a cena do batismo de Sorrow: “which will never be forgotten by those who knew her”. HARDY. op. cit., 1991, p. 74. “[...] e que nunca será esquecido por aqueles que a conheceram” (p. 117) .

inusitada frase, parece que estamos diante de um tipo de relação difusa entre narrador, autor e personagem.

A intimidade do autor com a heroína confirma-se ainda com a epígrafe de W. Shakespeare “[...] Poor wounded name! My bosom as a bed shall lodge thee”⁷⁰. De imediato se estabelece o relacionamento caracterizado pela compaixão e o desejo de defender e proteger aquela que foi ferida. Paralelamente, notamos também que o narrador, ainda que extradiegético, tem sua presença afetiva bastante perceptível, principalmente em momentos de perigo, injustiça ou reflexão. A visão empática do narrador onisciente em terceira pessoa, que afirma constantemente a pureza de Tess, não é, porém, totalmente confiável⁷¹.

Simon Gratell vai um pouco mais longe quando atribui ao próprio Thomas Hardy um duplo caráter, chegando a falar de “dois Hardys”. O primeiro mais visionário e criativo, é apaixonado por sua criação (como na lenda do Pigmaleão, em que o artista se apaixona por sua escultura) e é também mais poético (compara, usa metáforas e alegorias). Ele desenha os traços físicos e a personalidade de Tess e cria sua história, confere-lhe presente, passado e futuro, entra em sua imaginação através dos monólogos interiores e compartilha a vivacidade de seus sentimentos fazendo uso do discurso indireto livre⁷². O segundo seria um homem cultivado, mais analítico, racional (que argumenta e faz alusões), um crítico da arte e da vida, um etnógrafo, historiador regional e um tipo de filósofo. É quem faz as edições textuais, responde às sanções, enriquece o texto com referências históricas, literárias, filosóficas, com teorias religiosas e científicas, tem consciência do alcance de sua obra e é sensível às críticas que recebe.

De acordo com Gatrell, o conflito entre natureza e sociedade é a força dinâmica que conduz o romance e deriva justamente das duas vozes que dirigem a ficção, ou seja, os dois Thomas Hardy. Daí, então, surgiria também os dois tipos de Tess, uma mulher natural, idealizada, que vive em comunhão perfeita com a natureza e outra moderna, que supera sua

⁷⁰ “[...] Pobre nome ferido! Meu seio por abrigo te dará.” Página de abertura.

⁷¹ Rebecca Stott em **The fabrication of the late Victorian femme fatale** (Londres: Macmillan, 1992), argumenta que Tess é mais do que uma simples vítima, pois é também descrita como mulher atraente, sensual e fatal. Da mesma forma, Roy Morrell em **Thomas Hardy: the will and the way** (Kuala Lumpur, University of Malaya, 1965) afirma que Tess é moralmente responsável por seu próprio destino, sendo falha e omissa em suas decisões.

⁷² Encontramos um exemplo em que o narrador insere os pensamentos de Tess a seu discurso e as vozes parecem misturar-se quanto à dúvida sobre ela casar-se ou não com Alec “Get Alec d’Urberville in the mind to marry her! He marry HER! On matrimony he had never once said a word. And what if he had?” HARDY. Op. cit., 1991, p. 64. “Fazer com que Alec D’Urberville decidisse casar-se com ela! Ele casar-se com *ela*! De matrimônio, ele jamais dissera uma palavra. E que adiantaria, se tivesse falado?” (p. 102).

condição “primitiva”, é educada à maneira vitoriana e torna-se um exemplo do efeito destrutivo das pressões sociais comuns na vida real.

Como veremos nesta seção, Tess não é mostrada de uma única perspectiva e de um único ponto de vista. Hardy utiliza constantemente distintos imaginários para a caracterização da natureza de Tess. Emprega alegorias ao associá-la a uma Eva no paraíso, ao mesmo tempo em que a exibe como “filha da natureza”, representante da liberdade pagã e rural, ou ainda uma personagem mítica, uma deusa. Tudo isto é articulado com os elementos de sua realidade histórica que fazem dela a representante de uma classe social depreciada, explorada e condenada ao desaparecimento. Dessa forma, os imaginários bíblico, folclórico, mitológico e científico (determinismo biológico e social) concorrem simultaneamente para sua formação.

São esses elementos narrativos que, associados aos planos, cenários e quadros elaborados poeticamente por Hardy, demonstram o quanto a habilidade artística do autor extrapola as categorias estéticas em jogo no fim do século XIX após esgotamento do romantismo, cujas ferramentas são manipuladas segundo suas próprias escolhas conscientes e criativas. Nesse sentido, surge a ambivalência entre o realismo e a idealização como procedimentos literários, não excludentes, mas fundamentais à originalidade da obra.

Enquanto o realismo está associado ao um gesto moderno de esforço em atribuir verdade na representação do relato ou das personagens dando atenção especial ao cotidiano sério⁷³, a idealização, especificamente nesse estudo, tem mais a ver com práticas narrativas tradicionais, que escapam ao método de representação fiel da realidade convencional ou que, de alguma forma, se aproximam de recursos da imaginação, tais como a mitificação e a alegorização, ou recursos ornamentativos, como as descrições impressionistas e líricas. Nesta última, a personagem, por exemplo, pode receber um *status* ou desígnio elevado, que transcende a realidade, ou ainda, o autor duplicar a possibilidade da história fazendo uso de alusões, metáforas e tropos que aumentam a previsibilidade do desfecho⁷⁴. Assim, ao sugerir sistemas narrativos paralelos (realistas ou não), seja levando em conta ideologias comuns de

⁷³ Conceito simplificado de realismo que pode ser encontrado em **Mimesis** de Auerbach : “realismo é a imitação séria do cotidiano”. Franco Moretti retoma este conceito e destaca que a grande descoberta de Auerbach é justamente essa união do sério e do cotidiano, embora o título do livro seja “mimesis”, imitação. MORETTI, F. O século sério. Novos estudos CEBRAP, março de 2003, pp. 8.

⁷⁴ A idealização alegórica carrega em si uma história já contada (como é o caso de Eva, por exemplo) e serve para criar um mundo ficcional paralelo onde se manipula possibilidades e expectativas, ou seja, onde se permite a ilusão e a expectativa ao mesmo tempo em que se vê limitadas as possibilidades, uma vez que os desfechos já foram previamente estabelecido e as soluções narrativas já são conhecidas.

sua época (determinismo) ou deslocando narrativas por meio de metáforas continuadas, isto é, alegorias (bíblica ou mitológica), Hardy estabelece um novo sentido de realidade narrativa e utiliza formatações diferentes para contar a história⁷⁵.

Indiscutivelmente, o prisma mais relevante através do qual a heroína é desvendada é o do “narrador apaixonado”, ou seja, o primeiro ponto de vista a ser assimilado com precaução. Apresentada como o lado mais “simpático” da família Durbeyfield⁷⁶, Tess é uma camponesa (*country girl*, *cottage girl*) pobre, com educação e virtuosidade superiores as das outras camponesas, uma mulher orgulhosa e corajosa, com grande senso de responsabilidade sobre sua “destrambelhada”⁷⁷ família. Basicamente toda a narrativa está focada na jovem. É interessante observar que o narrador interrompe a ilusão literária em três momentos e sua presença na narração é sentida quando usa a expressão *our heroine*⁷⁸; são ocasiões de perigo ou tristeza nas quais demonstra grande compaixão por Tess. Se nos deixarmos levar pela fidelidade do narrador à *sua heroína* concluiremos que sua pureza e inocência são indiscutíveis. No entanto, por meio de uma leitura atenta, verificam-se inúmeros indícios que a colocam em posição contraditória, principalmente se confrontada com as percepções das outras personagens.

Em sua própria aparência física encontram-se elementos divergentes de sua personalidade. Sua beleza não é exclusiva, mas é fortemente marcada pela exuberância de seus lábios e inocência de seus olhos: “She was a fine and handsome girl – not handsomer than some others, possibly –but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to colour and shape”⁷⁹. Além disso, observa-se que seus lábios são incomuns para sua classe: “The cheeks are paler, the teeth more regular, the red lips thinner than is usual in a country-bred girl”⁸⁰. Enquanto seus olhos contribuem, em um primeiro momento, para sua

⁷⁵ Como é o caso do *destino* da Eva (a quem Tess é comparada constantemente) e do *acaso* da seleção natural (teoria darwiniana que percorre a narrativa entrelinhas, principalmente no que diz respeito ao jogo de forças entre as personagens). Notamos que a noção de destino, desígnio é comumente encontrada no romance tradicional, enquanto o acaso, o imprevisto marcam muitas vezes as obras realistas.

⁷⁶ HARDY. Op. cit., 1991 p. 26. “*fairest side*” (p. 48).

⁷⁷ Ibid., p. 15. “[...] shiftless house of Durbeyfield” (p. 34).

⁷⁸ Ibid., p. 51, 58, 236; (P. 83, 92, 338).

⁷⁹ Ibid., p. 7. “Era uma jovem formosa, delicada de traços – não mais formosa que algumas das demais, provavelmente – mas dona de uma boca móvel de Peônia e de uns olhos grandes e ingênuos que davam mais eloquência sua cor e forma” (p. 23).

⁸⁰ Ibid., p. 69. “As faces são mais pálidas, os dentes mais regulares, os lábios rubros mais finos do que é comum numa moça criada no campo” (p. 109).

pureza e inocência, seus lábios sensuais⁸¹ a aproximam da perdição, pois são eles que recebem o “fruto proibido”.

Tess é comparada a Eva em diversas ocasiões. Sua trajetória, aliás, é representativa de uma busca pela origem (gênesis) que vai até o julgamento final (apocalipse). Podemos dizer que este é um dos principais imaginários evidentes na obra sobre o qual se afirma seu caráter. Quando sai em busca de parentes da antiga linhagem nobre conhece o arrogante Alec D’Urberville, um falso primo que a seduz e a faz provar do “fruto do pecado”. Por detrás de uma ação relativamente banal temos concentrada a referência à tentação bíblica, à queda no jardim do Éden, onde se fazem presentes o *diabo* em forma de *serpente* e a *mulher*:

D’Urberville began gathering specimens of the fruit for her, handing them back to her as he stooped; and, presently, selecting a specially fine product of the “British Queen” variety, he stood up and held it by the stem to her mouth.

“No – no!” she said quickly, putting her fingers between his hand and her lips. “I would rather take it in my own hand.”

“Nonsense!” he insisted; and in a slight distress she parted her lips and took it in⁸².

Esta cena funciona como um prenúncio ao trágico destino da jovem nas mãos do sedutor que a faz perder a virgindade. Este “pecado” marca a passagem da inocência juvenil (*The Maiden*) à experiência da vida adulta (*Maiden No More*).

É importante notar que a influência da narrativa bíblica no relato divide espaço com a doutrina científica bastante em voga no século de Thomas Hardy e por ele apreciada, isto é, o

⁸¹ Veremos em outras ocasiões a maneira como os lábios de Tess são fetichizados pelos três homens que se apaixonam por ela (o narrador, Alec e Clare). Parece-nos contraditório que eles sejam sensuais mesmo sendo finos, sobretudo porque normalmente a sensualidade é marcada pelo tópico dos lábios cheios enquanto o traço fino está mais relacionada a um atributo da aristocracia.

⁸² Ibid., p. 29. “D’Urberville pôs-se a colher para ela espécimes da fruta, entregando-lhes ao abaixar-se; e com pouco, escolhendo um produto especialmente fino da variedade chamada “Rainha Inglesa”, pôs – se de pé e segurou-o pelo pecíolo junto de sua boca. – Não, não! – disse ela, apressada, pondo os dedos entre as mãos dele e seus lábios. – Eu preferiria pegá-lo com minhas próprias mãos, senhor. – Tolice! – insistiu ele; e, ligeiramente embaraçada, ela abriu os lábios e recebeu a fruta” (p. 53). Como afirmamos, este diálogo representa o diálogo entre a Serpente e Eva situado no livro do Gênesis. No entanto, a maneira como fruto é entregue nos dá a impressão de também estarmos diante de uma referência invertida, onde Alec é a figura feminina representada por Eva que convence Adão a provar do fruto. Neste sentido, Tess passa a assumir o papel masculino da pessoa que nada sabe e que recebe o fruto sem contestar. Esta afirmação pode ser reforçada, como veremos a seguir, pela dupla punição de Tess decorrente deste pecado no Éden, pois, como Eva ela sofre a dor da maternidade personificada no filho chamado Sorrow e, como Adão ela sofre a penúria do trabalho para se alimentar. Podemos dizer que a quinta fase chamada “A mulher pagã” é um exemplo de representação do que E. Thompson classifica como “Maldição de Adão (título do segundo volume de sua obra **A história da classe operária inglesa**).

determinismo biológico e social⁸³. Tess estabelece outro tipo de relação com a natureza, que nada tem a ver com a pureza, a ausência de pecado no jardim do Éden, ou seja, com a explicação criacionista do mundo. Esta é mais associada à sua condição biológica e evolutiva, que a aproxima do animal, da natureza selvagem e pagã. Assim, essa mesma “Eva” tem sua vida dividida em fases como seriam divididas as fases da lua, por exemplo.

Desde moça o narrador observa sua exuberante feminilidade e a sensualidade desproporcional para sua idade a qual não consegue dominar. Por fim, é justamente essa natureza luxuriante de Tess que a torna vítima da perseguição sexual masculina. Sob o ponto de vista de Alec D’Urberville, personagem frequentemente *demonizado* e também detentor de uma sexualidade atrevida e indomável, ela é “apetitosa” (“what a crumby girl!”⁸⁴), uma diversão degustativa em meio ao tédio; ela é também é sua *caça* (referência à Floresta *The Chase*), o que a inclui no imaginário darwiniano de seleção natural, em que os seres mais fortes e aptos dominam sobre os mais fracos e inaptos.

Assim, no início do romance somos orientados principalmente por dois olhares, o de Alec e o do narrador. O primeiro enxerga a jovem como sua presa, o segundo, de forma mais complexa, busca tê-la como exemplo do “bom camponês”⁸⁵ através de uma pintura laudativa e alusiva a referenciais de bondade e pureza. Também apresenta os outros grupos de camponeses como comuns e de maneira mais pejorativa ou depreciada⁸⁶, construindo assim uma Tess a partir do contraste.

É o caso das duas famosas cenas de dança na narrativa: a dança de maio em Marlott e a dança de setembro em Trantridge. Uma marca o primeiro encontro casual e infrutífero com Angel Clare⁸⁷; a outra, antecede imediatamente o incidente entre Tess e Alec D’Urberville na

⁸³ Segundo alguns críticos esta obra de Hardy recebeu a influencia dos estudos de Darwin, Huxley e Stuart Mill. Ver: VERDIER, Yvonne. **Op. Cit., 1995** ; VIGAR, Penelope. **The novels of Thomas Hardy: illusion and reality.** London: The Athlone Press, 1974; DE RIDDER-BARZIN, Louise. **Le Pessimisme de Thomas Hardy.** Bruxelles: Revue de l’Université de Bruxelles, 1932.

⁸⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 31; (p. 56).

⁸⁵ Tal qual o “bom selvagem”; espécie de mito conhecido através de J. Jacques Rousseau no século XVIII que atribui ao homem a bondade e a felicidade perfeitas quando se acha em um estado natural puro, ou seja, anterior à civilização. Essa visão idílica e utópica do primitivo que vive em harmonia plena com a natureza é ideal e não real, como o autor reconhece em seu prefácio: “[...] un état qui n’existe plus, qui n’a peut-être jamais existé, qui probablement n’existera jamais”. Em ROUSSEAU. **Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes.** Paris: Gallimard, 2011.

⁸⁶ Como veremos, o narrador faz uso de termos como insano, promíscuo, formas esbaforidas, entre outros. Ver HARDY. Op. cit., 1991, p. 48 e 49; (p. 79 e 80).

⁸⁷ No início da narrativa (capítulo II). O próximo encontro de Tess com Clare se dá no capítulo XVII.

floresta⁸⁸. Na primeira, ainda menina, Tess dança junto ao “clube feminino” composto de moças e senhoras respeitáveis durante a festividade tradicional da pequena comunidade de Marlott; na segunda, ela apenas assiste o grupo de homens e mulheres, trabalhadores dos campos da região que se encontram, como de costume, nas tabernas para beberem e se relacionarem livremente. As duas representações são repletas de elementos do real e do imaginário que se mesclam e atribuem vivacidade e beleza especiais ao relato.

Na dança de maio, as camponesas (*country girls*) comemoram o tempo da colheita e os ares da primavera. Mais conhecida com *Ceralia* (referência a Ceres, deusa romana da agricultura e da fertilidade dos campos), esta cerimônia, que começa com um cortejo e termina com uma dança típica, é singular por ser composta exclusivamente de mulheres. As camponesas são de todas as idades, todavia, a timidez e reserva são evidentes, sobretudo em meio às mais jovens.

The young girls formed, indeed, the majority of the band, and their heads of luxuriant hair reflected in the sunshine every tone of gold, and black, and brown. Some had beautiful eyes, others a beautiful nose, others a beautiful mouth and figure: few, if any, had all. A difficulty of arranging their lips in this crude exposure to public scrutiny, an inability to balance their heads, and to dissociate self-consciousness from their features, was apparent in them, and showed that they were genuine country girls, unaccustomed to many eyes⁸⁹.

A mocidade é celebrada e a referência mítica a Ceres anuncia o tempo da fertilidade feminina, o amadurecimento do corpo, que prepara a transição da idade de moça à mulher. Assim, os traços infantis de Tess ainda são aparentes em meio à sua exuberante feminilidade, o que mostra que ela era ainda quase uma criança quando saiu de casa pela primeira vez para trabalhar na fazenda dos falsos D’Urbervilles.

Phases of her childhood lurked in her aspect still. As she walked along to-day, for all her bouncing handsome womanliness, you could sometimes see her twelfth year in her cheeks,

⁸⁸ Capítulo X, o penúltimo que encerra a primeira fase “The Maiden”, ou seja, o final da fase infanto-juvenil de Tess.

⁸⁹ Ibid., p. 6 e 7. “As moças constituíam, na verdade, a maior parte do grupo, e suas cabeças de luxuriantes cabelos refletiam ao sol todos os tons de ouro, de preto e de castanho. Algumas possuíam belos olhos; outras, belo nariz; outras, bela a boca e o porte; poucas, talvez nenhuma, eram inteiramente belas. Sem saber o que fazer com os lábios naquela exposição ao escrutínio público, algo incapazes de equilibrar as cabeças e afastar das fisionomias a timidez, coisa que era evidente nelas, mostravam ser autênticas camponesas, desacostumadas de muitos olhares” (p. 23).

or her ninth sparkling from her eyes; and even her fifth would flit over the curves of her mouth now and then⁹⁰.

O cortejo e a dança se passam geralmente na mais recatada inocência feminina, dos quais os homens participam apenas no final, após concluírem a jornada de trabalho rural. O narrador apresenta de forma quase documental os detalhes que preparam o ritual da procissão do Clube Feminino e traz informações recentes a seu contexto sobre a valorização dessa tradição desaparecida, a ressalva da resistência na aldeia de Marlott que a pratica como uma espécie de folclore. Ao mesmo tempo, faz uso do imaginário pastoral marcado pela procissão ao redor da paróquia (pequena cidade) e pela predominância do sol que, por sua vez, cria uma atmosfera de luz e cores, como um elemento transicional entre o espetáculo real e o ideal, diante da brancura das vestes femininas.

The banded ones were all dressed in white gowns [...] their first exhibition of themselves was in a processional march of two and two round the parish. Ideal and real clashed slightly as the sun lit up their figures against the green hedges and creeper-laced house-fronts; for, though the whole troop wore white garments, no two whites were alike among them. Some approached pure blanching; some had a bluish pallor; some worn by the older characters (which had possibly lain by folded for many a year) inclined to a cadaverous tint, and to a Georgian style⁹¹.

O branco das vestes é tópico na literatura ocidental de influência cristã, um símbolo de pureza, virgindade e caráter imaculado, sem mancha, ou seja, sem pecado. O narrador parece brincar com as possibilidades de brancuras refletidas pelo sol, joga com o olhar e a imaginação, trazendo inclusive ritmo à descrição. Além disso, com essa observação, ele transcende muitas das simples camponesas ao estado ideal de pureza natural. Tess parece ser uma delas, que ao portar o vestido branco, também “wore a red ribbon in her hair, and was the

⁹⁰ Ibid., p. 8. “Em seu aspecto, escondiam-se ainda fases de sua infância. Embora caminhasse à frente, naquele dia, com toda sua formosa e exuberante feminilidade, podiam ver-se às vezes seus doze anos em seu rosto, ou os nove a cintilar-lhe nos olhos; e até os cinco insinuavam-se vez por outra nas curvas de sua boca” (p. 25).

