

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
CAMPUS DE ARARAQUARA

Isaías Eliseu da Silva



**A dramatização da crise dos valores sociais e humanos em  
*Tess of the d'Urbervilles*, de Thomas Hardy**

Araraquara – SP  
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
CAMPUS DE ARARAQUARA

Isaías Eliseu da Silva

**A dramatização da crise dos valores sociais e humanos em  
*Tess of the d'Urbervilles*, de Thomas Hardy**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva**

**Bolsa: CAPES**

Araraquara – SP  
2011

Silva, Isaías Eliseu da.

A dramatização da crise dos valores sociais e humanos em Tess of the d'Urbervilles, de Thomas Hardy / Isaías Eliseu da Silva – 2011

117 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

1. Hardy, Thomas, 1840-1928. 2. Realismo. 3. Modernismo.  
4. Sociedade vitoriana. 5. Mudança de valores. I. Título.

Isaías Eliseu da Silva

**A DRAMATIZAÇÃO DA CRISE DOS VALORES SOCIAIS E HUMANOS EM  
*TESS OF THE D'URBERVILLES*, DE THOMAS HARDY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva

**Bolsa:** CAPES

Data da aprovação: 23/05/2011

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva – UNESP/Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos – UNESP/Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Nelson Viana - UFSCAR

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, às minhas irmãs e ao meu  
saudoso avô Raimundo.

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço aos meus pais, Francisco e Nair, às minhas irmãs, Ester e Raquel e ao meu saudoso avô Raimundo, pelo apoio irrestrito aos meus estudos e pela presença decisiva na minha trajetória pessoal.

À Ana, minha noiva, pela cumplicidade indispensável.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pelos brilhantes ensinamentos desde a época da minha graduação.

Aos professores doutores Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, Alcides Cardoso dos Santos e Nelson Viana pela leitura e pelo diálogo acerca do trabalho desenvolvido.

Aos amigos com quem convivi em Araraquara, ao longo da graduação, e àqueles que se somaram durante a pós-graduação, pelo companheirismo.

Aos amigos e demais familiares em Caconde, pela partilha de experiência de vida.

Aos funcionários da FCL, especialmente aos da Seção de Pós-graduação e aos da biblioteca, pelo apoio técnico.

À CAPES, pela bolsa de mestrado.

Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que é sólido e estável se volatiliza, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas. (MARX; ENGELS, 2005, p. 48).

## RESUMO

Thomas Hardy é um autor cuja produção se assenta no período que compreende o final do século XIX e o começo do século XX, momento que marca não apenas o fim de uma era histórica e o recomeço de novos tempos, mas caracteriza também uma ocasião de mudança na concepção literária. No caso inglês, aquele período apontava para um declínio da literatura vitoriana – com seus temas baseados na moral austera da época, ancorada na figura íntegra da rainha Vitória – e revelava os primeiros indícios de uma tendência literária voltada para o retrato do homem cindido, imerso no processo de crise existencial e destituído de muitas de suas antigas certezas. Este trabalho apresenta uma análise do romance *Tess of the d'Urbervilles* com vistas a flagrar, segundo o ponto de vista de Thomas Hardy, a crise de valores que se estabelece, quando o modo de produção capitalista avança sobre as antigas instituições feudais na Inglaterra daquele tempo e deflagra um processo de reconsideração dos papéis dos indivíduos na sociedade. O estopim desta efervescência foram os desdobramentos da Revolução Industrial e as inovações nos campos científico e cultural que convulsionaram os padrões de comportamento e colocaram em questionamento a própria conduta humana. Com ironia, a sociedade vitoriana é criticada e, seus costumes, em grande monta, são apresentados como hipócritas no romance de Hardy, que tem um desfecho fatalista e parece retratar a visão desencantada do homem daquele momento sobre o destino de sua própria espécie no mundo em ascendente ebulição. Publicado pela primeira vez em 1891 e concebido sob a forma realista, interessa à pesquisa o romance *Tess of the d'Urbervilles* justamente pelo seu caráter duplo: pertence ao cânone da literatura vitoriana e, ao mesmo tempo, antecipa a temática modernista do colapso da solidez humana. Para apontar esta crise, adotamos a posição de Raymond Williams que alega não ser Hardy simplesmente um autor regionalista apenas preocupado com o bucólico e o pitoresco, mas interessado de maneira mais profunda em questões humanas essenciais que, em determinados aspectos, permanecem contemporâneas.

**Palavras-chave:** *Tess of the d'Urbervilles*. Mudança de valores. Sociedade vitoriana. Realismo. Modernismo.

## ABSTRACT

Thomas Hardy's works are set in a time