⁹¹ Ibid., p. 6. “Todas as participantes do grupo usavam vestidos brancos [...]. A primeira apresentação que faziam era numa marcha processional, duas a duas, por toda a paróquia. O ideal e o real embatiam-se ao de leve, quando o sol destacava suas silhuetas contra as sebes e as fachadas das casas, rendadas de trepadeiras; porque, embora toda a companhia estivesse de vestidos brancos, não havia dois brancos que fossem iguais entre si. Alguns vestidos estavam imaculadamente alvejados; alguns tinham uma palidez azulada; alguns, usados pelas figurantes mais idosas (e que, possivelmente, teriam ficado dobrados, à espera, por mais de um ano) tendiam a uma coloração cadavérica e ao estilo georgiano” (p. 22).

only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment”⁹². Nota-se que a fita vermelha é um adorno contranstante, pois a cor vermelha em imagens literárias simboliza geralmente a presença da paixão, do sangue e da morte, servindo como um elemento de prenúncio à famosa cena da mancha vermelha no teto branco do hotel em Sandbourne, como se já estive impressa uma mácula rubra na brancura de seu caráter⁹³.

Essas moças do campo descritas ricamente como detentoras de uma tradição apreciada e exaltada pelo narrador distinguem-se daqueles trabalhadores que dançam na taberna aos arredores da fazenda de Alec em setembro. Ao contrário da cena anterior, o ambiente fechado, nebuloso e obscuro sugere o estado de degradação da aldeia de Traridge, onde a comunidade encontra na liberação de suas paixões naturais e pagãs uma maneira de se relacionar e sobreviver⁹⁴.

Nesse episódio, outros contrastes estão em jogo, desta vez envolvendo o imaginário mitológico greco-latino e a descrição de práticas e costumes dos trabalhadores rurais nos dias de folga. Na noite de setembro, após a feira e a quermesse, o grupo que acompanhava Tess decide se reunir na casa do enfardador para dançar, beber e se divertir. Através do ponto de vista da moça, temos acesso gradativo ao ambiente de liberdade e euforia vertiginosa entre os casais que parecem formas indistintas a dançar em meio a uma nuvem de poeira e à luz de velas. O que para Tess parece ser uma fumaça iluminada, é na verdade resultado do pisar frenético dos pés sobre o *scroff*. É nesse momento que o narrador toma o controle do campo de visão de Tess e narra à sua maneira, introduzindo um termo de origem regional para explicá-lo, por meio da paráfrase: “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 nebulosity that involved the scene”. Este gesto narrativo, que reforça certa vontade de precisão e de realismo grotesco (léxico sobre resíduos, mal-cheiro, transpiração, tosse), é intercalado com a menção de personagens da mitologia grega (Pans, Síringes, Lótis, Príapo)⁹⁵, e com a observação:

⁹² Ibid., p. 7. “Levava nos cabelos uma fita vermelha e era a única do branco cortejo que podia orgulhar-se de tão vistoso adorno” (p. 23).

⁹³ Ver, por exemplo, TANNER, Tony. Colour and movement in Hardy’s *Tess of the D’Urbervilles*. In: WATT, Ian (Ed.). **The Victorian novel, modern essays in criticism**, de Oxford University Press, 1971.

⁹⁴ SAYER. Op. cit., p. 97.

⁹⁵ A erudição (herdada pela aristocracia muito conhecedora das referências clássicas grecolatinas) é típica de um narrador vitoriano e normalmente divide espaço com noções científicas e filosóficas modernas. Certo rebuscamento intelectual era muito comum nessa sociedade vitoriana e isto era expresso, em sua diversidade, nos romances. No entanto, notamos que esta cena é marcada pela voz do narrador que descreve a maneira como Tess a observa, como se o leitor tivesse acesso aos pensamentos dela e ao seu campo de visão. Assim, quando vemos

“could Trantridge in two or three short hours have metamorphosed itself thus madly!”⁹⁶. Aqueles mesmos rústicos vizinhos de quarto e de trabalho eram – sob a influência daquele ambiente de embriaguez, êxtase e sonho – “semideuses” que rodopiavam sem parar formando enfim um “amontoado promíscuo” de casais.

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 failing⁹⁷.

A dança presenciada por Tess é bastante sensual, ilustrando uma perseguição explicitamente sexual e quase animalesca de Pan (deus grego dos pastores e caçadores) e Príapos (deus grego da fertilidade) em direção a Síringe (ninha da água) e a Lótis (filha do deus do mar). Essas formas estranhas protagonizam esse episódio e representam, de maneira alegórica, o assédio de Alec em relação a Tess. Esse capítulo, que se encerra com a comparação: “the spirit of the scene, and of the moonlight, and of Nature, seemed harmoniously to mingle with the spirit of wine”⁹⁸, prepara e anuncia os acontecimentos que envolvem os dois “primos” na floresta da Caça, onde ele a pressiona obstinadamente a aceitá-lo como amante e ela tenta fugir como pode, mas, finalmente, não consegue.

Como vimos, Tess não participa da dança e é claramente diferenciada das outras companheiras de trabalho. Estas são mais livres na relação que estabelecem com os homens. Inclusive, algumas delas demonstram ciúmes de Tess por terem sido amantes de Alec em algumas ocasiões e por perceberem sua preferência pela jovem. Por essa razão, em meio a

introduzidos termos culturais eruditos, parece-nos falso conceber que uma simples camponesa tenha tal percepção. A partir daí, concluímos que apenas o narrador poderia expressar o ponto de vista de tal forma.

⁹⁶ HARDY. Op. cit., 1991, p. 48. “Podia Trantridge, em duas ou três curtas horas, ter-se metamorfoseado de tal forma insana?” (p. 79)

⁹⁷ Ibid., p. 48. “Através desses resíduos flutuantes e mal-cheirosos de turfa e feno, de mistura com a transpiração e o calor dos dançarinos e formando em combinação uma espécie de pólen vétego-humano, os violinos soltavam debilmente suas notas abafadas, em assinalado contraste com o espírito com o qual o compasso era pisado. Tossiam enquanto dançavam, e riam enquanto tossiam. Dos casais em deslocamento vertiginoso dificilmente poderia distinguir-se mais que os detalhes bem destacados – e a indistinção dava-lhes a forma de sátiros agarrados a ninfas – uma multiplicidade de Pans a rodopiar com uma multiplicidade de Síringes; Lótis tentando fugir de Príapo e sempre fracassando” (p. 79).

⁹⁸ Ibid., p. 52 e 53. “o espírito da cena, e do luar, e da natureza, parecia misturar-se harmoniosamente com o espírito do vinho” (p. 85).

uma discussão na volta para fazenda, Tess é também perseguida e ameaçada por elas e acaba aceitando, contra sua vontade e os “bons costumes”, ser acompanhada a cavalo pelo patrão Alec D’Urberville; não sem antes ser justificada pelo narrador, o defensor de sua pureza e boas intenções:

She felt almost ready to faint, so vivid was her sense of the crisis. At almost any other moment of her life she would have refused such proffered aid and company, as she had refused them several times before; and now the loneliness would not of itself have forced her to do otherwise. But coming as the invitation did at the particular juncture when fear and indignation at these adversaries could be transformed by a spring of the foot into a triumph over them, she abandoned herself to her impulse, climbed the gate, put her toe upon his instep, and scrambled into the saddle behind him⁹⁹.

O clima moral e o grupo de mulheres que participa desta dança de setembro nada têm a ver com o primeiro grupo de camponesas do início da narrativa, onde conhecemos pela primeira vez Tess Durbeyfield, ou seja, durante o baile do *The May-Day*. Ambas as cenas são altamente descritivas e dramatizadas, mas ilustram contextos e modos distintos de corte. Assim, ainda que as duas ocasiões possam ser representativas dos costumes da região e da época, uma expressa a inocência virginal das jovens camponesas do Vale do Blackmoor, enquanto a outra apresenta, em contraste, práticas mais licenciosas durante a vida adulta das trabalhadoras nas zonas rurais; um padrão aparentemente indecente para os leitores da época, pois a cena foi omitida nas primeiras publicações da obra. Podemos concluir, então, que por meio da exibição das duas danças o narrador dá a entender que tipo de “camponesa” Tess é, apresentando o grupo em que está incluída, e o tipo de “camponesa” que *não é*, colocando-a como observadora de um grupo distinto ao seu; essa estratégia contribui, a nosso ver, para intensificar a virtude da heroína.

Após o incidente na Floresta da Caça, Tess se sente profundamente culpada e decide passar por um período de isolamento ao retornar para a casa de seus pais em Marlott. Por um tempo ela se comporta como uma *condenada*. Expulsa do paraíso de sua inocência, busca sua redenção no sacrifício do trabalho, como uma forma de expurgar seus erros passados e

⁹⁹ Ibid., p. 52 e 53. “Ela sentiu-se quase a ponto de desmaiar, tamanha era sua consciência da crise. Quase que em qualquer outro momento de sua vida, teria recusado o auxílio e a companhia oferecidos, assim como os recusara antes várias vezes; e agora mesmo, a solidão não bastaria para forçá-la a fazer de outra forma. Mas, vindo o convite, como viera, numa conjuntura particular na qual o medo e a indignação ante tais adversárias podiam ser transformados, por um impulso dos pés, num triunfo sobre elas, entregou-se ao seu impulso, galgou a porteira, pôs a ponta do pé sobre o pé dele e agarrou-se na sela por trás do moço” (p. 85).

esquecê-los. A narrativa ganha uma dinâmica interessante, pois os gestos de trabalho são descritos em detalhe, como se estivesse por trás de uma câmera focalizadora que registra sua repetição incessante. Entrementes, o narrador faz alusão a elementos simbólicos e também à imaginação cristã, especialmente ao aproximar Tess da figura de Adão¹⁰⁰ e ao introduzir uma solução messiânica que eleva a personagem a uma categoria que não mais pertence ao real. Hardy cria, então, uma espécie de *duplo* idealizado e realista quando condensa na mesma cena e na mesma personagem a figura da trabalhadora comum do campo e a daquela que se busca se redimir do pecado original através do sacrifício.

Her binding proceeds with clock-like monotony. From the sheaf last finished she draws a handful of ears, patting their tips with her left palm to bring them even. Then, stooping low, she moves forward, gathering the corn with both hands against her knees, and pushing her left gloved hand under the bundle to meet the right on the other side, holding the corn in an embrace like that of a lover. She brings the ends of the bond together, and kneels on the sheaf while she ties it, beating back her skirts now and then when lifted by the breeze. A bit of her naked arm is visible between the buff leather of the gauntlet and the sleeve of her gown; and as the day wears on its feminine smoothness becomes scarified by the stubble and bleeds¹⁰¹.

Esta cena traz consigo muitos elementos enunciativos. Primeiro, fala-se do ritmo do trabalho do campo, marcado por gestos repetidos quase que automaticamente como se fosse o prolongamento da ação vital do corpo da camponesa (*field woman*), como o pêndulo de um relógio que repete monotonamente seus movimentos. Se, por um lado, Tess é desumanizada pela penúria desse trabalho mecânico, por outro lado, sua humanidade é ressaltada pelas várias partes do corpo que são postos em evidência (mãos, joelhos, braços, pele). Este corpo, cujo movimento exalta sua feminilidade, é colocado em paralelo a outro corpo, o do trigo, símbolo de fertilidade da natureza, manipulado ativamente e com o qual mantém uma relação física (tira, ajunta, segura, amarra) e curiosamente amorosa. Ao mesmo tempo, o fruto da

¹⁰⁰ Gênesis 3, 23 “O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra, de que fora tomado.”

¹⁰¹ HARDY. Op. cit., 1991, p. 69. “Ela segue em sua amarração com a monotonia de um relógio. Da última gabela* terminada, tira um punhado de espigas, batendo-lhes as pontas com a palma da mão esquerda para pô-las no mesmo nível. Depois, abaixando-se bem, adianta-se ajuntando o trigo com ambas as mãos contra os joelhos e passando a mão esquerda enluvada por sob a braçada para encontrar a direita do outro lado, segurando o trigo num abraço como de um amante. Ajunta as pontas da amarra e ajoelha-se no feixe enquanto as ata, de vez em quando batendo a saia para trás, quando a brisa a soergue. Um pouco de seu braço, nu é visível entre a camurça das luvas e a manga do vestido; e, à medida que passa o dia, sua delicadeza feminina vai ficando escarificada pelas palhas e sangra” (p. 109).

natureza é também o fruto de seu trabalho árduo, o que a inclui na “maldição de Adão”¹⁰², ou seja, no fato de o trabalho ser concebido como uma punição pela desobediência aos princípios divinos. Assim, a mesma natureza tocada apaixonadamente pela mulher tem o misterioso dom de feri-la. As feridas nas mãos de Tess soam como estigmas, marcas do sacrifício (se observarmos a semelhança entre os termos *scarified* e *sacrified*) da dureza do trabalho, de uma vontade, talvez, de obter pela dor, pela autoflagelação, sua própria redenção, indicando uma das primeiras alusões do narrador ao sacrifício final, o sacrifício de sua pureza natural, como anunciado no título *Fulfilment*¹⁰³ do último capítulo.

No meio de um grupo de trabalhadores – que normalmente, quando vistos de fora, são considerados uma massa de *hodies*, seres indistintos, anônimos – o narrador destaca a feminilidade e individualidade de Tess como uma trabalhadora excepcional. O imaginário judaico-cristão (da mulher penitente) divide espaço com a relação de intimidade que a camponesa (*field woman*) mantém com a natureza – sendo quase uma porção desta¹⁰⁴ – mas é ainda mais reforçado quando associa a mulher a uma santa, intocável, a quem se dirigem súplicas: “Then one can see the oval face of a handsome young woman with deep dark eyes and long heavy clinging tresses, which seem to clasp in a beseeching way anything they fall against”¹⁰⁵.

O narrador faz outro apelo, ainda mais decisivo, a uma exaltação apoteótica de Tess no momento do batismo improvisado de seu filho agonizante. A jovem mãe decide, contra a proibição de seu pai e a oposição da igreja (que recusa batismo a um filho bastardo), fazer a cerimônia de batismo no meio da madrugada. Ela reúne seus irmãos no quarto de dormir e realiza um ritual quase místico, onde sua figura resplandece como a de uma Imaculada, uma santa e, ao mesmo tempo, sacerdotisa que tem plena consciência de sua posição especial diante da divindade.

Her figure looked singularly tall and imposing as she stood in her long white nightgown, a thick cable of twisted dark hair hanging straight down her back to her waist. The kindly

¹⁰² O trigo, além de simbolizar fertilidade, é também elemento básico para a fabricação do pão. Gênesis 3, 19: “No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás”.

¹⁰³ Traduzido como “Consumação”.

¹⁰⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 68 “A field-man is a personality afield; a field-woman is a portion of the field” (“Um trabalhador do campo é uma personalidade do campo; uma trabalhadora do é uma porção do campo”) (p. 108)

¹⁰⁵ Ibid., p. 69. “Então, pode ver-se o rosto oval de uma jovem e bela mulher, de olhos negros e profundos e pesadas e compridas tranças enroladas, parecendo enlaçar-se em súplica a tudo aquilo que tocam” (p. 109)

dimness of the weak candle abstracted from her form and features the little blemishes which sunlight might have revealed – the stubble scratches upon her wrists, and the weariness of her eyes – her high enthusiasm having a transfiguring effect upon the face which had been her undoing, showing it as a thing of immaculate beauty, with a touch of dignity which was almost regal¹⁰⁶.

Sua humanidade – lembrada pela camisa de dormir, os arranhões nos pulsos feitos pela palha e o cansaço dos olhos – é sobrepujada por sua triunfante e segura postura mística, intensificada pela luz da vela. O ambiente quase fantástico transcende a realidade da jovem, marcando a passagem da pecadora a santa, em que seu próprio rosto passa por uma transfiguração:

The ecstasy of faith almost apotheosized her; it set upon her face a glowing irradiation, and brought a red spot into the middle of each cheek; while the miniature candle-flame inverted in her eye-pupils shone like a diamond. The children gazed up at her with more and more reverence, and no longer had a will for questioning. She did not look like Sissy to them now, but as a being large, towering, and awful – a divine personage with whom they had nothing in common¹⁰⁷.

É interessante notar que, paralela à figura sobrenatural de Tess, temos a descrição marcante e pitoresca de uma cena que faz lembrar um quadro, na medida em que destaca os detalhes de seu rosto através do contraste claro-escuro e produz um efeito hipnotizante ao leitor que recebe claramente uma imagem completa e imponente de Tess durante o ritual.

Essa mãe gloriosa dá o nome de “Sorrow” a seu filho, cujo simbolismo ilustra bem o estado de sua vida de dor e tormento¹⁰⁸. O nome também faz pensar na determinação divina que condena a mulher (no livro do Gênesis), por causa da desobediência, a sofrer grande dor

¹⁰⁶ Ibid., p. 74. “Seu porte parecia singularmente alto e imponente, estando ela de pé em sua longa camisola de noite, com um grosso cordão de cabelos negros trançados a pender costas abaixo, até a cintura. O clarão suave da fraca vela fazia sumir de suas feições e forma as pequenas imperfeições que o sol haveria de revelar – os arranhões feitos pela palha em seus pulsos, o cansaço de seus olhos – porque seu grande entusiasmo tinha um efeito transfigurador no rosto que fora sua perdição, mostrando-o como algo de imaculada beleza, com um toque de dignidade que era quase real” (p. 116).

¹⁰⁷ Ibid., p. 74 e 75. “O êxtase da fê fazia dela quase uma apoteose; punha-lhe no rosto uma irradiação ardente e pintava um ponto vermelho bem no meio de cada face, enquanto a minúscula chama da vela brilhava invertida em suas pupilas, como um diamante. As crianças olhavam-na com reverência cada vez maior e não tinham mais vontade de fazer perguntas. Agora, não lhes parecia a Maninha, mas como um ente grandioso, altivo e temível – uma personagem divina com quem nada tinham em comum” (p. 117).

¹⁰⁸ Tradução de Sorrow em português, por Neil R. Da Silva, é Tormento.

ao dar a luz¹⁰⁹. As palavras rituais são pronunciadas “SORROW, I baptize thee in the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Ghost”¹¹⁰ sob o olhar contemplativo das pequenas testemunhas que repetem cerimoniosamente “amem”, tentando garantir a salvação do bebê que, entretanto, ainda ignora todas as coisas, inclusive sua própria e ligeira “campaign against sin, the world, and the devil”¹¹¹ que culmina com sua morte.

So passed away Sorrow the Undesired – that intrusive creature, that bastard gift of shameless Nature, who respects not the social law; a waif to whom eternal Time had been a matter of days merely, who knew not that such things as years and centuries ever were; to whom the cottage interior was the universe, the week’s weather climate, new-born babyhood human existence, and the instinct to suck human knowledge¹¹².

Mais uma vez o narrador reivindica a condição natural de Tess, sendo seu filho uma dádiva da Natureza. Seu tom de crítica e ironia se dá pela utilização dos termos “indesejável”, “intruso” e “bastardo”, que soam como réplica da voz acusatória da sociedade que o recusa, contrastando com sua tentativa de sensibilizar o leitor da condição de inocência e limitada consciência da criança que, assim como a natureza, não conhece as leis sociais que lhe são duramente impostas.

O narrador busca legitimar a maternidade natural de Tess ao mesmo tempo em que a apresenta como a *mãe sofredora* que vê seu filho sacrificado e condenado. Embora a discreta cerimônia privada de batismo não tenha sido contestada pelo responsável religioso da aldeia, este não deu direito à criança a um enterro cristão, pois temia não agradar o público local.

So the baby was carried in a small deal box, under an ancient woman’s shawl, to the churchyard that night, and buried by lantern-light, at the cost of a shilling and a pint of beer to the sexton, in that shabby corner of God’s allotment where He lets the nettles grow, and

¹⁰⁹ Gênesis 3, 16: “Unto the woman he said, I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee”. Tradução: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”. **Bíblia Sagrada português-inglês**. São Paulo: Editora Vida, 2003.

¹¹⁰ HARDY. Op. cit., 1991, p. 74. “TORMENTO, eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (p. 117).

¹¹¹ Ibid., p. 75. “A campanha [...] contra o pecado o mundo e o demônio” (p. 117).

¹¹² Ibid., p. 75. “Assim passou-se desta vida o Indesejável Tormento – aquela criatura intrusa, aquela dádiva bastarda da Natureza sem pejo, que não respeita lei social alguma; um farrapo para o qual a Eternidade tinha sido questão de dias apenas; que nem mesmo sabia da existência de coisas tais como anos e séculos; para quem o interior da cabana era o universo, o tempo da semana, o clima, a curta infância de recém-nascido, a existência humana, e o instinto de sugar, o conhecimento humano” (p. 118).

where all unbaptized infants, notorious drunkards, suicides, and others of the conjecturally damned are laid¹¹³.

Podemos observar a transição e o contraste entre o batismo e o enterro, ou seja, uma cena quase fantástica e fortemente ritualística contraposta à crua realidade de desprezo e da pobreza da moça, que sepulta seu filho ao lado de ladrões e bêbados; sem sequer um vaso de flores, acaba usando um velho pote de geleia: “What matter was it that on the outside of the jar the eye of mere observation noted the words ‘Keelwell’s Marmalade?’”¹¹⁴. Este curioso elemento da modernidade parece ser um detalhe banal da realidade usado para dar um efeito de rebaixamento da ilusão à vulgaridade da vida cotidiana e a dos objetos industriais, sobretudo se comparado à qualidade elevada do sentimento da jovem mãe, assim como o próprio narrador afirma “The eye of maternal affection did not see them in its vision of higher things”¹¹⁵.

Se Sorrow é o resultado de seu pecado, batizá-lo significaria redimi-lo, como sinal de arrependimento, e enterrá-lo significaria tentar apagar de uma vez por todas sua vergonha e seu passado. O tempo passa e com ele a estação do inverno. Não mais existindo a evidência de seu erro, Tess pode passar para outra fase de sua vida, guardando apenas o segredo e a culpa. O romance parece entrar em um novo ciclo, assim como a duplicidade de Tess é explorada sob um novo aspecto, pois, além do narrador, temos outro admirador, Angel Clare.

A retomada da vida é motivada, sobretudo, pela chegada da primavera, a estação do renovo¹¹⁶ e do desejo de seguir em direção à Talbothays, terras ancestrais, “bringing with it hope, and the invincible instinct towards self-delight”¹¹⁷. Nesta nova fase, sob o ponto de vista do narrador e de Clare, a natureza é explorada abundantemente como se tivesse um ânimo próprio, como se fosse um agente ativo ao estado espiritual de Tess. A queijaria de Talbothays é representativa de sua época mais feliz, ambiente ideal para viver o amor verdadeiro, pois é onde se encontra completamente em harmonia com a natureza e o cosmos (sol, estrelas,

¹¹³ Ibid., p. 76. “Por isso, naquela noite, foi a criança levada numa pequena caixa de pinho, sob um velho xale de mulher, para o cemitério, e enterrada à luz de um lampião, ao preço de um xelim e uma pinta de cerveja para o coveiro, naquele cantinho acanhado do rincão de Deus onde Ele deixa brotar a urtiga e onde todas as crianças não batizadas, todos os ébrios contumazes, suicidas e outros dos presumivelmente condenados são sepultados” (p. 118-119).

¹¹⁴ Ibid., 76. “Que importa que do lado de fora da jarra o olhar do transeunte notasse as palavras ‘Geleia de Keelwell?’” (p. 120).

¹¹⁵ Ibid., 76. “O olhar do afeto materno não as enxergava, em sua visão de coisas mais elevadas” (p. 120).

¹¹⁶ As transições da vida de Tess funcionam como fases, mas vemos também que correspondem às estações, como se seu corpo e suas emoções obedecessem a um instinto controlado pela natureza exterior.

¹¹⁷ Ibid., p. 79. “Trazem consigo a esperança e o invencível instinto de prazer” (p. 126).

animais e plantas). Aliás, neste espaço aberto, abundante e pastoral Angel Clare a vê como “a fresh and virginal daughter of Nature”¹¹⁸; da mesma forma, o narrador a descreve idealisticamente ao explorar a profusão idílica do espaço natural.

Em uma das cenas mais marcantes da obra, a heroína é levada ao som da harpa de Angel Clare a se fundir com a natureza em uma sinestesia completa e transbordante. Durante a tarde de verão, Tess perde a consciência do tempo e do espaço em uma “atmosphere being in such delicate equilibrium and so transmissive that inanimate objects seemed endowed with two or three senses, if not five”¹¹⁹. Primeiro ela é comparada a um pássaro fascinado pela vibração das cordas, ao mesmo tempo em que a própria natureza se coloca a vibrar juntamente com as notas e melodias, criando uma atmosfera lúdica de luzes e cores.

The floating pollen seemed to be his notes made visible, and the dampness of the garden the weeping of the garden’s sensibility. Though near nightfall, the rank-smelling weed-flowers glowed as if they would not close for intentness, and the waves of colour mixed with the waves of sound¹²⁰.

Notamos que aspectos da vida moça real completam-se com o que parece ser incrível, desmesurado, extravagante. Algo como se as limitações da objetividade se encontrassem com a riqueza de certo tom fantástico, fazendo de Tess e do cenário alvos de transcendência que extrapolam os sentidos e trazem uma nova dinâmica entre o olhar e a imaginação.

The outskirts of the garden in which Tess found herself had been left uncultivated for some years, and was now damp and rank with juicy grass which sent up mists of pollen at a touch; and with tall blooming weeds emitting offensive smells – weeds whose red and yellow and purple hues formed a polychrome as dazzling as that of cultivated flowers. She went stealthily as a cat through this profusion of growth, gathering cuckoo-spittle on her skirts, cracking snails that were underfoot, staining her hands with thistle-milk and slug-slime, and

¹¹⁸ Ibid., p. 95. Logo que conhece Tess, Angel observa em silêncio: “Que fresca e virginal filha da natureza é essa leiterinha” (p. 146).

¹¹⁹ Ibid., p. 96; “Atmosfera em tão delicado equilíbrio [...] que os objetos inanimados pareciam ser dotados de dois ou três sentidos, quando não de cinco” (p. 148).

¹²⁰ Ibid., p. 97. “O pólen que esvoaçava parecia ser aquelas notas tornadas visíveis, e a umidade do jardim o choro da sensibilidade das plantas. Embora estivesse próximo o anoitecer, as ervas daninhas mal cheirosas brilhavam como se não estivessem a ponto de fechar, e as ondas de colorido misturavam-se às ondas da melodia” (p. 148-149).

rubbing off upon her naked arms sticky blights which, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin¹²¹.

Toda sua exuberância é exaltada por meio de um campo semântico biológico inusitado (capim, pólen, gato, plantas, caramujos, lesmas); elementos da natureza entram em contato físico com Tess como se a impregnassem (suculentos, odores, agarrando, esfregando). A imagem supera a representação do Jardim do Éden bíblico em razão de sua exuberância e minúcia. Trata-se de um ambiente autônomo e sensível, dominado pela mulher, onde lhe é possível metamorfosear-se em animais (pássaro, gato) e ao mesmo tempo fundir-se sensualmente com os elementos naturais. Porém, mais uma vez encontramos alusões bíblicas e cromáticas ao citar a pele branca como a neve¹²², manchada pelo vermelho do tronco enferrujado, anunciando novamente uma sorte de sacrifício messiânico ou designando a mácula, o pecado presente no reino da pureza. Embora Tess demonstre aqui sobrepor-se à natureza, constatamos, mais uma vez, ser esta última a responsável pela mancha, assim como foi pela ferida outrora¹²³.

O narrador parece produzir certo efeito de sublimação pela afetação de poder, de mistério e de grandeza a elementos naturais simples. É possível mais uma vez associar essa imagem produzida pela narração a um quadro à moda de Turner, onde o poder sugestivo das cores e luzes servem para criar uma atmosfera rica de sensações mais do que uma simples imagem, por exemplo, ao descrever a luz vinda do céu como um holofote, um limite do campo de visão, reforçando a impressão de estarmos diante de um espetáculo: “The light which still shone was derived mainly from a large hole in the western bank of cloud; it was like a piece of day left behind by accident, dusk having closed in elsewhere”¹²⁴.

¹²¹ Ibid., p. ç-. “A franja exterior do jardim onde se achava Tess tinha sido deixada sem cultivo por alguns anos e estava agora úmida e exuberante de succulento capim que desprendia névoas de pólen ao toque; e com grans touceiras de mato que desprendiam odores ofensivos – mato cujas tonalidades de vermelho, amarelo e púrpura formavam uma policromia tão viva como a das flores cultivadas. Passou furtivamente como um gato por entre aquela profusão de plantas a crescer, apanhando carrapichos na saia, esmagando caramujos com as plantas dos pés, manchando as mãos com leite de cardo e baba de lesma, e esfregando os braços nus nas cascas enferrujadas das plantas, as quais, embora brancas como a neve nos troncos das macieiras, deixavam manchas avermelhadas em sua pele” (p. 148).

¹²² Nas escrituras bíblicas encontramos inúmeras citações sobre ser branco como a neve ou vestir-se de branco como a neve, referentes ao ato de purificação sem o qual ninguém verá o Criador.

¹²³ Comparado ao texto analisado anteriormente onde o feixe de trigo que, de muito bater no pulso, o faz sangrar.

¹²⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 97. “A luz que brilhava ainda derivava principalmente de uma grande abertura na margem ocidental de uma nuvem; era como um pedaço do dia que ficara para trás por acaso, tendo-se fechado o crepúsculo por toda parte” (p. 149).

É justamente nesse clima de liberdade primitiva, desenhado pelo narrador, que a camponesa (*cottage girl*) e o aprendiz de fazendeiro se aproximam cada vez mais. Em princípio, Tess é para Clare um fenômeno do acaso que persiste em seu consciente, como um objeto de contemplação para um filósofo, “an exceedingly novel, fresh, and interesting specimen of womankind”¹²⁵. Ele a estuda e a esquadrinha cuidadosamente, tanto sob a luz do dia como em meio à madrugada. Na frieza de seu estudo ele se surpreende, principalmente durante a noite, pois Tess se destaca não mais como uma simples mulher do campo, geralmente menosprezada e ridicularizada por seus modos rústicos, mas por sua essência natural e feminilidade ideal.

Assim, a obra também é conhecida por ser o “romance da madrugada”, visto que boa parte da ação se passa entre a noite sombria e a luz espectral do amanhecer, “that strange and solemn interval, the twilight of the morning, in the violet or pink”¹²⁶. Esse momento de transição do dia revela ainda o estado de espírito dos dois protagonistas “ever balanced on the edge of a passion”¹²⁷. Além disso, assinala a valorização poética dada a outro elemento cósmico, que não apenas o sol como observamos enfaticamente, mas também à escuridão da madrugada, momento de trabalho dos ordenhadores, como é o caso de Tess na queijaria.

The gray half-tones of daybreak are not the gray half-tones of the day’s close, though the degree of their shade may be the same. In the twilight of the morning, light seems active, darkness passive; in the twilight of evening it is the darkness which is active and crescent, and the light which is the drowsy reverse¹²⁸.

Às três horas da madrugada, quando, no verão, ordenham-se as vacas no pasto, podemos contemplar, através do olhar do narrador, a força enigmática da escuridão agindo e aplacando os raios de sol da atmosfera. Aliás, são nessas “non-human hours”¹²⁹ de “mixed, singular, luminous gloom”¹³⁰ que Tess se distingue e impressiona Angel Clare, como se, em um

¹²⁵ Ibid., p. 102. “[...] um espécie extremamente singular, novo e interessante da parte feminina da humanidade (p. 155).

¹²⁶ Ibid., p. 102. “Naquele intervalo estranho e solene, o luso-fusco do amanhecer, na alvorada violeta ou rósea” (p. 155).

¹²⁷ Ibid., p. 101 “Equilibravam-se mesmo na beira da paixão” (p. 155).

¹²⁸ Ibid., p. 102 “Os semitons cinzentos do amanhecer não são os semitons cinzentos do findar do dia, embora o grau de seu matiz possa ser o mesmo. No luso-fusco da manhã, a luz parece ativa, a escuridão passiva; no crepúsculo do anoitecer, é a escuridão que é ativa e crescente, e a luz é o sonolento reverso” (p. 156).

¹²⁹ Ibid., p. 103. “[...] horas não humanas” (p. 157).

¹³⁰ Ibid., p. 102. “[...] penumbra difusa, singular, luminosa” (p. 156).

estranho estado de isolamento, eles fossem simplesmente *Adão e Eva*¹³¹. Para Clare, aquela hora sobrenatural dava a Tess uma “dignified largeness both of disposition and physique, an almost regnant power”¹³² que o fazia muitas vezes pensar na hora da Ressurreição.

He little thought that the Magdalen might be at his side. Whilst all the landscape was in neutral shade his companion’s face, which was the focus of his eyes, rising above the mist stratum, seemed to have a sort of phosphorescence upon it. She looked ghostly, as if she were merely a soul at large¹³³.

As referências judaico-cristãs, comuns à cultura de um filho de pastor, invadem sua imaginação, e Tess, envolvida em uma atmosfera mística, é estranhamente comparada à prostituta perdoada, à adúltera justificada e santificada, a Maria Madalena. Nesse jogo de alusões, a partir de um amor altamente idealizado de Angel Clare, o leitor recebe falsos indícios da possibilidade de futuro perdão do pecado de Tess.

Além do mais a natureza exerce sobre a condição feminina e camponesa de Tess uma força sobrenatural que completa sua essência. A moça recebe adornos que a fazem reluzir destacadamente em meio a esse jardim encantado: “minute diamonds of moisture from the mist hung, too, upon Tess’s eyelashes, and drops upon her hair, like seed pearls”¹³⁴. Sua proximidade com o meio natural é tamanha que, às vezes, se confunde em uma única forma que a integra completamente.

It was then, as has been said, that she impressed him most deeply. She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman – a whole sex condensed into one typical form. He called her Artemis, Demeter, and other fanciful names half teasingly, which she did not like because she did not understand them¹³⁵.

¹³¹ Comentário do narrador ao contemplá-los e descrevê-los no jardim. Nota-se que esta relação edênica é muito distinta da primeira, estabelecida entre Tess (Eva) e Alec D’Urberville (serpente) no momento da tentação. Capítulo V.

¹³² Ibid., p.102. “grandeza dignificada, tanto de disposição como de físico, uma potência quase dominadora” (p. 156).

¹³³ Ibid., p. 102 e 103.. “Quase imaginava que Madalena pudesse estar ao seu lado. Enquanto a paisagem inteira mergulhava numa sombra neutra, o rosto de sua companheira, que era o ponto de foco de seu olhar, erguendo-se acima do lençol de névoa, parecia ter em si um quê de fosforescente. Parecia ela espectral, como se fosse apenas uma alma a vagar” (p. 156).

¹³⁴ Ibid., p. 103. “Diamantes minúsculos de umidade da bruma pendiam também da pálpebra de Tess e formavam gotículas em seus cabelos, como sementes de pérolas” (p. 157).

¹³⁵ Ibid., p. 103. “Era então, como já se disse, que ela mais profundamente o impressionava. Não era mais a ordenhadora, mas a essência ideal da mulher – um sexo inteiro condensado numa forma típica. Chamava-lhe

Constatamos, então, que o ponto de vista sob Tess oscila segundo os diferentes referenciais culturais de Clare, seja como criatura divina (Eva, Madalena), seja como a mulher natural ideal (“a daughter of the soil”¹³⁶), seja como divindade grega, que domina sobre toda a natureza (como é o caso de Deméter, deusa da terra e dos frutos) e que, também, vela sobre a castidade (como é o caso de Artêmis, deusa da caça).

Neste espaço, ao mesmo tempo real e irreal, laboral e mítico, a moça é uma figura ambígua aos olhos de seu admirador. Ela pode ser várias mulheres ao mesmo tempo no campo das fantasias de Angel Clare, cujo ponto de vista não é tampouco confiável, pois “he loved her dearly, though perhaps rather ideally and fancifully than with the impassioned thoroughness of her feeling for him”¹³⁷. Se for a madrugada que dá um *status* transcendente à beleza e à pureza de Tess bastam os primeiros raios da luz do dia para que se lhe confira normalidade e ela perca seu encanto mítico.

When the day grew quite strong and commonplace these dried off her; moreover, Tess then lost her strange and ethereal beauty; her teeth, lips, and eyes scintillated in the sunbeams and she was again the dazzlingly fair dairymaid only, who had to hold her own against the other women of the world¹³⁸.

Para Clare, o efeito da luz do sol sobre a mulher real é também impactante às três horas da tarde, após o descanso dos trabalhadores, quando as ordenhadoras se reúnem para fazer o desnatamento. Em contraste com o horário do trabalho noturno da ordenha, o sol da tarde confere humanidade à sua amada. Ao encontrar Tess, ainda sozinha e com seus olhos pesados da preguiça do descanso vespertino, Clare se surpreende com a presença concreta, material, carnal da mulher com quem deseja se casar.

Artêmis, Deméter e outros nomes cheios de fantasia, um pouco em tom de pilhéria, do que ela não gostava, porque não os compreendia” (p. 156-157).

¹³⁶ Ibid., p. 100. “Filha da terra” (p. 152). É como Angel Clare a denomina em seus pensamentos ao olhar para seus lábios ingênuos.

¹³⁷ Ibid., p. 159. “Amava-a ternamente, embora, talvez mais idealmente e na fantasia do que com o sentimento de paixão absoluta que tinha por ele” (p. 233).

¹³⁸ Ibid., p. 103. “Quando a luz do dia tornava-se bem forte e corriqueira, desapareciam-lhe esses adornos; além disso, Tess perdia então sua beleza estranha e etérea; seus dentes, lábios e olhos cintilavam aos raios de sol e era então, novamente, apenas a extremamente formosa ordenhadora que precisava firmar-se em seu lugar conta as demais mulheres do mundo” (p. 157-158).

The brim-fulness of her nature breathed from her. It was a moment when a woman's soul is more incarnate than at any other time; when the most spiritual beauty bespeaks itself flesh; and sex takes the outside place in the presentation¹³⁹.

Não se trata mais de uma abstração apaixonante, mas de uma figura real e sexualmente desejável em plena estação da fertilidade, em meio aos “fermentos ardentes” das coalhadas. A própria natureza evidencia e intensifica o estado de excitação do rapaz, fascinado, sobretudo pelos lábios da moça, incomparáveis e irresistíveis, onde se resume toda sua vitalidade e onde se concentra toda sua humanidade.

He had never before seen a woman's lips and teeth which forced upon his mind with such persistent iteration the old Elizabethan simile of roses filled with snow. Perfect, he, as a lover, might have called them off-hand. But no – they were not perfect. And it was the touch of the imperfect upon the would-be perfect that gave the sweetness, because it was that which gave the humanity¹⁴⁰.

Ironicamente, notamos que Clare se apaixona pela imperfeição de Tess, representada aqui por seus lábios; se fossem perfeitos certamente ela seria apenas objeto de adoração, uma figura divina impossível de ser tocada carnalmente. O desejo se dá, então, justamente porque toda sua humanidade terrena e sensual se concentra neste traço irregular, foco de atração irresistível que faz dela mulher e pecadora¹⁴¹.

Sem se dar conta disso o fazendeiro busca convencer a si mesmo e à sua família da utilidade doméstica dessa união, argumentando ser ela a esposa adequada, pois pergunta-se, quem poderia melhor auxiliá-lo com a administração de seus negócios rurais se não uma pessoa habituada à natureza assim como ela. Além disso, mais do que uma trabalhadora rural,

¹³⁹ Ibid., p. 133. “A plenitude transbordante de sua natureza exalava-se dela. Era um momento em que a alma de uma mulher está mais encarnada que em qualquer outra ocasião; quando a beleza mais espiritual mostra-se feita de carne; e o sexo assume o papel destacado na representação” (p. 197).

¹⁴⁰ Ibid., p. 118. “Nunca vira lábios e dentes de mulher que, com tanta insistência, lhe forçassem caminho para a mente, com aquela iteração, o antigo sorriso elisabetano, de rosas cheias de neve. Perfeitos, êle, como amante, poderia dizer que fossem desde logo. Mas não – não eram perfeitos. E era o toque imperfeito sobre a perfeição em perspectiva que dava a doçura, porque era ele que dava a humanidade” (p. 177).

¹⁴¹ Lembramos que os lábios são obsessivamente fetichizados também por Alec D'Urberville. Desde o primeiro encontro com Tess os lábios são alvo do “fruto proibido” e, posteriormente, alvo do beijo que provoca sua perdição. Por várias vezes Alec insiste em beijá-los e Tess o recusa.

para Clare, “she’s brim full of poetry – actualized poetry [...] she LIVES what paper-poets only write... And she is an unimpeachable Christian”¹⁴².

Apesar de não conhecer o passado réprobo de Tess, a essa altura da narrativa, Clare parece estar diante de um impasse que não consegue resolver lucidamente e o leitor o percebe, pois tem ciência da história. Enquanto a imperfeição dos lábios da moça o atrai emocionalmente, a imperfeição moral o separa racionalmente. Isso é uma dicotomia tipicamente vitoriana, em que estão em jogo os ímpetus da natureza e a rigidez das convenções. Podemos presumir, inclusive, que Clare é atraído sensualmente pelas duas imperfeições, tanto a física quanto a moral. Porém, quando descobre na noite de núpcias os defeitos de conduta de Tess, abandona-a, pois são proibidos na sociedade que frequenta. Por força da razão ele escolhe seguir a regra, o senso, a obrigação uma vez que as imperfeições morais de sua amada passam a ser intoleráveis para ele, assim como são para sua família eclesiástica e sua classe social.

Em Talbothays, os fatos não se reverterem sem que antes sejam marcados por diversos sinais e indícios que o preparem. No auge de sua paixão algo parece anunciar uma virada na história, uma mudança na maneira do leitor e de Clare ver Tess, quando “She was yawning, and he saw the red interior of her mouth as if it had been a snake’s”¹⁴³.

A alusão à serpente aproxima a moça do animal conhecido por ser enganador e tentador, papel atribuído a Alec D’Urberville a princípio. Pela primeira vez, ainda que de forma sutil e imperceptível a Clare, Tess é associada a um ser maligno. Com a aproximação do outono-inverno, de tempos chuvosos, cinzentos e imprecisos, notamos alguns indícios que preparam a inversão do ponto de vista sobre Tess, como por exemplo, os comentários sobre os mistérios da lenda da carruagem fantasmagórica dos D’Urbervilles envolvidos em um crime em séculos anteriores.

Esses fatores, acrescidos do dilema de contar ou não a verdade sobre seu passado, entre impedimentos e fraquezas, aumentam a tensão da narrativa durante praticamente toda quarta fase chamada *The Consequence*. O autor explora progressivamente a expectativa do desenlace baseado na revelação da verdade de Tess e na reação de seu admirador, que deverá, por sua vez, ajustar seu ponto de vista turbido entre o real e o ideal. A estratégia narrativa faz

¹⁴² Ibid., p. 128 e 129. “É transbordante de poesia... de poesia viva, se posso usar a expressão. Ela VIVE o que os poetas de papel apenas escrevem... E é cristã irreprovável, tenho certeza” (p. 191).

¹⁴³ Ibid., p. 133. “Estava bocejando e ele viu o interior rubro de sua boca, como se fosse a de uma serpente” (p. 197).

culminar esse momento decisivo justamente durante a noite de núpcias do casal, onde se abre a possibilidade a uma nova importante bifurcação¹⁴⁴, ou seja, um casamento feliz ou infeliz.

Ao contrário do que se via antes, é no espaço fechado, íntimo e aterrorizante da casa ancestral dos nobres D'Urbevilles que Hardy decide ambientar um dos importantes pontos de virada da trama. A habitação é mofada, os grandes retratos assustadores, onde “the fire in the grate looked impish – demoniacally funnyt” e “all material objects around announced their irresponsibility”¹⁴⁵. Além disso, o clarão de brasas vermelhas junto com criaturas estranhas parecem revelar o Dia do Juízo.

Their hands were still joined. The ashes under the grate were lit by the fire vertically, like a torrid waste. Imagination might have beheld a Last Day luridness in this red-coaled glow, which fell on his face and hand, and on hers, peering into the loose hair about her brow, and firing the delicate skin underneath. A large shadow of her shape rose upon the wall and ceiling. She bent forward, at which each diamond on her neck gave a sinister wink like a toad's; and pressing her forehead against his temple she entered on her story of her acquaintance with Alec d'Urberville and its results, murmuring the words without flinching, and with her eyelids drooping down¹⁴⁶.

Em um clima de tensão e suspense, sem que o leitor seja informado dos detalhes da versão de Tess sobre seu antigo caso com Alec, constatamos que a imagem idealizada de uma inocente Eva se transforma imediatamente naquela de pecadora decaída: “he looked upon her as a species of imposter; a guilty woman in the guise of an innocent one”¹⁴⁷. Nesse espaço, não mais natural – onde Tess desfilava como “virginal filha da natureza amoral”, mas artificial – marcado pela civilidade da recém-formada família Clare, o marido vê sua esposa

¹⁴⁴ Franco Moretti faz análise do romance do século XIX, entre eles Jane Austen, George Eliot, Balzac, Flaubert, e lida com noções de *bifurcações* (as possibilidades da narrativa a partir de um ponto, um nó) e *enchimentos*. Enquanto estes últimos são mais espessos e suaves, as bifurcações são mais bruscas e intensas. MORETTI, F. O século sério. Op. cit., 2003, pp. 3-33.

¹⁴⁵ HARDY. Op. cit., 1991, p. 178. “[...] o fogo na grade da ladeira parecia maligno – diabolicamente engraçado” e “todos os objetos materiais alardeavam sua indiferença” (p. 259).

¹⁴⁶ Ibid., p. 177. “As mãos de ambos estavam juntas ainda. As cinzas sob a grade eram iluminadas verticalmente pelo fogo, como um deserto tórrido. A imaginação teria visto ali a presença lúgubre do Dia do Juízo, naquele clarão de brasas vermelhas, que dava no rosto e na mão dele, e na dela, penetrando pelos cabelos de suas sobrancelhas e incendiando a pele delicada abaixo delas. Uma sombra enorme de sua forma levanta-se na parede e no teto. Inclinou-se para frente, com o que cada um dos diamantes de seu colo deu uma piscadela sinistra, como a de um sapo; e, apertando a testa à frente de Clare, iniciou a história de seu conhecimento com Alec D'Urberville e de seus resultados, murmurando as palavras sem hesitar, de pálpebras bem abaixadas” (p. 258).

¹⁴⁷ Ibid., p. 179 “Olhava-a como para uma espécie de impostora; uma mulher culpada disfarçada de inocente” (p. 261).

como um ser social, e desSa vez imoral, segundo os padrões sociais e religiosos. Separada do espaço idealizado, Tess é julgada por Clare de acordo com modelos da nova sociedade da qual faz parte a partir do matrimônio. O desencantamento de Clare é imediato. . E o amor, que era supostamente perfeito, “idílico” prova ser, na realidade, uma impostura. Tess não é mais uma “filha da terra” ou “a poesia transbordante”, e sim uma mulher estranha a quem ele repete indignado por várias vezes: “the woman I have been loving is not you”¹⁴⁸.

Vimos até aqui o quanto o ponto de vista sobre a heroína varia no romance (inocente, pura, pecadora, imaculada, santa, culpada, impostora), tanto da parte do narrador como de Angel Clare. Entretanto, essa visão não se estabiliza na segunda metade do romance, pelo contrário, continua complexa. De um lado, temos o narrador que altera sua maneira de ver Tess, pois, de forma mais realista, ela passa a prefigurar uma nova classe trabalhadora, comumente encontrada nas fazendas inglesas em vias de mecanização. De outro lado, temos a participação de Alec D’Urberville que volta à cena transformado (título da sexta fase “The convert”) e impõe sobre a mulher um olhar comprometido por suas próprias obsessões.

A segunda metade do romance, após a partida de Angel Clare para o Brasil, é marcada por deslocamentos, pela sensação de avanço do tempo e pelo estado de decadência social de Tess. As estações mudam e a natureza compõe um novo cenário para as fases mais difíceis de sua vida. O leitor percebe não estar mais diante de uma moça simplesmente obediente e resignada, e sim de uma mulher orgulhosa, responsável, determinada e disposta a tudo para tirar sua família da miséria sem desonrar o nome de seu marido. O abandono físico, emocional, financeiro é visto por ela como um castigo merecido, uma dívida que a obriga, mais uma vez, pagar com o trabalho árduo (título da quinta fase “The woman pays”), apresentando-se novamente como *penitente*, agora, porém, longe das terras comunais e do vale verde de Marlott.

Da mesma forma, a aparência de Tess sofre uma grande transformação, pois seu estado degradante de necessidade e a vontade de fugir dos olhares masculinos fazem com que ela decida colocar os mais velhos vestidos de campo, arrancar as sobrancelhas e cobrir o rosto com lenço e chapéu.

Thus Tess walks on; a figure which is part of the landscape; a fieldwoman pure and simple, in winter guise; a gray serge cape, a red woollen cravat, a stuff skirt covered by a whitey-brown rough wrapper, and buff-leather gloves. Every thread of that old attire has become

¹⁴⁸ Ibid., p. 179. “[...] a mulher que eu amava não és tu” (p. 261).

faded and thin under the stroke of raindrops, the burn of sunbeams, and the stress of winds.
There is no sign of young passion in her now¹⁴⁹.

Não mais elevada ao *status* de mulher ideal, nesta altura da narrativa, Tess passa a ser uma camponesa (*field woman*) comum vivendo e trabalhando em um espaço identificável, semelhante ao do sul da Inglaterra, onde as fazendas passam por um processo de recente industrialização. Demonstrando certa vontade documental, o narrador informa ao leitor da dificuldade de se encontrar emprego durante o inverno na região e destaca o fato de as mulheres se submeterem aos mais rudes trabalhos agrícolas, por falta de emprego regular nas queijarias ou granjas.

Thus she went forward from farm to farm in the direction of the place whence Marian had written to her, which she determined to make use of as a last shift only, its rumoured stringencies being the reverse of tempting. First she inquired for the lighter kinds of employment, and, as acceptance in any variety of these grew hopeless, applied next for the less light, till, beginning with the dairy and poultry tendance that she liked best, she ended with the heavy and course pursuits which she liked least – work on arable land: work of such roughness, indeed, as she would never have deliberately voluteered for¹⁵⁰.

Percebemos, então, um forte recurso à verdade documental, pois algumas vezes o narrador parece interromper o movimento da contação da história para trazer dados precisos da realidade local, tecer informações sobre o modo e as condições de trabalho e sobre o funcionamento das relações sociais. Tais detalhes, aparentemente inúteis para a intriga, que não desempenham quase nenhuma finalidade para a ação têm, na verdade, uma função especial. Eles são, de acordo com R. Barthes, responsáveis por criar um *efeito de real*¹⁵¹, são

¹⁴⁹ Ibid., p. 220. “Assim, Tess continua a caminhar, uma figura que faz parte da paisagem, uma camponesa pura e simples, num disfarce de inverno, capa cinzenta de sarja, gravata de lã vermelha, saia de estofa coberta por uma blusa grosseira encardida e luvas de camurça. Cada fio daquele velho tecido tornou-se sovado e puído pelo bater da chuva, o queimar do sol e a força dos ventos. Agora, não há nela sinal de jovem paixão” (p. 317).

¹⁵⁰ Ibid., p. 220. “Assim, seguiu adiante, de fazenda em fazenda, na direção do lugar de onde Marian lhe havia escrito, na qual decidira valer-se apenas como último recurso, já que suas apregoadas condições difíceis eram o contrário de atraentes. Primeiro, perguntou pelos tipos mais leves de emprego, e, como a aceitação deles em qualquer modalidade se tornasse sem esperança, passou em seguida a pedir menos leves, até que, partindo do cuidado de queijarias e de galinhas, de que mais gostava, terminou pelas solicitações mais pesadas e rudes, de que menos gostava – labutar nas terras de cultura, trabalho, aliás, de tal rudeza que nunca teria, deliberadamente, de procurar por sua própria vontade” (p. 317) .

¹⁵¹ BARTHES, R. Op. cit., 1972.

catálises, ou seja, *enchimentos*¹⁵² que possibilitam a narração do cotidiano e que reforçam o realismo da representação.

Concentrado em trazer explicações sobre a prática do trabalho (desenterrar, acomodar, armazenar), em acrescentar um vocabulário mais técnico ou em apresentar as ferramentas de uso específico (enxada, forcado, picador), o narrador de **Tess** passa a dar importância às precisões e dados, criando um efeito documental e incluindo a trabalhadora numa lógica mais realista.

Amid this scene Tess slaved in the morning frosts and in the afternoon rains. When it was not swede-grubbing it was swede-trimming, in which process they sliced off the earth and the fibres with a bill-hook before storing the roots for future use. At this occupation they could shelter themselves by a thatched hurdle if it rained; but if it was frosty even their thick leather gloves could not prevent the frozen masses they handled from biting their fingers. Still Tess hoped¹⁵³.

Embora esses detalhes não comuniquem quase nada à narrativa em si, dizem muito a respeito da sociedade real representada. Além disso, ainda que o romance seja um instrumento de interpretação da sociedade, que trate de uma opinião, “um discurso enunciado por um referente”¹⁵⁴ e não uma verdade histórica, é através desses elementos que dão a impressão de real que o leitor conhece o cotidiano do trabalho de Tess na fazenda de Flintcomb Ash. Ali ela é contratada sazonalmente por patrões injustos e exploradores que praticamente escravizam as mulheres – consideradas mão de obra barata, obrigadas a ganhar salário por produção, inferior ao dos homens, embora desempenhem a mesma ocupação. Nesse local, as mulheres trabalham hora após hora, sem consciência de seu estado ou sorte, exercendo uma ocupação mecânica que parece desumanizar seus atributos ao compará-las a simples máquinas.

¹⁵² Franco Moretti retoma as categorias do estruturalismo francês abordadas por Barthes e explica que os *enchimentos* (*catálises* para Barthes) podem ser considerados a narração do cotidiano. São elementos narrativos que servem para acrescentar várias nuances no desenrolar dos acontecimentos, mas não modificam as alternativas que foram apresentadas, ou seja, as bifurcações possíveis. Para ele são a grande inovação típica do romance realista, na medida em que esses elementos colaboram com a narração séria do cotidiano, característica fundamental do realismo, segundo conceito de Auerbach. MORETTI, Op. cit., p. 7.

¹⁵³ HARDY. Op. cit., 1991, p. 225. “Naquele cenário, escravizava-se Tess entre as geadas da manhã e as chuvas da tarde. Quando não havia de desenterrar nabos, havia de acomodar os nabos, processo em que destacavam da terra as fibras, com um podão, antes de armazenar as raízes para o futuro. Nessa ocupação, podia abrigar-se numa caniçada de palha, quando chovia; quando, põem, havia geada, nem mesmo suas grossas luvas de couro eram capazes de impedir que as massas geladas que manuseavam lhes picassem os dedos. Ainda assim, Tess esperava” (p. 323-324).

¹⁵⁴ BARTHES. Op. cit., 1972, p. 42.

Nobody came near them, and their movements showed a mechanical regularity; their forms standing enshrouded in Hessian “wroppers” – sleeved brown pinafores, tied behind to the bottom, to keep their gowns from blowing about – scant skirts revealing boots that reached high up the ankles, and yellow sheepskin gloves with gauntlets¹⁵⁵.

De certa forma, observa-se uma das marcas da sociedade industrial moderna reproduzida nos gestos dessas trabalhadoras que se portam como autômatos, isto é, seres esvaziados de vontade própria, que obedecem mecanicamente a um comando. É interessante notar que, nesse momento da narrativa, Tess parece perder a centralidade do foco da visão do narrador onisciente. A heroína, ainda que protagonista da intriga, quase se confunde em meio à massa de trabalhadores e aos detalhes sobre máquinas, objetos, procedimentos, ambiente e clima. Diferente de Talbothays, onde Tess é mais distinta, individualizada ao lado de Angel Clare, em Flintcomb Ash sua individualidade se dissolve em meio aos dados sociais, históricos e descrições do cotidiano da vida e do trabalho. Sandra Vasconcelos observa que Tess segue dois movimentos que correspondem à realidade histórica¹⁵⁶: um em direção à proletarianização e outro, em direção à expropriação e ao desenraizamento. Constata, também, que Tess não é a única a ser proletariada e expropriada. Na obra há vários exemplos que remetem à história real dos processos sociais que levaram à decadência das velhas famílias, à perda do usufruto vitalício da propriedade, ao despejo, e finalmente, à mobilidade dos trabalhadores¹⁵⁷.

Tess é personagem representativa da microssociedade do Wessex, emblema do declínio socioeconômico de famílias antes proprietárias de terras, cujo vínculo fundamental foi perdido à medida que se estabeleceu um novo valor segundo a ordem capitalista moderna.

¹⁵⁵ HARDY. Op. cit., 1991, p. 224. “Ninguém se aproximava delas e seus movimentos mostravam uma regularidade mecânica; com as formas envoltas em blusas de Hessen – aventais pardos com mangas, amarrados por trás até em baixo, para impedir que os vestidos fossem erguidos pelo vento – saias justas que revelavam botas as quais chegavam bem acima dos tornozelos, e luvas amarelas de pele de carneiro com canos longos” (p. 322).

¹⁵⁶ VASCONCELOS. Op. cit, p. 194-195. Outros críticos também discutem esta vertente materialista da obra de Hardy, como por exemplo, WOTTON, George. *Tess of the D’Urbervilles: Towards a materialist criticism*. In: WIDDOWSON, Peter (Ed.). **New Casebooks: Tess of the D’Urbervilles**. London: The Macmillan Press, 1993, pp. 33-43.

¹⁵⁷ De acordo com T. Eagleton, a Inglaterra rural foi reorganizada de forma perturbadora em “atos de enclosures”, ou seja, atos que promoveram o cercamento dos campos, marcando a passagem da forma comunitária à forma individualizada de economia agrária. Este evento determinante para acumulação primitiva do capital já era comum, segundo Eagleton, um século antes de Hardy começar a escrever, o que indica que o interior inglês já estava consideravelmente inserido no processo capitalista de produção no fim do século XIX. EAGLETON, T. Op. cit., 2005, p. 132. Entretanto, devemos lembrar que a região de Hardy foi uma das últimas da Inglaterra a se modernizar, o que provavelmente contribuiu para que Hardy visse todas as etapas desse processo acontecendo simultânea e intensamente; como verificamos formalizado no seu texto.

Remontando ao passado, a família D'Urberville deixou a condição de proprietários nobres, tornando-se camponeses (*cottagers*) dependentes do uso das terras comunais e arrendadas. O declínio da família D'Urberville, assim como o de muitas outras famílias da região, confirma o que o vigário da aldeia constatou logo no início da narrativa: “how are the mighty fallen”¹⁵⁸. Entretanto, a rápida e intensa decadência cumpre-se definitivamente na história de Tess, filha de pequenos comerciantes e arrendatários independentes que passa à condição de operária agrícola assalariada; ao mesmo tempo sua família é expropriada e destinada a viver de favor na pequena cidade. Aliás, é em um tom de crítica e de denúncia que o narrador faz menção a um fato histórico importante, o êxodo rural.

These families, who had formed the backbone of the village life in the past, who were the depositaries of the village traditions, had to seek refuge in the large centres; the process, humorously designated by statisticians as “the tendency of the rural population towards the large towns”, being really the tendency of water to flow uphill when forced by machinery.¹⁵⁹

Nesse sentido, a trajetória resumida da vida produtiva da heroína pode ser entendida como um eco à situação de “violência social” descrita por Edward Thompson em **A história da**

¹⁵⁸ HARDY. Op. cit., 1991, p. 3. O vigário compara a decadência da ilustre família D'Urberville àquela de Israel após a morte do Rei Saul descrita em 2 Samuel 1, 27 “Como caíram os poderosos, e pereceram as armas de guerra!” (p. 18) Em um dos capítulos finais, esta ideia de decadência volta a aparecer quando Clare encontra escrito em uma das lápides do cemitério: “In memory of John Durbeyfield, rightly d'Urberville, of the once powerful family of that Name, and Direct Descendant through an illustrious Line from Sir Pagan d'Urberville, one of the Knights of the Conqueror. Died March 10th, 18 – HOW ARE THE MIGHTY FALLEN”, p. 294. “Em memória de John Durbeyfield, mais corretamente D'Urberville, da outrora poderosa família desse Nome e Descendente Direto, por uma Ilustre Linhagem, de Sir Pagan D'Urberville, um dos cavaleiros do Conquistador. Morto a 10 de março de 18... COMO DECAÍRAM OS PODEROSOS” (p. 415).

¹⁵⁹ Pelo tom do comentário e a quantidade de informações e dados precisos no capítulo LI sobre a situação da aldeia, comparada ao passado da região, podemos reconhecer também a voz do autor implícito. Ibid., p. 277 e 278. “Aqueles famílias, que tinham formado no passado a espinha dorsal da vida da aldeia, que eram depositárias da tradição da aldeia, tinham de buscar refúgio em grandes centros; o processo, humoristicamente designado pelos estatísticos como “a tendência da população rural no sentido das cidades grandes” não passavam, pois, da tendência que tem a água de fluir colina acima, quando forçada pela máquina” (p. 394). M. Williams observa que muitas foram as pressões internas (e não necessariamente externas) que determinaram o desaparecimento de classes médias que sustentavam a base cultural do condado, ou seja, os conflitos sociais e econômicos vividos ali dentro. WILLIAMS, M. Op. cit., 1972, p. 174. T. Eagleton argumenta também que não se pode falar do triunfo do capitalismo sobre o campesinato tradicional uma vez que as personagens de Hardy já fazem parte de um capitalismo consolidado. Ele também acredita que não eram apenas as forças externas que pressionavam as famílias. Muitos desses problemas eram internos à sociedade rural e já estavam em progresso quando Hardy começou a escrever. Para Eagleton, Hardy teve uma visão ampla e coerente dos conflitos no campo, pois ele viu a pobreza aumentando, o lucro caindo, a falta de emprego, a competição do mercado, o impacto da modernização, o êxodo para as cidades industriais e a perda ou declínio de *savoirs-faire* e de costumes tradicionais. EAGLETON, T. Op. cit., 2005, p. 132.

classe operária inglesa¹⁶⁰. Segundo o historiador, a revolução industrial desencadeou uma reforma agrária desfavorável para pequenos proprietários e camponeses, mas que beneficiou a forma capitalista de propriedade rural. Sistemas tradicionais e costumeiros que até então coexistiram nas pequenas comunidades rurais desapareceram. A propriedade agrária foi redefinida e os camponeses, que se beneficiavam apenas da terra comunal para assegurar a subsistência, viram-se obrigados a alugar um pedaço de terra para cultivar, enquanto o mercado de terras, cada vez mais desfavorável, provocou a ruína de inúmeros pequenos proprietários.

Vemos que o romance apresenta essas relações em diversas ocasiões e o próprio Angel Clare se dá conta dessas mudanças ao dizer: “it is surprising how many of the present tillers of the soil were once owners of it”¹⁶¹; ou, ainda, ao observar:

He says that it stands to reason that old families have done their spurt of work in past days, and can't have anything left in 'em now. There's the Billets and the Drenkhards and the Greys and the St Quintins and the Hardys and the Goulds, who used to own the lands for miles down this valley; you could buy 'em all up now for an old song a'most¹⁶².

Além disso, é importante salientar que Tess passa por vários tipos de trabalho rural e de relações patrão-empregado que podem ser comparadas às categorias descritas por Thompson¹⁶³. No início da narrativa, na propriedade de Alec D'Urberville, Tess é uma espécie de “criada”, “moça de fazenda” designada a pequenos trabalhos de manutenção. De acordo com o historiador, nessa categoria de trabalho acha-se mais segurança, porém menos independência: os salários são muito baixos, as horas de trabalho são longas, mas têm-se abrigo e alimento sob o teto do fazendeiro. Na leiteria de Talbothays, por sua vez, além de receber abrigo e alimento, Tess tinha uma função mais especializada e profissional do que uma “moça de fazenda”. Ela trabalhava em grupo, fora das instalações domésticas do fazendeiro, ordenha vacas e participa da produção da manteiga. O “pequeno batalhão de

¹⁶⁰ THOMPSON. Op. cit., 1987, p. 44, 45.

¹⁶¹ HARDY. Op. cit., 1991, p. 148. “É surpreendente o número daqueles que atualmente cultivam o solo e outrora foram seus donos” (p. 218).

¹⁶² É curioso notar que Hardy, como autor implícito, inclui sua própria família ao citá-la na ficção como ex-proprietária de grandes lotes de terra. Ibid., p. 100. “Diz ele: qualquer um pode entender que as velhas famílias fizeram nos dias passados sua parcela de trabalho e que não pode haver nelas mais nada de sobra. Veja os Billets, os Denkhards, os Greys e os St. Quintins, os Hardys e os Goulds, que antigamente tinham milhas e milhas de terras neste vale; hoje em dia, você podia comprar eles todos quase que por uma canção” (p. 153).

¹⁶³ THOMPSON. Op. cit., 1987, p. 42.

ordenhadores”¹⁶⁴, o ritmo e a organização sistemática do trabalho designam o que mais tarde chamaríamos de pequenos negócios agroindustriais. Essa posição social é vista pelo narrador como a menos problemática para um trabalhador rural, se comparada às outras ocupações disponíveis nas fazendas da região.

Dairyman Crick's household of maids and men lived on comfortably, placidly, even merrily. Their position was perhaps the happiest of all positions in the social scale, being above the line at which neediness ends, and below the line at which the conveniences begin to cramp natural feelings, and the stress of threadbare modishness makes too little of enough¹⁶⁵.

Depois de Talbothays, Tess se submete aos vários trabalhos sazonais em outras pequenas leiterias, campos de cereais, colheitas diversas, lugares onde os trabalhadores casuais são pagos por dia ou por tarefa e, normalmente, onde os trabalhos confiados às mulheres são remunerados miseravelmente, como salienta o narrador “female field-labour was seldom offered now, and its cheapness made it profitable for tasks which women could perform as readily as men”¹⁶⁶. Essa variedade de ocupações citada na obra, através do itinerário de Tess, corresponde, de certa maneira, a um panorama da vida social e das condições de trabalho comuns dessa classe popular de trabalhadores em pleno período de ajuste socioeconômico na Inglaterra vitoriana. O narrador, por exemplo, menciona no romance o mercado de mão de obra da “feira da Candelária”¹⁶⁷. Thompson, por sua vez, em seu estudo, também faz referência aos mercados de trabalho organizados nas feiras sazonais,

¹⁶⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 85. “The milkers formed quite a little battalion of men and maids, the men operating on the hard-teated animals, the maids on the kindlier natures. It was a large dairy”; “Os ordenhadores formavam um pequeno batalhão de homens e mulheres, os homens a trabalhar com os animais de tetas duras, as moças com os de natureza mais suave. Era um grande curral” (p. 132).

¹⁶⁵ Ibid., p. 101 “As moças e os homens que compunham o pessoal da casa do queijeiro Crick viviam confortavelmente, placidamente, alegremente até. Sua posição era, talvez, a mais feliz de todas as posições da escala social, estando acima da linha onde termina toda a penúria e abaixo da linha em que começam as conveniências a intervir no sentimento natural e a pressão de um convencionalismo trivial transforma em demasiado pouco o que é bastante” (p. 154).

¹⁶⁶ Ibid., p. 223. “Agora, oferecia-se raramente trabalho feminino nos campos, e o fato de ser barato tornava-o aproveitável para tarefas que as mulheres podiam levar a cabo tão a contento como os homens” (p. 321).

¹⁶⁷ Ibid., p. 251. “[...] the day which was of great import to agriculturists – the day of the Candlemas Fair. It was at this fair that new engagements were entered into for the twelve months following the ensuing Lady-Day, and those of the farming population who thought of changing their places duly attended at the county-town where the fair was held.” “[...] o dia que era de grande importância para os agricultores – o dia da Feira da Candelária. Era naquela feira que se faziam novos contratos para os doze meses que seguiam ao Dia da Anunciação, e da população das fazendas, os que pensavam em transferir-se tratavam de procurar a sede do condado, onde se realizava a feira” (p. 358).

que funcionavam semelhantes a um mercado de gado, onde os trabalhadores rurais eram obrigados a se dobrar à lei cruel da oferta e da demanda¹⁶⁸.

Porém, é sem dúvida na fazenda de Flintcomb Ash que Tess tem a condição de trabalho mais instável e precária, pois se trata de um empreendimento agrícola, capitalista e mecanizado, submetido a um ritmo frenético das exigências produtivas. Como mencionamos anteriormente, a descrição desse espaço, e, conseqüentemente, a de Tess, nada têm a ver com a descrição idealizada da queijaria de Talbothays, fazenda também moderna, mas onde o ritmo de trabalho era determinado não por máquinas, e sim pelas vacas, com quem Tess mantinha um relacionamento de afinidade. Assim, a imagem de Tess varia da Eva, em harmonia perfeita com a natureza e com os animais, àquela de Adão, expulso do jardim e condenado a trabalhar com esforço e sofrimento para sobreviver. Além disso, o primeiro espaço designa o local do encontro e da paixão por Angel Clare, onde a jovem se mostra completamente dominada, resignada e obediente; o segundo espaço é marcado pelo reencontro com Alec D'Urberville, recém convertido aos dogmas metodistas do pastor Clare (pai de Angel), onde ele se mostra, a princípio, arrependido, apaixonado e obstinado e a operária agrícola, resistente, forte e irredutível.

O efeito de tal reencontro provoca nova tensão na intriga. Ambas as personagens estão transformadas e, por isso, a maneira como se veem também é diferente. Se no passado Tess era a presa desfrutável de Alec, a esta altura, depois de sua conversão religiosa, ela é objeto de reparação dos erros cometidos e por quem tem um sentimento de dever. Ele busca então um caminho de santificação para os dois, através do casamento (o que da outra vez nunca havia sido mencionado).

Tess – don't look at me so – I cannot stand your looks! There never were such eyes, surely, before Christianity or since! There – I won't lose my head; I dare not. I own that the sight of you had waked up my love for you, which, I believed, was extinguished with all such feelings. But I thought that our marriage might be a sanctification for us both. "The unbelieving husband is sanctified by the wife, and the unbelieving wife is sanctified by the husband", I said to myself¹⁶⁹.

¹⁶⁸ THOMPSON. Op. cit., 1987, p. 55.

¹⁶⁹ HARDY. Op. cit., 1991, p. 249. "Tess... não me olhe assim... não posso suportar seus olhares! Nunca, tenho certeza, houve olhos assim, antes do cristianismo, ou desde que ele existe! Calma... não vou perder a cabeça; não me atrevo. Confesso que o fato de vê-la despertou o meu amor por você, que, eu julgava apagado de todo sentimento assim. Mas eu pensava que o nosso casamento pudesse ser uma santificação para nós dois. "O marido

Nesse primeiro momento, ainda convicto de sua fé, ele reconhece o amor por Tess e tenta convencê-la a salvar-se de seu passado pelo matrimônio cristão. Seu vocabulário e o uso de referências bíblicas são típicas de um “santo homem” que admira Tess como mulher respeitável e pura, diferente das outras camponesas (*cottages girls*) com quem estava acostumado a relacionar-se no passado.

I have arranged to preach, and I shall not be there – by reason of my burning desire to see a woman whom I once despised! – No, by my word and truth, I never despised you; if I had I should not love you now! Why I did not despise you was on account of your being unsmirched in spite of all; you withdrew yourself from me so quickly and resolutely when you saw the situation; you did not remain at my pleasure; so there was one petticoat in the world for whom I had no contempt, and you are she¹⁷⁰.

Porém, à medida que se aproxima dela, sua determinação religiosa esmorece e perde sentido. A fascinação que os olhos e a boca de Tess exercem sobre ele faz com que a velha paixão reavive e ele acabe por acusá-la de ser o “meio inocente” de sua recaída. A partir de então, quanto mais ela o despreza e rejeita sua atenção, mais ele revela a inconsistência de sua crença, outrora tão convincente: “What a grand revenge you have taken! I saw you innocent, and I deceived you. Four years after, you find me a Christian enthusiast; you then work upon me, perhaps to my complete perdition!”¹⁷¹

Observamos, finalmente, uma rápida inversão do ponto de vista. Assim como ocorreu com Angel Clare, de acordo com quem a imagem idealizada de uma inocente Eva se confundiu com a de uma pecadora, Alec D’Urberville também confunde essa mulher “unsmirched” com uma Eva tentadora e sensual, ou ainda, com uma feiticeira enganadora da Babilônia¹⁷², aquela que causa sua destruição.

incrédulo é santificado pela esposa e a esposa incrédula é santificada pelo marido”, dizia eu a mim mesmo” (p. 355).

¹⁷⁰ Ibid., p. 253. “Combinei para ir pregar e não estarei lá... por causa do meu ardente desejo de ver uma mulher que desprezei outrora!... Não, pela minha palavra e minha honra, nunca a desprezei; se desprezasse, não devia amá-la agora! Se não a desprezei, foi porque você continuou pura apesar de tudo; afastou-se de mim tão rápida e tão resolutamente, quando enxergou a situação; não ficou à minha disposição; por isso, houve no mundo uma mulher pela qual não tive desprezo, e você é essa mulher” (p. 361).

¹⁷¹ Ibid., p. 259. “Que vingança enorme você tirou! Vi-a inocente e enganei-a. Quatro anos depois, você me achou cristão entusiasmado; atuou então sobre mim, talvez para minha completa perdição!” (p. 368).

¹⁷² A alusão à Babilônia associa Tess ao pecado da prostituição, como vemos em Apocalipse 17, 5 “E em sua testa estava escrito o nome: Mistério, a grande Babilônia, a mãe das prostituições e abominações da terra”.

“And why then have you tempted me? I was firm as a man could be till I saw those eyes and that mouth again – surely there never was such a maddening mouth since Eve’s!” His voice sank, and a hot archness shot from his own black eyes. “You temptress, Tess; you dear damned witch of Babylon – I could not resist you as soon as I met you again!”¹⁷³

A acusação contra ela é severa, mas não a intimida, pois se porta virtuosamente como uma mulher casada e fiel ao marido distante. O leitor, por sua vez, não se convence tão prontamente da credibilidade desse ponto de vista, vindo da parte de uma personagem pouco confiável como é o caso de Alec. De fato, mais uma vez Tess é vista de maneira distorcida e imaginada, conforme os critérios de um homem ao mesmo tempo apaixonado e obcecado por dominá-la.

Assim se completa a tripla visão sobre a heroína, sustentada pelo narrador, por Angel Clare e por Alec D’Urberville, e se consolida a base fundamental para compreensão de seu caráter. Contudo, a confluência dessas opiniões não diz tudo. A personagem de Tess não é complexa apenas por equilibrar-se sobre o crivo do ponto de vista ora realista, ora idealizado. Ela é também um ser autônomo que manifesta suas próprias certezas e incertezas, cabendo ao leitor, finalmente, estabelecer uma leitura ativa a fim de interpretá-la; desta vez, porém, segundo seus próprios valores culturais.

Em suma, independente de quaisquer conclusões que possamos tirar a respeito de Tess, não é possível dissociá-la da impressão que nos provoca tamanha dualidade, seja ela através da representação de uma mulher ao mesmo tempo moderna e tradicional, seja de uma heroína concebida de forma realista e idealizada. Tal ambiguidade é conhecida pela crítica literária como sendo o fundamento de uma das principais temáticas do romance, isto é, a luta entre duas culturas, uma natural e outra convencional. Da mesma forma, outras personagens não escapam da ambiguidade quanto a seus modos de pensar e agir. Os dois amantes de Tess, Alec D’Urberville e Angel Clare, são também determinados por tal embate cultural, principalmente no que tange à condição humana dividida entre o vício e a virtude e entre o bem e o mal.

¹⁷³ HARDY. Op. cit., 1991 p. 254. “– E então, por que me tentou? Era tão firme como podia ser um homem, até que de novo vi esses olhos e essa boca... certamente, nunca houve, desde Eva, uma boca enlouquecedora assim! – A voz dele baixou de tom e um brilho de malícia luziu nos seus olhos negros. – Você, tentadora Tess! você, maldita e querida feiticeira de Babilônia... não pude resistir a você, desde o momento em que tornei a encontrá-la!” (p. 361-362).

3.3 *Psychomachia*: combate da alma entre o vício e a virtude

Diferente do que pode parecer à primeira vista, tanto Alec D'Urberville quanto Angel Clare são personagens controversas e não tipos bem definidos em termos maniqueístas. Por detrás das aparências virtuosas de Angel e dos sinais de vícios e malícias de Alec, encontram-se, na verdade, personagens em frequentes conflitos com suas próprias naturezas, instintos e convenções, em constante luta entre o bem e o mal¹⁷⁴. No entanto, esse conflito que faz deles ora bons, ora maus, não lhes atribuem necessariamente uma psicologia complexa.

A batalha entre os dois amantes para conquistar a alma de Tess é, na verdade, figurativa de uma realidade social moderna mais concreta. Ambos são representantes de classes sociais e de moralidades distintas, que faz com que seus desejos, paixões e idealizações entrem em discordância com suas exigências morais e sociais, da mesma forma que são incapazes de compreender a natureza de Tess, tornando-se totalmente destrutivos para ela.

Segundo Gatrell¹⁷⁵, enquanto Alec é moderno em razão do fator econômico, isto é, o fato de ser um capitalista, Angel é moderno em função de sua clareza intelectual, que é também evidenciada em seu sobrenome “Clare”. O primeiro é rico e sensual e seduz o corpo de Tess, o segundo é dono de uma arrogância intelectual e moral e seduz sua mente. A impressão imediata que o leitor tem ao conhecê-los é de que um representa o vício e o outro a virtude, mas, no decorrer dos capítulos, dá-se conta dessa falsa evidência. Ambos são inconstantes e ambíguos e é principalmente o ponto de vista do narrador que revela o caráter de cada um, por meios distintos que variam entre a arte de contar e a de mostrar¹⁷⁶.

¹⁷⁴ A esta luta deu-se o nome de *psychomachia*, principalmente durante a idade média. O termo é de origem grega antiga, vem de *psyche* (“alma”) e *mache* (“batalha”), e pode ser entendido de duas formas: a alma designa tanto o ente que luta como o cenário em que ocorre a luta. O conceito deriva do poema “*Psychomachia*”, do escritor latino cristão Prudêncio (400 d.C.), no qual se apresenta lutas alegóricas entre as virtudes e os vícios. Este tema é bastante comum em melodramas e romances tradicionais e são apropriados também por Hardy em boa parte de suas obras, especialmente em *Tess of the D'Urbervilles*. Ver SAYER. Op. cit., p. 84 e 115.

¹⁷⁵ GATRELL. Op. cit., p. 13.

¹⁷⁶ De maneira geral, contar implica dar informações, detalhes, explicações sobre um acontecimento deixando menos margem à imaginação, pois os elementos são dados de forma explícita; por sua vez, mostrar é um procedimento de dramatização narrativa que faz apelo à emoção e aos sentidos do leitor, pois comunica imagens e sensações que dão a entender o que acontece na cena. Teóricos como F. Jameson associam o relato contado (*telling*) ao romance tradicional e o procedimento de mostrar (*showing*) ao romance moderno realista. Veremos no próximo capítulo de que outras formas essa noção teórica pode ser discutida quanto à técnica de Hardy abordando, também, o ponto de vista de G. Lucáks em *Narrar e descrever* texto em que faz oposição entre a literatura de Walter Scott e de Émile Zola, privilegiando a técnica de mostrar (*showing*).

Alec D'Urberville é caracterizado, desde o princípio, por elementos externos à sua pessoa, ou seja, o ambiente onde se encontra e os objetos aos quais é associado, ou ainda, pela maneira de portar-se e por seus traços físicos. São raros os momentos em que temos acesso a seus pensamentos ou à explicação de algo relacionado a seu passado e à sua personalidade. Logo em sua primeira aparição suas características são anunciadas antecipadamente através da descrição de sua fazenda em Trantridge; uma construção recente, equipada com os mais modernos recursos (estufas, estábulos, tendas ornamentais) onde “everything on this snug property was bright, thriving, and well kept [...] “everything looked like money – like the last coin issued from the Mint”¹⁷⁷.

Essa riqueza aparente da família de Alec explicita o novo sistema econômico vigente. Enquanto a família de Tess representa o declínio definitivo da nobreza de sangue e de propriedade, a família Stoke é o marco do avanço do capitalismo burguês, que tudo pode comprar, inclusive o até então valorizado “sobrenome”. Notamos, contudo que a casa ilustra uma relação metonímica com o caráter dissoluto, ocioso e de *bon vivant* de Alec, pois não tem funções seriamente produtivas, e sim parece ser destinada ao simples prazer e à diversão.

O narrador não descreve diretamente a índole do rapaz, apenas comenta rapidamente a razão da mudança da família Stoke para o sul, e da compra do nome D'Urberville, insinuando “the necessity of recommencing with a name that would not too readily identify him with the smart tradesman of the past”¹⁷⁸. Dá-se a entender, então, que possivelmente as origens da riqueza de Alec sejam suspeitas ou talvez desonestas.

Os traços físicos também são determinantes para distingui-lo como um sedutor atraente e perigoso; eles são marcados pela “barbárie de seus contornos, pela força em seu rosto e pelo atrevimento de seus olhos”¹⁷⁹. A isto se acrescenta seu jeito licencioso de se dirigir à Tess, tal qual “my pretty Coz”, e seus modos envolventes que a confundem e seduzem. Como já

¹⁷⁷ HARDY. op. cit., 1991, p. 26. “[...] tudo era brilhante, próspero e bem conservado”; “Tudo parecia dinheiro – como o último níquel saído da Casa da Moeda” (p. 49).

¹⁷⁸ Ibid., p. 27. “[...] a necessidade de recomeçar por um nome que não houvesse de identificá-lo demasiado prontamente com o esperto negociante do passado” (p. 50).

¹⁷⁹ Ibid., p. 28. “He had an almost swarthy complexion, with full lips, badly moulded, though red and smooth, above which was a well-groomed black moustache with curled points, though his age could not be more than three or four-and-twenty. Despite the touches of barbarism in his contours, there was a singular force in the gentleman’s face, and in his bold rolling eye.”; “Tinha ele a tes quase tisonada de sol, com lábios cheios, mal conformados, embora rubros e lisos, acima dos quais se via um bigode preto bem frisado, com pontas recurvadas, embora sua idade não pudesse ser de mais de vinte e três ou vinte e quatro anos. Todavia, apesar dos traços de barbárie de seus contornos, havia uma força singular no rosto do cavalheiro e nos seus olhos móveis e atrevidos” (p. 51).

mencionamos, Alec é por várias vezes associado à figura do diabo enganador e tentador, assim como à serpente, elementos presentes no imaginário bíblico. Da mesma forma, sua presença está quase sempre vinculada ao fogo de seu charuto ou à fumaça de seu cigarro, como indicadores da figura diabólica, misteriosa e tenebrosa.

Além disso, vemos como os sinais de riqueza são explorados juntamente com elementos da juventude e da modernidade, fazendo dele um típico homem da alta sociedade burguesa que desfruta de uma condição favorável. Aos olhos da mãe de Tess, bastante interessada na ascensão social da filha, nenhum desses detalhes lhe escapam.

Her mother perceived, for the first time, that the second vehicle was not a humble conveyance like the first, but a spick-and-span gig or dog-cart, highly varnished and equipped. The driver was a young man of three or four-and-twenty, with a cigar between his teeth; wearing a dandy cap, drab jacket, breeches of the same hue, white neckcloth, stick-up collar, and brown driving-gloves – in short, he was the handsome, horsey young buck who had visited Joan a week or two before to get her answer about Tess¹⁸⁰.

Particularidades sobre as vestimentas e sobre o carro fazem a Sra. Durbeyfield vibrar como uma criança, não entendendo o significado real de tudo aquilo, e demonstrando ser incapaz de poupar sua filha do que poderia acontecer. O interesse da cena do cabriolé está na habilidade do narrador em mostrar dramaticamente o caráter de Alec. É por meio da ação, e não da descrição, que deduzimos o quanto ele é imprudente, violento, cruel e obstinado em dominar Tess¹⁸¹. Alec assume ser dono de um “mau gênio” e isto se evidencia na velocidade excessiva de seu carro, em seu tom de deboche e de superioridade. Suas intenções são explícitas por meio de seus modos atrevidos, pois tenta agarrar e beijar Tess por diversas vezes, ainda que perceba sua moral distinta das outras de sua classe, ao afirmar: “You are mighty sensitive for a cottage girl!”¹⁸².

Notamos que várias cenas contêm informações que colaboram com a caracterização de Alec, como por exemplo, a relação dele com sua mãe, uma vez que a senhora demonstra ter

¹⁸⁰ Ibid., p. 37. “Sua mãe percebeu, pela primeira vez, que o segundo veículo não era uma viatura humilde como o primeiro, mas um cabriolé ou carro leve, novo em folha, soberbamente envernizado e equipado. O condutor era um jovem de vinte e três ou vinte e quatro anos, com um charuto entre os dentes; usava um chapéu de montaria, jaqueta parda, calções da mesma tonalidade, cachecol branco, colarinho duro e luvas marrons de montar – em suma, era o simpático jovem cavaleiro que visitara Joan uma ou duas semanas antes, para ter sua resposta sobre Tess” (p. 64-65).

¹⁸¹ SAYER. Op. cit., p. 21.

¹⁸² HARDY. op. cit., 1991, p. 41. “És sensível em demasia para uma camponesa!” (p. 69).

mais afeto pelos galos e galinhas do que pelo próprio filho, a quem trata severamente. Nada parece favorecer a impressão desagradável causada por tais evidências sobre sua personalidade. Contudo, durante a estada de Tess, responsável pela granja na fazenda de Trantridge, algo diferente nas maneiras de Alec começa a ser percebido com o tempo, como por exemplo, o assédio insistente e grosseiro passa a ser um cortejo mais discreto. Alguns favores e afetos dedicados A Tess, como o fato de presenteá-la com livros e vestidos e ensiná-la a assobiar, permitem certa familiaridade, uma vez que ela passa a se sentir mais à vontade em sua presença, sem que isso signifique qualquer sentimento terno de sua parte. Quanto aos sentimentos de Alec, não se pode ter certeza se são egoístas, caprichosos ou apaixonados e sinceros. O leitor, assim como Tess, não tem acesso a eles, conhece apenas seu comportamento diário, por exemplo, a estranha obsessão em espreitá-la.

Finalmente, é durante a noite brumosa na velha Floresta da Caça que Alec demonstra suas verdadeiras intenções. Aparentemente não há como inocentá-lo ao crer que o estupro não tenha sido planejado ou que tenha sido um ato impensado, uma resposta ao ímpeto do momento. Tudo indica que, estando a sós com Tess na volta para residência, ele escolhe o caminho mais longo e mais isolado a fim de prolongar o tempo em sua companhia e aproveitar-se de seu estado de sonolência. O próprio diálogo mostra o contraste entre a inocência da moça e a malícia do rapaz¹⁸³, pois ele a pressiona insistentemente para que ela o trate como seu amante, além disso, aproveita o momento do assédio para comunicar a assistência material que deu à sua família (seu ponto fraco) a fim de ganhar sua simpatia.

A maldade de Alec é acentuada, ainda, pelo fato de não demonstrar nenhum remorso ou sensibilidade diante de Tess pelo acontecido, quando esta decide deixar Trantridge e voltar para a casa de seus pais. Porta-se orgulhosamente e deixa clara a diferença das classes sociais, oferecendo compensação financeira para tê-la como amante, o que lhe parecia comum aos homens desse meio social; Tess, todavia, o recusa intempestivamente “I cannot! I SHOULD be your creature to go on doing that, and I won’t!”¹⁸⁴. Notamos que Alec não faz nenhuma proposta decorosa ou pedido de casamento, como teria desejado a mãe de Tess, ele se contentaria apenas em tê-la como sua criatura, sua escrava, não mais do que isso; logo, assume sua maldade sem nenhum pudor: “Well, Tess, dear, I can say no more. I suppose I am

¹⁸³ Como assinala SAYER. Op. cit., p. 24.

¹⁸⁴ HARDY. Op. cit., 1991, p. 60. “Não posso! Eu haveria de ser sua escrava se continuasse fazendo isso, e não quero!” Não posso! Eu haveria de ser sua escrava se continuasse fazendo isso, e não quero!” (p. 96).

a bad fellow – a damn bad fellow. I was born bad, and I have lived bad, and I shall die bad in all probability”¹⁸⁵.

O mau caráter de Alec D’Urberville é posto em contraste com a figura de “bom moço” de Angel Clare. No ambiente pacífico e harmonioso da queijaria de Talbotahys, este protagonista é apresentado e descrito de forma direta. Uma das queijeiras enumera suas referências, ao identificá-lo como o sr. Clare, um cavalheiro muito bem-nascido, aluno de queijeiro, aprendiz de fazendeiro, filho do reverendo sr. Clare de Emminster e tocador de harpa¹⁸⁶. Essa breve apresentação sugere, de antemão, atributos de superioridade da classe social e moral de Clare, inalcançáveis para simples ordenhadoras, como esta que o observa. Nota-se, também, que as atribuições que definem Clare são, desde o princípio, aparentemente desconexas visto que o inserem dentro de vários imaginários: cortês pela educação e classe social, rústico pela profissão, eclesiástico pela filiação e por fim, erudito por sua escolha pela harpa, instrumento vinculado ao classíssimo e, especialmente no romance, ao deus Apolo, a quem o jovem é associado por diversas vezes.

Seu nome, Angel Clare, aliás, designa uma figura angelical e divina, ao mesmo tempo iluminada, o que, em um duplo sentido, pode designar uma pessoa esclarecida intelectualmente ou pode significar transparente, um ser discernível, sobre o qual não há engano ou confusão. Há, no entanto, expressa ironia do autor ao escolher este nome para tal personalidade inconsistente e volúvel como veremos com mais rigor.

Diferente de Alec, mostrado dramaticamente como vilão, Angel Clare tem um capítulo tradicional de apresentação¹⁸⁷ dedicado a ele, onde conhecemos parte de sua história, a relação com sua família, suas vontades e convicções. Desde logo reconhecemos em Clare certa imprecisão, um caráter ambíguo, entre firmeza e indecisão, delicadeza e abstração.

Angel Clare rises out of the past not altogether as a distinct figure, but as an appreciative voice, a long regard of fixed, abstracted eyes, and a mobility of mouth somewhat too small and delicately lined for a man’s, though with an unexpectedly firm close of the lower lip now

¹⁸⁵ Ibid., p. 60. “Pois bem, Tess, querida, não posso dizer mais. Creio que sou um sujeito mau... um sujeito mau condenado. Nasci mau, mau tenho vivido e morrerei mau, segundo toda probabilidade” (p. 96).

¹⁸⁶ Ibid., p. 88 e 89.. “– O sr. Angel Clare – aquele que está aprendendo a ordenhar e que toca harpa – nunca fala muito com a gente. É filho de um pastor e anda muito envolvido com suas próprias ideias p’ra dar atenção às moças. É aluno do queijeiro – ‘stá aprendendo tudo o que é de fazenda. Aprendeu a cuidar de ovelhas noutro lugar, e agora ‘stá aprendendo o trabalho da queijaria... Sim, é um cavalheiro muito bem nascido. O pai dele é o reverendo sr. Clare, de Emminster... a umas boas milhas daqui” (p. 138).

¹⁸⁷ Ibid., capítulo XVIII.

and then; enough to do away with any inference of indecision. Nevertheless, something nebulous, preoccupied, vague, in his bearing and regard, marked him as one who probably had no very definite aim or concern about his material future¹⁸⁸.

Clare parece ser uma personagem próxima do narrador, que conhece seu passado, seus pensamentos e sentimentos. No entanto, escapa de seu domínio conhecer suas verdadeiras ambições e propósitos. Esse efeito na narração pode ser resultado de uma decisão do autor em criar uma personagem intensa que seja capaz, ao mesmo tempo, de despertar um amor profundo em Tess e rejeitá-la tão duramente; da mesma forma, ser capaz de compreender as razões do desencanto e progressivamente reprovar sua própria atitude de rejeição¹⁸⁹. Simon Gatrell salienta que Thomas Hardy repensou por várias vezes o caráter de Clare e o revisou, atribuindo-lhe menos exatidão e afabilidade, como por exemplo, se comparamos a descrição de seus traços acima com a do primeiro manuscrito, marcados por “a tender voice, eloquent eyes, and humorous turn to his too delicate mouth”.

Angel Clare carrega em si a contradição de ser um crente esclarecido, ou seja, aquele que recebeu uma educação cristã consolidada e, ao mesmo tempo, guarda uma convicção humanista, desprezando a “untenable redemptive theolatri”¹⁹⁰. Na verdade, ele parece bem mais inclinado a usar seu conhecimento “for the honour and glory of man” do que “for the honour and glory of God”¹⁹¹, contrariando seu pai. Alias, é pelo contraste com a figura do pai, extensivamente descrito como devoto severo, porém amoroso, que a personalidade rebelde de Clare se afirma, ousando inclusive a declarar que “it might have resulted far better for mankind if Greece had been the source of the religion of modern civilization, and not Palestine”¹⁹². Sua preferência pelo “prazer estético, sensual e pagão da vida natural e pela exuberância terrena das mulheres” é motivo de crítica de seus irmãos, que veem em Angel um homem cada vez mais rude e que vem perdendo seu vigor intelectual¹⁹³. Por sinal, a família Clare é bastante explorada narrativamente e isto contribui para entendermos o contexto

¹⁸⁸ Ibid., p. 89. “Angel Clare surge do passado não inteiramente como uma figura distinta, mas como uma voz apreciadora, um longo olhar de olhos fixos e abstratos, e uma mobilidade de boca seu tanto demasiado pequena e delicadamente delineada para um homem, embora com um modo inesperadamente firme de fechar o lábio inferior, vez por outra, suficiente para afastar toda ideia de indecisão. Não obstante, algo de nebuloso, preocupado, vago, em sua postura e olhar, assinalavam em sua pessoa alguém que provavelmente não tinha objetivo ou interesse muito definido com relação ao seu futuro material” (p.138-139).

¹⁸⁹ GATRELL. Op. cit., p. 23.

¹⁹⁰ HARDY. Op. cit., 1991, p. 90. “teolatria redentora insustentável” (p. 140).

¹⁹¹ Ibid., p. 91. “[...] para a honra e glória do homem”; “para a honra e glória de Deus” (p. 141).

¹⁹² Ibid., p. 124. “[...] talvez fosse de melhor resultado para a humanidade se a Grécia tivesse sido o berço da religião da civilização moderna, em vez da Palestina” (p. 185).

¹⁹³ Cf. Ibid., capítulo XXV.

puritano da época, assim como conhecer o grau de exigência moral ao qual Clare estava submetido e que certamente influencia em sua decisão de rejeitar Tess.

No entanto, é justamente o gosto pela natureza, o grande prazer da existência simples e livre, sem preconceitos ou dogmas, que o atraem para a vida rural, ambiente onde encontra Tess. A suposta rejeição às convenções sociais, aos valores aristocráticos e a aversão pela vida moderna na cidade, fazem-no escolher o ofício de fazendeiro. Para isso se submete a uma formação profissional a fim de adquirir conhecimentos práticos dos processos de trabalho rural, como por exemplo, estudar os hábitos das vacas ou conhecer o funcionamento de moinhos. Clare passa a ser, então, a figura emblemática do fazendeiro moderno, categoria diferenciada do camponês, que investe em sua formação técnica e nos processos semi-industriais para obter maior lucro. Dessa forma Clare, por um caminho inverso ao de Tess, também é vinculado ao duplo caráter de homem moderno e rústico.

A proximidade dos dois apaixonados se dá pela confluência de suas dualidades, acrescida do fato de ambos idealizarem constantemente um ao outro, “neither having the clue to the other’s secret, they were respectively puzzled at what each revealed”¹⁹⁴. A natureza paradisíaca da fazenda os coloca em posição de Adão e Eva contemporâneos, assim, a corte feita por Clare é lenta e constante, como o “gotejar do leite”.

In this way Clare persistently wooed her in undertones like that of the purling milk – at the cow’s side, at skimmings, at butter-makings, at cheese-makings, among broody poultry, and among farrowing pigs – as no milkmaid was ever wooed before by such a man¹⁹⁵.

O recatado cortejo é bastante diferente do assédio feito por Alec anos antes, pois este era obsessivo, importuno e grosseiro. Aliás, neste aspecto, Angel é o oposto de Alec, pois “he was, in truth, more spiritual than animal; he had himself well in hand, and was singularly free from grossness”. No entanto, o narrador pondera que, com certa desconfiança, longe de ser o

¹⁹⁴ Ibid., p. 98. “Não possuindo nenhum deles a chave do segredo do outro, achavam-se reciprocamente intrigados com o que revelava cada um” (p. 151).

¹⁹⁵ Ibid., p. 142. “Dessa forma, Clare insistentemente fazia-lhe a corte, em voz baixa como a do leite a gotejar – ao lado de uma vaca, quando desnatava, quando batia manteiga, quando fazia queijos, entre aninhadas ou entre leitoas que davam à luz – de uma forma pela qual nenhuma ordenhadora jamais fora cortejada por um homem assim” (p. 210).

que Tess considerava – um homem “disinterested, chivalrous, protective”¹⁹⁶ – Clare tinha um feitio instável; era racional embora fosse levado constantemente pela fantasia.

Though not cold-natured, he was rather bright than hot – less Byronic than Shelleyan; could love desperately, but with a love more especially inclined to the imaginative and ethereal; it was a fastidious emotion which could jealously guard the loved one against his very self¹⁹⁷.

Dessa forma temos, essencialmente, dois pontos de vista impostos sobre Angel Clare, o do narrador, comedido e desconfiado, e o de Tess, apaixonado e idealizado. Para ela, Clare é comparado a uma figura celeste por quem manifesta completa devoção, a quem dirige suas súplicas ou ainda, ousa chamar de “her lord, her own”¹⁹⁸.

There was hardly a touch of earth in her love for Clare. To her sublime trustfulness he was all that goodness could be – knew all that a guide, philosopher, and friend should know. She thought every line in the contour of his person the perfection of masculine beauty, his soul the soul of a saint, his intellect that of a seer. The wisdom of her love for him, as love, sustained her dignity; she seemed to be wearing a crown. The compassion of his love for her, as she saw it, made her lift up her heart to him in devotion. He would sometimes catch her large, worshipful eyes, that had no bottom to them looking at him from their depths, as if she saw something immortal before her¹⁹⁹.

A explícita idolatria da camponesa (*country girl*) explica sua posição de completa submissão e obediência; o que não é o caso de Clare que, mesmo tendo idealizado Tess,

¹⁹⁶ Ibid., p. 151. “[...] mas era, com efeito, mais espiritual que animal; sabia-se manter bem dominado, e era singularmente isento de grosseria”; Clare é comparado aos homens “desinteressados, cavaleirescos, protetores” (p. 222).

¹⁹⁷ Ibid., p. 151. “Embora não fosse frio de natureza, era mais brilhante que ardente – menos à maneira de Byron que de Shelley; podia amar desesperadamente, mas com um amor mais especialmente inclinado para o imaginativo e etéreo; era uma emoção delicada, capaz de ciumentamente guardar a pessoa amada contra ele próprio” (p. 222). Editor da versão francesa da obra **Tess D’Urberville**, A. Topia observa que na poesia romântica inglesa, Lord Byron (1788-1824) representa uma via ao mesmo tempo irônica e sensual, enquanto Percy B. Shelley (1792-1822) tem uma inspiração mais idealizada e espiritualizada. HARDY. Op. cit., 1974, p. 436.

¹⁹⁸ Ibid., p. 166 “[...] chamá-lo seu senhor, seu dono” (p. 242). Ver também p. 315: “She tried to pray to God, but it was her husband who really had her supplication. Her idolatry of this man was such that she herself almost feared it to be ill-omened”. (“Esforçou-se para rezar a Deus, mas era ao marido que realmente fazia suas súplicas. Tal era sua idolatria àquele homem que ela própria quase a sentia como de mau preságio”) (p. 246).

¹⁹⁹ Ibid., p. 151. “Mal se encontrava um toque terreno em seu amor por Clare. Para sua sublime confiança, era ele tudo o que podia ser a divindade – conhecia tudo o que um guia, um filósofo e um amigo devia conhecer. Achava cada linha dos contornos de sua figura a perfeição da beleza masculina; sua alma, a alma de um santo; seu intelecto, o de um profeta. A nobreza de seu amor por ele, como amor, garantia sua dignidade; parecia estar usando uma coroa. A compaixão de seu amor por ela, como Tess o considerava, fazia-a alçar-lhe o coração, devota. Às vezes, dava com os olhos dela, grandes, adoradores, parecendo não ter fundo, a olhá-lo de suas profundezas, como se ela visse diante de si algo de imortal” (p. 221-222).

nunca permitiu ser dominado por ela. Depositando sua confiança na superioridade moral, intelectual e espiritual de Clare, Tess o vê como seu tutor, guia e mestre. Assim, subestimando a si mesma, ela reconhece em Angel Clare ora uma espécie de intermediário (como um anjo, um santo), ora a própria divindade encarnada: “she loved him so passionately, and he was so godlike in her eyes; and being, though untrained, instinctively refined, her nature cried for his tutelary guidance”²⁰⁰.

Enquanto o amor de Tess por Clare é marcado pela devoção e fidelidade, o de Clare por Tess é fundamentado na falsa ideia de que resistiria a tudo, inclusive às convenções sociais.

It was for herself that he loved Tess; her soul, her heart, her substance—not for her skill in the dairy, her aptness as his scholar, and certainly not for her simple formal faith-professions. Her unsophisticated open-air existence required no varnish of conventionality to make it palatable to him²⁰¹.

A incoerência do amor de Clare deve-se justamente ao fato de que o apreço pela “essência ideal” de Tess não é firme, inabalável o suficiente para resistir a seus próprios preconceitos. Como vimos anteriormente, o primeiro obstáculo moral acaba revelando que “with all his attempted independence of judgement this advanced and well-meaning young man, a sample product of the last five-and-twenty years, was yet the slave to custom and conventionality”²⁰². Assim que conhece a falha do passado de Tess, o desencanto é súbito, tornando patente a inconsistência de seu caráter, a inconstância de seu amor e sua real incapacidade em enfrentar as tais convenções sociais, das quais era fervoroso crítico. No entanto, à primeira vista, deduz-se que a razão do choque provocado pelas declarações de Tess não é apenas o envolvimento no passado com outro homem, mas principalmente o fato de não ser tal qual Clare a imaginou.

Yet Clare’s love was doubtless ethereal to a fault, imaginative to impracticability. With these natures, corporal presence is something less appealing than corporal absence; the latter creating an ideal presence that conveniently drops the defects of the real. She found that her

²⁰⁰ Ibid., p. 142. “Amava-o tão apaixonadamente e tinha-o por tão divino aos seus olhos; e, sendo, embora sem treino, instintivamente requintada, sua natureza clamava pela orientação tutelar de Clare” (p. 210).

²⁰¹ Ibid., p. 129. “Amava-a por ela mesma; sua alma, seu coração, sua substância – não pela sua habilidade na queijaria, sua inteligência como aluna sua, e certamente não pelas suas profissões de fé simples e formais. sua existência pura e ingênua ao ar livre não dependia do verniz das convenções para torná-la agradável a seus olhos (p. 192).

²⁰² Ibid., p. 208. “Por toda independência de juízo que tentava ter, aquele moço bem intencionado, amostra dos últimos vinte e cinco anos, era ainda um escravo do costume e da convenção” (p. 300).

personality did not plead her cause so forcibly as she had anticipated. The figurative phrase was true: she was another woman than the one who had excited his desire²⁰³.

A partir desse momento da narrativa deparamos com a inversão do ponto de vista sobre Angel Clare. O narrador revela a dureza racional de seu caráter, sua frieza e inflexibilidade.

Within the remote depths of his constitution, so gentle and affectionate as he was in general, there lay hidden a hard logical deposit, like a vein of metal in a soft loam, which turned the edge of everything that attempted to traverse it. It had blocked his acceptance of the Church; it blocked his acceptance of Tess. Moreover, his affection itself was less fire than radiance, and, with regard to the other sex, when he ceased to believe he ceased to follow: contrasting in this with many impressionable natures, who remain sensuously infatuated with what they intellectually despise²⁰⁴.

A figura antes angelical e doce passa a ser cruel, severa, dominadora e sarcástica, pouco diferindo da de Alec D'Urberville. De fato, é difícil para o leitor simpatizar com ele nesta segunda metade do romance, visto que sua face estranha e sombria é revelada. Além das duras declarações e do procedimento frio e insensível de Clare para como sua esposa nos dias que seguem o casamento, dois momentos importantes contribuem para sua caracterização negativa²⁰⁵. O primeiro diz respeito ao encontro com Mercy Chant, mulher religiosa e recatada, ex-pretendente de Clare segundo o critério de seus pais. Em poucos minutos de conversa, Clare é tomado de assalto por uma “disposição diabólica” que horroriza a moça e causa-lhe a impressão de estar enlouquecendo: “thrown by sheer misery into one of the demoniacal moods in which a man does despite to his true principles, called her close to him,

²⁰³ Ibid., p. 191 e 192.. “Entretanto, o amor de Clare era, sem dúvida, etéreo ao exagero, imaginativo a ponto de tornar-se impraticável. Em naturezas como essas, a presença corpórea é às vezes menos atraente que a ausência corpórea, pois esta cria uma presença ideal que alija convenientemente os defeitos da real. Verificou Tess que sua personalidade não lhe defendia a causa tão intensamente como tinha imaginado. A imagem figurada era verdadeira: torna-se outra mulher, diferente daquela que lhe excitara o desejo” (p. 278).

²⁰⁴ Ibid., p. 189. “Dentro das profundezas remotas de sua constituição, tão suave e afetuoso como era em geral, estava oculta uma dura reserva lógica, como um veio de metal na argila mole, que amassava o corte de tudo que tentasse atravessá-lo. Bloqueara sua aceitação de Tess. Ademais, sua própria feição era menos de fogo que de luminosidade, e, no que respeitava ao outro sexo, quando deixava de crer, deixava de seguir; contrastava, nisso, com muitas naturezas sugestionáveis, que perduram sensualmente enlevadas com aquilo que intelectualmente desprezam” (p. 273).

²⁰⁵ Ibid., capítulo XL.

and fiendishly whispered in her ear the most heterodox ideas he could think of”²⁰⁶. Não satisfeito, em seguida encontra Izz Huett, ex-funcionária de Talbothays que o amava, e mergulha em um devaneio sedutor, insinuando a possibilidade de ter-se casado com ela e convidando-a para partir com ele ao Brasil no lugar de Tess. Esses súbitos e estranhos comportamentos são finalmente retratados, porém, nos fazem lembrar o “mau gênio” que dominava Alec D’Urberville quando agia de maneira diabólica.

Com efeito, constatamos que as personagens de Alec e Clare funcionam, na verdade, como um espelho invertido, uma vez que suas características são semelhantes em diferentes momentos da narrativa e seus perfis parecem oscilar entre a virtude e a maldade. Assim, enquanto Angel Clare se ausenta, deixando uma desagradável impressão de má conduta, Alec D’Urberville converte-se ao cristianismo e torna-se uma pessoa piedosa, um pregador do Evangelho. Curiosamente, Alec crê na pregação do pastor Clare e se transforma em um homem bom, enquanto Angel a despreza constantemente e se perde em sua perversidade. Temos, então, a oposição entre o pecador regenerado e o anjo cético.

Mais do que uma simples conversão, Alec mostra-se seriamente implicado com a evangelização através de seu próprio testemunho de transformação. Tendo adotado o modelo de John Wesley²⁰⁷, ao realizar evangelismos ao ar livre seus discursos são convincentes e falam de seu passado como grande pecador e de sua transformação completa pela “misericórdia de Deus”, confirmando a sentença cristã “the greater the sinner, the greater the saint”²⁰⁸. Escolher o campo de visão de Tess, que conheceu no passado a face mais grosseira desse homem, para descrever sua nova condição de piedoso, é um procedimento narrativo que atribui mais intensidade ao que ela chama de “transfiguração”.

It was less a reform than a transfiguration. The former curves of sensuousness were now modulated to lines of devotional passion. The lip-shapes that had meant seductiveness were now made to express supplication; the glow on the cheek that yesterday could be translated as riotousness was evangelized to-day into the splendour of pious rhetoric; animalism had become fanaticism; Paganism, Paulinism; the bold rolling eye that had flashed upon her form

²⁰⁶ Ibid., p. 209. “Lançado pelo puro desespero a uma dessas disposições diabólicas de espírito em que um homem chega a desprezar seus verdadeiros princípios, chamou-a perto de si, perversamente, murmurou-lhe ao ouvido as ideias mais heterodoxas em que podia pensar” (p. 301).

²⁰⁷ John Wesley (1703-1791): pastor anglicano e teólogo cristão britânico, foi um dos responsáveis pela fundação do Movimento Metodista inglês.

²⁰⁸ Ibid., p. 240. “Quanto maior o pecador, maior o santo” (p. 343).

in the old time with such mastery now beamed with the rude energy of a theolatri that was almost ferocious²⁰⁹.

Tal encontro com Tess altera o sentido da intriga, cogitando uma nova possibilidade de desfecho, pois é justamente durante o tempo em que Angel Clare se torna odioso e indiferente que Alec D'Urberville se mostra arrependido, preocupado com o bem-estar de Tess e desejoso de reconciliar-se com ela. É curioso perceber que tais reviravoltas no caráter das personagens, que à primeira vista parecem tão inverossímeis, são, na verdade, prova da impossibilidade de conciliar, na sociedade moderna, virtudes morais, sentimentais, financeiras; elas revelam também que os supostos “delineamentos” do caráter de Alec e Clare não passam de recalques e de imposturas que não se sustentam diante da primeira contrariedade.²¹⁰

A bondade aparente e repentina de Alec foi tema de grande discussão pela crítica na época da publicação. Gatrell²¹¹ afirma que, assim como procedeu com Clare, Hardy também repensou o caráter de Alec e alterou algumas nuances de sua dualidade. Na primeira versão manuscrita, Hardy apresenta Alec como grosseiro e violador, mas assegura ao leitor de que sua conversão fora genuína e intensa, respondendo às suas carências emocionais e afetivas. No entanto, essa reviravolta na narrativa foi alvo de muitas críticas e sugestões, uma vez que tal transformação seria altamente improvável e, talvez, “blasfemous”. Gatrell crê, por fim, que não foram tais pressões que convenceram o autor a fazer mudanças no texto, mas sua intenção de evitar que, se a conversão fosse verdadeira, isto levaria o leitor a pensar o caráter de Alec justamente em um sentido que invalidaria o que foi construído no resto do romance. Observamos, então, que para tentar resolver tal impasse temos, desde o princípio da quarta fase, “The convert”, a voz prudente e desconfiada do narrador, misturada aos pensamentos de

²⁰⁹ Ibid., p. 239. “Tratava-se menos de uma reforma que de uma transfiguração. Os contornos sensuais de antigamente tinham-se modulado agora em linhas de paixão devota. O desenho dos lábios, que tinham significado sedução, passara agora a exprimir súplica; a luminosidade das faces, que ontem podia ser traduzida como desregramento, era agora evangelizada no esplendor da piedosa retórica; o animalismo passara a ser fanatismo; o paganismo, paulinismo; o olhar movediço e atrevido que tinha desde logo apreciado suas formas naquele tempo passado, com tal força de domínio, brilhava agora com a energia rude de uma teolatria que era quase feroz” (p. 342).

²¹⁰ Esta parece ser uma inovação de Hardy em relação à tradição inglesa e às narrativas de Jane Austen (como, por exemplo, *Orgulho e Preconceito*, *Razão e Sensibilidade*) em que era comum ver esquemas onde a virtude e a riqueza se conciliavam, os imperativos financeiros e morais da burguesia se complementavam. Cremos que há, neste sentido, um traço moderno e, por vezes, realista no caráter dos dois protagonistas, pois já não parece mais caber na sociedade dessa época a representação de tipos perfeitamente delineados ou com tais atributos combinados. Tudo indica que, ao recusar a combinação masculina “perfeita” ou ao optar por estratégias narrativas próprias, Hardy demonstra não poder seguir a mesma regra de Austen.

²¹¹ GATRELL. Op. cit., p. 22.

Tess, que insinua constantemente a possível instabilidade de Alec: “strange that their very elevation was a misapplication, that to raise seemed to falsify. Yet could it be so?”²¹². Nesse sentido, a fragilidade da fé de Alec, sustentada por Tess e pelo narrador, contrasta com a intensidade de sua convicção defendida por seus fervorosos argumentos. De modo geral, ainda que soe falso, a transformação de Alec o torna, durante um tempo, um homem mais interessante ou aceitável para um desfecho confortável para Tess, que se livraria do peso das acusações morais retornando a seu “marido natural”²¹³, ou seja, aquele com quem teve um filho.

Contudo, outra virada é preparada ao longo desses capítulos que seguem a conversão de Alec. O reencontro com Tess abala-o perceptivelmente, “the effect upon her old lover was electric”; ao mesmo tempo, o narrador nota que ele não será capaz de dominar-se por muito tempo diante da paixão que ela desperta “The inferior man was quiet in him now; but it was surely not extracted, nor even entirely subdued”²¹⁴.

Alec volta a assediar Tess insistentemente, como no passado. Desta vez ele faz uma proposta de casamento, demonstra boas intenções para com Tess e busca fazer um reparo. Tendo sido negada a proposta, em razão de ela ter se casado com outro homem, Alec começa gradativamente a fazer acusações contra Tess e a seu suposto marido incrédulo, aquele que, segundo ele, escravizou a mente dela. Ademais, de forma relativamente rápida, de um capítulo para o outro, um diálogo após o outro, vemos a alteração no humor e no aspecto de Alec. Ele deixa de usar sua batina preta, seu vocabulário, antes repleto de expressões piedosas, torna-se profano novamente, acompanhado de sarcasmos, cinismos e risadas diabólicas. Além disso, torna-se cada vez mais agressivo, chegando a ameaçar Tess: “remember, my lady, I was your master once! I will be your master again. If you are any man’s wife you are mine!”²¹⁵

²¹² HARDY. op. cit., 1991, p. 240. “Estranho era que sua própria elevação parecesse um erro, que elevar-se parece fasificar-se. E, no entanto, podia ser assim?” (p. 343).

²¹³ A noção de “marido natural”, atribuída a Alec, foi abordada por Clare ao justificar um dos motivos de sua rejeição por Tess: “How can we live together while that man lives? – he being your husband in nature, and not I”. Ibid., p. 190. “Como podemos viver juntos, enquanto aquele homem ainda vive... sendo ele, não eu, o teu marido pela Natureza?” (p. 275).

²¹⁴ Ibid., p. 243. “O homem inferior estava nele agora tranquilo; mas era certo que não estava extirpado, nem mesmo inteiramente dominado” (p. 347). É interessante observar que o narrador, diferente de seu procedimento usual de mostrar (*show*) as atitudes de Alec, nesse momento, dá exemplo de ser também um narrador moralista e que tudo conta (*tell*), explica demasiadamente, revela, detalha, antecipando qualquer surpresa.

²¹⁵ Ibid., p. 261; “Lembre-se, minha senhora, eu já fui seu senhor uma vez! Serei seu senhor de novo. Se é mesmo esposa de algum homem, esse homem sou eu!” (p. 372).

É interessante constatar que sua incredulidade e o rompimento com os compromissos religiosos se dão justamente por causa dos argumentos de Tess sobre sua própria convicção cética, aprendida, obviamente, através de Angel Clare. Enquanto Tess reproduz o discurso de seu marido sobre um “sistema ético sem dogmas”, citando as obras clássicas do ceticismo, tais como **Le Dictionnaire philosophique** de Voltaire e os **Ensaio**s de Huxley, toda doutrina de fé ensinada pelo pastor Clare, que fez de Alec D’Urberville um fervoroso evangelista, é desbancada.

Since I last saw you, I have been thinking of what you said that HE said. I have come to the conclusion that there does seem rather a want of common-sense in these threadbare old propositions; how I could have been so fired by poor Parson Clare’s enthusiasm, and have gone so madly to work, transcending even him, I cannot make out!²¹⁶

Dessa forma, inconsciente de ser o responsável de desvirtualizar Alec e também de desfazer o trabalho evangelístico realizado por seu próprio pai, Angel Clare coloca Tess em situação perigosa, pois desde então ela passa a ser alvo de perseguição constante de seu primeiro amante, ainda mais perverso e acusador: “Because you’ve knocked it [the faith] out of me; so the evil be upon your sweet head! Your husband little thought how his teaching would recoil upon him! Ha-ha – I’m awfully glad you have made an apostate of me all the same!”²¹⁷

Em suma, Alec é novamente associado ao diabo e volta a ser acompanhado por sinais como a fumaça e fogo de seu charuto. Ele reconhece ser o tentador, a serpente e se diverte fazendo referência ao Éden: “a jester might say this is just like Paradise. You are Eve, and I am the old Other One come to tempt you in the disguise of an inferior animal”²¹⁸. Esta frase faz eco à primeira tentação de Tess quando moça e parece reiniciar um novo ciclo, anunciando uma suposta queda e condenação.

²¹⁶ Ibid., p. 259. “Desde que a vi pela última vez, estive pensando no que você disse que ele disse. Cheguei à conclusão de que parece haver mais uma falta de bom-senso nessas proposições velhas e surradas; como pude ter sido tão ardoroso por força do entusiasmo do Padre Clare, e como me entreguei tão loucamente ao trabalho, chegando mesmo a ultrapassá-lo, é coisa que não posso compreender!” (p. 370).

²¹⁷ Ibid., p. 260. “Porque foi você que me arrancou; por isso, o mal cai sobre sua meiga cabeça! Seu marido nem sonhava que as coisas que lhe ensinou iriam voltar-se contra ele! Ah! ah! ah!... estou satisfeíssimo porque você fez de mim um apóstata, assim mesmo!” (p. 371).

²¹⁸ Ibid., p. 275. “Um fazedor de pilhérias poderia dizer que isso é bem como o Paraíso. Você é Eva e eu o Outro, o Velho, que vim para tentá-la sob o disfarce de um animal inferior” (p. 390).

Paralelamente ao processo de demonização de Alec D'Urberville, tem-se conhecimento, nos capítulos finais dessa sexta fase, dos conflitos sentimentais de Angel Clare que, durante o tempo de intempéries e doença no Brasil, reflete sobre a injustiça de seus atos e se arrepende da maneira como tratou sua mulher. Sua reaparição como homem arrependido, frágil e desesperado, contribui para a vitimização desta personagem que, justificado pelo narrador, único ciente de tudo, tem sua conduta, antes desagradável, agora amenizada aos olhos do leitor. Para Tess, no entanto, este evento marca não apenas a volta de seu marido, mas também a volta do ser divino, a quem foi comparado desde quando tocou harpa no jardim – Apolo, o deus do sol – aquele que ilumina e restaura todas as coisas: “To her he was, as of old, all that was perfection, personally and mentally. He was still her Antinous, her Apollo even; his sickly face was beautiful as the morning to her affectionate regard on this day no less than when she first beheld him.”²¹⁹

Finalmente volta-se, então, à primeira ordem estabelecida desse triângulo amoroso tradicional, composto por um “vilão perseguidor” e um “mocinho apaixonado” disputando o amor da “bela desamparada”. As expectativas do leitor quanto ao retorno do “iluminado” Clare para junto de Tess são rapidamente frustradas. Acontece que, de maneira inesperada, essa mulher, de vítima perseguida, passa ao *status* de assassina culpada. De todas as reviravoltas possíveis e repentinas que fazem desses dois protagonistas homens bons e maus, ironicamente, Tess é a única condenada por ser julgada com base nesse sistema balizado entre a virtude e a vício, ainda que se situe naturalmente fora dele. Seu fim é extremo, trágico, o de seus amantes não é, tampouco, nada feliz.

* * *

Neste último capítulo conhecemos um pouco da natureza das principais personagens da trama, centralizando nossa atenção em Tess e considerando também a importância do narrador como articulador ambíguo da história que narra. Verificamos que o dilema das personagens em constante embate entre sua natureza e as convenções sociais está pautado principalmente na dualidade de seus caracteres. Vimos que o caráter de Tess contrasta com os

²¹⁹ Ibid., p. 304. “Para ela, era, como dantes, tudo o que representava a perfeição, pessoal e mentalmente. Era ainda o seu Atinoo, o seu Apolo de sempre; o seu rosto doentio era tão belo como o amanhã ao seu olhar naquele dia, não menos do que quando o vira pela primeira vez.” (P. 429)

de Alec D'Urberville e Angel Clare principalmente no que tange à pureza – uma característica também equívoca – defendida pelo narrador e pelo autor implícito.

Neste sentido, atentamos para o interesse de Hardy em registrar diferentes perspectivas e pontos de vista na composição de suas personagens. Segundo Eagleton, o escritor não está preocupado com as incongruências que este método pode causar, embora o resultado pareça difícil de se classificar.

Is Alec D'Urberville pantomime devil, middle-class arriviste, melodramatic villain or simbol of diabolical evil? Does Tess spring from a ballad, a popular romance, a low-life rural novel, an early feminist essay or a classical tragedy? A host of literary, biblical, mythological and cultural allusions cluster around her, with scant coherence or consistency.²²⁰

A nosso ver, tal manipulação de perspectivas, que dá margem à incoerência ou inconsistência, pode ser reconhecida sob outro ângulo: como um procedimento moderno e singular da narrativa de Hardy que, no caso de Tess, coloca uma mulher de classe popular rural como centro moral da ação. Uma escolha aparentemente possível apenas dentro de um projeto dialético cercado de ambivalências.

Por um lado, ao permitir que Tess seja idealizada, ao alegorizar sua história ou ao inserí-la no imaginário do bom camponês, Hardy acaba “falsificando” a verdade histórica da trabalhadora rural submetida à condição moderna no campo, espaço social plenamente subordinado aos imperativos do capital. Por outro lado, o autor deixa transparecer uma visão crítica quando demonstra a impossibilidade de encontrar, na realidade do processo histórico de seu tempo, recursos que sustentem a construção de uma figura histórica heróica, moralmente exemplar, representativa da superação social e de uma real relação harmoniosa com o campo. Por fim, parece-nos que o refúgio encontrado no plano *ideal* (principalmente, naquilo que se *gostaria que fosse*) nada mais é do que a evidência da impossibilidade de uma plena realização no plano *real*; em outras palavras, quando Hardy foge da realidade, ele está também expondo seus problemas e limitações.

No que concerne a trama, o fato de Tess ser uma figura dupla, uma representante da cultura natural em contato com a cultura moderna, faz com que ela seja sobretudo alvo de incompreensão e violência da parte daqueles que pertencem à sociedade moderna, Alec e

²²⁰ EAGLETON, T. Op. cit., 2005, p. 144.

Clare. Estes homens, de diferentes padrões sociais e índoles, são irremediavelmente cruéis e dominadores para com a camponesa, como sugere T. Eagleton:

Nobody will take Tess as a whole person, as opposed to admiring her sprit alone, as the idealizing Angel does, or taking her body for sexual or economic profit. The pious Angel Clare and the profligate Alec D'Urberville are in this sense akin. Indeed, the novel itself oscillates between treating Tess as a object of erotic desire or 'scientific' investigation, and feeling genuine compassion for her.²²¹

Perguntamo-nos, então, se esta relação de forças e interdependência entre as personagens centrais Tess e seus dois amantes (emblemas de categorias sociais e ideológicas) não seria representativa de um jogo, muitas vezes velado na sociedade – em que culturas hegemônicas e emergentes se sobrepõem às culturas residuais resistentes – isto é, um jogo de relações estabelecido na sociedade moderna que condenaria os valores rurais tradicionais ao desaparecimento, assim como Tess foi condenada à força.

De todo modo, o fim trágico da “camponesa” deixa uma lição amarga. Tess, enquanto mulher natural e idealizada, se entrega como sacrifício em um antigo templo pagão. Enquanto representante de uma classe decaída e culpada por não obedecer as leis e convenções, é morta na cidade com instrumentos modernos de execução. Se, por um lado, ela é uma figura simbólica, seu suposto messianismo não a levou a nenhuma solução redentora ou revolucionária. Como figura histórica tampouco teve sua morte efeito de mártir, apenas demonstrou que, mais uma vez, a justiça foi feita em favor dos dominadores enquanto que os dominados foram legados ao esquecimento e à indiferença.²²²

Esta dupla morte de Tess surpreende, primeiramente por dar uma nova direção ao romance vitoriano inglês acostumado aos desfechos edificantes e confortantes; finalmente por significar a completa extinção de um tipo social ao mesmo tempo encantado e desencantado, provando assim a grande fragilidade da posição de *fronteira*.

²²¹ Ibid., p. 136.

²²² Tais observações foram inspiradas das teses Sobre o conceito de história de Walter Benjamin apresentadas em LÖWY, Michael. Op. cit., 2005. De acordo com Löwy, para Benjamin “a história não parece como um processo de desenvolvimento evolutivo das forças, mas como um combate até a morte entre opressores e oprimidos. Por isso, vê na revolução e nas classes dominadas a única força capaz de derrubar o sistema de dominação, pois aposta nas classes oprimidas como força emancipadora da humanidade”. Dentro desta perspectiva, reconhecemos que Hardy busca neste romance recuperar a memória e a história dos esquecidos e se coloca a serviço da experiência dos oprimidos. No entanto, a execução anônima e insignificante de Tess na cidade inverte ironicamente este projeto e traz uma visão pessimista sobre a capacidade de emancipação histórica desta classe fronteira representada por Tess, frustrando tal “aposta” de Benjamin.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tess of the D’Urbervilles é um romance que começa e termina no movimento de uma marcha. A *mobilidade* se torna emblema da experiência moderna da vida no campo, que não é estática e tampouco atemporal. Como em uma caminhada sem fim, os processos e sistemas continuam seu curso, indiferentes àqueles que não os acompanham, indiferentes às marcas deixadas pelo passado que resistem ao desaparecimento. Buscamos demonstrar nesta pesquisa como Thomas Hardy transmitiu com seriedade a noção e o sentimento de *ser* a própria *fronteira*, ou seja, um estado que permite o contato e a interação de *contrastes* como o passado e o presente, a tradição e a modernidade, a imaginação e a realidade, o costume e a educação formal, o bem e o mal. A “mulher pura” criada pelo escritor está no centro dessas *ambivalências* – uma inocente que parece culpada, uma culpada que parece inocente; uma mulher do campo comum que parece extraordinária, uma mulher excepcional que parece ordinária e real. Para tanto, Tess está subordinada a um *espaço* rural e natural também *dúplice*, Wessex, e submetida ao *ponto de vista* de sujeitos claramente ambíguos, o narrador, Alec e Clare, todos de certa forma responsáveis pela sua *extinção*.

Tais conclusões foram pautadas a partir dos três pontos disintos de discussão e análise desenvolvidos ao longo desta dissertação. Em um primeiro momento buscamos conhecer como a crítica entendeu a relação de Hardy e Wessex – região parcialmente ficcionalizada, inspirada no Dorset de sua infância –, diante da qual ele se posiciona como o grande observador das dinâmicas modernas e, ao mesmo tempo, como o mediador de uma cultura antiga que ele crê estar desaparecendo e que, de fato, é parte do passado que subsiste em uma forma residual. Abordamos principalmente a visão crítica inaugurada por R. Williams, que reposicionou Hardy e sua obra na tradição literária inglesa ao rejeitar a etiqueta de “escritor regionalista camponês” e ao defender a qualidade de seu texto em função de sua capacidade de explorar a experiência da modernidade a partir da fronteira que marca a convivência do passado e do presente, do real e do imaginado, dos costumes e das convenções.

Observamos que o propósito de Hardy ao escrever *Tess* consistia em “an attempt to give artistic form to a true sequence of things”²²³, porém, em sua narrativa, tal verdade associada à realidade, à historiografia, àquilo que *é* muitas vezes se completou com o imaginário, o irreal, o ideal, aquilo que se deseja ou imagina que *fosse*. Para “a mere teller, who writes down how the things of the word strike him”²²⁴, essa é sua maneira singular de tentar explicar uma experiência particular de vida dentro de um universo sociocultural único em que tais opostos têm significado e funções precisas – sobretudo quando focados através das lentes de um participante afeiçoado que é, ao mesmo tempo, um observador instruído. É através de *lentes* que os leitores têm acesso ao espaço rural e às personagens locais – instrumentos óticos que ampliam o alcance da visão, ajustam o olhar sobre a realidade possibilitando ver detalhes com maior precisão.

FIGURA 8 – As lentes de Thomas Hardy

Hardy's vignette accompanying 'In a Eweleaze near Wetherbury' for *Wessex Poems* (1898)

Dessa forma, o escritor compartilha seu olhar moderno, objetivo e instruído sobre a realidade do interior da Inglaterra que, ao mesmo tempo, é um espaço de grande

²²³ HARDY. Op. cit, 1991. Explanatory Note to the First Edition. “[...] uma tentativa de dar forma artística a uma sequência verdadeira de coisas”. Nota Explicativa da primeira edição em novembro de 1891 (s.p.).

²²⁴ Ibid., p. xii. “[...] um mero contador de histórias, que registra por escrito como lhe parecem as coisas do mundo” (p. 11).

familiaridade, onde as memórias são ainda vivas e interferem no ponto de vista quando projetadas subjetivamente sob a cena, modificando a sua representação. Para compor o Wessex como “partly-real, partly dream country”, inserindo-o em um projeto idiossincrático, o escritor destaca com destreza e seriedade os conflitos e dilemas reais presentes na vida moderna do campo; ao mesmo tempo, cria mapas, recupera nomes antigos para descrever a geografia local e dá atenção às crenças, superstições e fantasias da comunidade rural.

No segundo e terceiro capítulos, concentramo-nos em demonstrar no romance **Tess** como o espaço narrativo e os protagonistas são constituídos a partir desse duplo modo de olhar e representar. Como vimos, o Wessex funciona como um cenário ativo que interfere diretamente no ânimo de Tess e nos acontecimentos que marcam sua trajetória, o fio condutor da trama. Os elementos topográficos, da natureza, do cosmo e principalmente o sol se apresentam como agentes fundamentais para o curso da narrativa, definindo as fases da vida de Tess, os momentos de alegrias, dúvidas, medos ou dificuldades. Por sua vez, Tess é colocada no centro de todas as atenções e os olhares impostos sobre ela – do narrador, de Alec D’Urbervilles e Angel Clare –, que são fontes determinantes de conhecimento da heroína, mas se mostram comprometidos pelo caráter dúbio de seus admiradores.

Assim, tanto o espaço do Wessex como Tess são representados de maneira ambivalente, isto é, de forma realista e idealizada. Notamos que no romance o realismo é muitas vezes evidente quando o cotidiano da vida e do trabalho no campo é narrado ou descrito de maneira séria e compromissada com a realidade, quando a matéria histórica está presente nas ilustrações que apresentam o Wessex como emblema da Inglaterra rural dentro dos moldes do sistema capitalista de produção e Tess como proletária rural consciente das condições da classe a qual representa; e ambos sendo elementos da modernidade. Em contrapartida, o idealismo é muitas vezes visto no texto como uma espécie de “falsificação” – que se dá por meio da imaginação, daquilo que escapa ou transcende à realidade. O idealismo confere muitas vezes um caráter mitologizado ao Wessex e a Tess; o sol, como Apolo, é uma figura divina que anima a vida no campo, enquanto Tess é comparada a divindades greco-romanas, figuras bíblicas e também é considerada uma filha virgem e pura da natureza. Também faz com que ambos sejam por diversas vezes associados à cultura rústica tradicional; o Wessex é apresentado como um espaço depositário das memórias onde ritos antigos, fantasias, lendas e superstições têm liberdade para envolver a trama e Tess é vista como uma moça do campo representante dos valores tradicionais naturais e rurais.

Quando combinados, esses dois modos de representação – realismo e idealismo – provocam, muitas vezes, um estranho efeito aos olhos do leitor, que depara com “uma pura e virginal filha da natureza” ordenando vacas em uma fazenda moderna, ou então uma “Eva” trabalhando arduamente nos campos de nabo em pleno inverno, ou finalmente a autora de um crime passionai também motivado pela força obscura da lenda e do sangue dos D’Urbervilles mortos há séculos. Da mesma forma, o leitor encontra no Wessex um modelo de campo regido plenamente pelo capital, mas também pelos astros e pelos poderes naturais, ou ainda um espaço de vida e trabalho marcado pela chegada do trem a vapor e pela mecanização (ceifadeiras, batedeiras, beneficiadoras), que se torna repentinamente palco para danças e rituais ancestrais.

Verificamos como a alternância e a confluência das perspectivas, dos diferentes modos de olhar para o Wessex e para Tess os insere em um movimento aspiral e dialético que dinamiza a narrativa e lhe dá um caráter muitas vezes limítrofe à intriga quando vemos, por exemplo, o enredo avançar a ponto de beirar o irreal, voltando-se novamente à realidade, e assim vice-versa; ou ainda quando a descrição realista parece reforçar os efeitos do imaginário, enquanto os elementos do imaginário acabam contribuindo para a sensação de realidade.

Tal dinâmica nos leva a concluir que é por meio do contraste que o real, o verdadeiro são finalmente reforçados pela incidência do ideal, do falso. Além do que faz com que o principal propósito do romance – de representar, segundo Williams, a realidade social, econômica e cultural do interior da Inglaterra a partir de uma perspectiva histórica – não corra o risco de se dissipar, ou seja, ver ameaçado o avanço da narrativa devido ao caráter repetitivo, monótono, padronizado e ininterrupto do mundo do trabalho capitalista moderno – sobretudo descrito a partir da segunda metade do romance, ponto culminante da caracterização do trabalho e do modo de vida do operário rural dentro do modelo capitalista de produção da época.

Em outras palavras, insistir em narrar ou descrever o mundo do trabalho rural implicaria o abandono de opções de conflitos, clímax, soluções repentinas e curvas dramáticas. Daí então se justificaria também o uso de recursos idealizantes e romanescos para determinar a dinâmica e o ritmo da narrativa, haja vista seu poder incalculável de recondução dramática por meio das peripécias surpreendentes, jogos do destino, lendas, mitos e presságios, reviravoltas repentinas ou comportamentos inesperados.

Contudo, o romance **Tess of the D'Urbervilles** apresenta-se como resultado de uma experiência singular de condição de fronteira em que o passado e o presente, a tradição e a modernidade, o real e o ideal são recursos que andam juntos, alternam-se, confundem-se e completam-se, dinamizando o enredo, enriquecendo a concepção do espaço narrativo e, sobretudo, dotando a personagem principal de um caráter excepcional e, ao mesmo tempo, ordinariamente humano.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Mapa do Wessex	17
FIGURA 2 - Locais importantes e deslocamentos de Tess.....	42
FIGURAS 3 e 4 – Quadros de Millet e Breton	53
FIGURA 5 – Quadro de Turner I.....	62
FIGURA 6 – Quadro de Turner II.....	75
FIGURA 7 – Esquema ilustrativo dos Protagonistas	100
FIGURA 8 – As lentes de Thomas Hardy.....	153

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ, A. Introduction by A. Alvarez. In: HARDY, Thomas. **Tess of the D'Urbervilles**. Harmondsworth: Penguin Books, 1984, p. 11-23.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARTHES, Roland. O efeito do real. **Literatura e semiologia**. Seleção de ensaios da revista **Communications**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- BAYLEY, John. Realism. In: PAGE, Norman. **Oxford reader's companion to Hardy**.. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 356-359.
- BEER, Gillian. Finding a scale for the human: plot and writing in Hardy's novels." **Tess of the D'Urbervilles**: An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism 3rd Edition. Ed. Scott Elledge. New York, London: W.W. Norton & Company, 1991. 451-460..
- BENJAMIN, Walter. O narrador. considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGER, John. **La Cocadrille**. Paris: Seuil, 1991.
- BULLEN, J. B. **Thomas Hardy**: the world of his novels. London: Frances Lincoln Limited, 2013.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CLASTRES, Hélène. Les pôles de la coutume: Thomas Hardy. **Ethnologie française, nouvelle serie**. Apprentissages: hommage à Yvonne Verdier, out.-dez. 1991, p. 373-378.
- COLLOT, Michel. **Paysage et poésie du romantisme à nos jours**. Paris: Librairie José Corti, 2005.
- DE RIDDER-BARZIN, Louise. **Le pessimisme de Thomas Hardy**. Bruxelles: Revue de l'Université de Bruxelles, 1932.
- EAGLETON, Terry. **The English novel: An introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

- FABRIS, Marcos. **Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade**. São Paulo: Humanitas, 2013.
- FISHER, Joe. **The hidden Hardy**. Basingstoke: Macmillan, 1992.
- GATRELL, Simon. Introduction. In: HARDY, Thomas. **Tess of The D'Urbervilles**. London: Oxford University Press, 2008.
- _____. Wessex. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 19-37.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da revista **Communications**, Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- GREGOR, Ian. **The great Web**. London : Faber 1974.
- HAMON, Philippe. “Qu’est-ce qu’une description? **Poétique**, Paris: Seuil, 1972, p. 465-485.
- HARDY, Thomas. **Jude l’obscur**. Paris: Éditions Albin Michel, 1950.
- _____. **Tess**. Trad. Neil R.da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. **Tess d’Urberville**. Ed. André Topia. Trad. Madeleine Rolland. Paris: Le livre de poche, 1974.
- _____. **Tess of The D’Urbervilles**. Ed. Tim Dolin. London: Penguin Classics, 2003.
- _____. **Tess of The D’Urbervilles: An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism** 3rd Edition. Ed. Scott Elledge. New York, London: W.W. Norton & Company, 1991. _____. The Dorsetshire Labourer. **Longman’s Magazine**, jul. 1883.
- HARVEY, Geoffrey. **The complete critical guide to Thomas Hardy**. London: Routledge, 2003.
- JAMESON, Frederic. **The antinomies of realism**. London: New York: Verso, 2013.
- KEITH, W. J. **Regions of the imagination: the development of British rural fiction**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- KSIAZENICER-MATHERON, Carole. Contribution sur *Tess d’Urberville*. In: VION-DURY, J. (Dir.). **Destinées féminines dans le contexte du naturalisme européen**. Paris: Editions Sedes, 2008. (Agrégation - Capes)
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. “Narrar ou Descrever?”, **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- MALLET, Phillip. Imagery. In: PAGE, Norman. **Oxford reader's companion to Hardy**. por . Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 209-212.
- WILLIAMS, Raymond.e Merryn. Hardy and Social Class. In: WIDDOWSON, Peter. **New Casebooks: Tess of The D'Urbervilles** . London: Macmillan, 1993, pp. 24-32.
- MENDRAS, Henri. **La fin des paysans**. Paris: Actes Sud, 1984. (Babel)
- _____. **Les sociétés paysannes**. Paris: Gallimard, 1995 (Folio Histoire).
- MILLGATE, Michael. **The life and work of Thomas Hardy by Thomas Hardy**. London: Macmillan, 1985.
- MOLINO, Jean. Logiques de la description. **Poétique**. Paris: Seuil, 1992.
- MORELLI, Adriana Fernandes. **Forma literária e dinâmica social em O Campo e a Cidade**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: – FFLCH, 2004.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- . “O século sério.” *Novos estudos CEBRAP*, março 2003: pp. 3-33.
- MORRELL, Roy. **Thomas Hardy: the will and the way**. Kuala Lumpur: University of Malaya, 1965.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2006.
- NOURISSIER, François (Ed.). **Dictionnaire des genres et notions littéraires**. Paris: Encyclopaedia Universalis & Albin Michel, 2001.
- OREL, Harold. **Thomas Hardy's personal writings: prefaces, literary opinions, reminiscences**. London: Macmillan, 1967.
- PAGE, Norman. Art and aesthetics. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 38-53.
- _____. **Oxford reader's companion to Hardy**. New York: Oxford University Press, 2000.
- RAI, Ganpat. **Thomas Hardy's realism and pessimism**. Delhi: Shipra Publications, 1996.
- RALLO-DITCHE, Elisabeth. **Nature et culture dans Tess d'Urberville de Thomas Hardy**. <http://www.between-journal.it> I.1, 2011.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimard, 1997.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes**. Paris: Gallimard, 2011.
- SARTRE, Jean- Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

- SAYER, Karen. **York notes advanced** – *Tess of The D'Urbervilles*. London: York Press, 2005.
- STOTT, Rebecca. **The fabrication of the late Victorian Femme Fatale**. London: Macmillan, 1992.
- TANNER, Tony. Colour and mouvement in Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*. **CQ**, vol. 3, 1968.
- THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa, vol. 2**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. A terceira menina. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 190-203, dez. 2006.
- VERDIER, Yvonne. **Coutume et destin**. Précédé de Du rite au roman: Thomas Hardy et autres essais parcours d'Yvonne Verdier. Paris: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1995.
- VIGAR, Penelope. **The novels of Thomas Hardy**: illusion and reality. London: The Athlone Press, 1974.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- WIDDOWSON, Peter. Hardy and critical theory. In: KRAMER, Dale (Ed.). **The Cambridge Companion to Thomas Hardy**.. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.73-92.
- _____. **Hardy in history**. A study in literary sociology. London: TJ Press, 1989.
- WILLIAMS, Merryn. **Thomas Hardy and rural England**. London: The Macmillan Press, 1978.
- WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras**: entrevistas da New Left Review. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Palavras-chave**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, mar.-maio 2005, p. 210-224.
- _____. **The English novel from Dickens to Lawrence**. London: Hogarth, 1984.

- WOTTON, George. Tess of the D'Urbervilles: towards a materialism criticism. In:
WIDDOWSON, Peter. **New casebooks:** *Tess of The D'Urbervilles.*. London:
Macmillan, 1993, p. 33-43.
- WRIGHT, Terence. Thomas Hardy. *Tess of D'Urbervilles.* – (*The critics debate*).
Houndmills: Macmillan Publishers LTD, 1987.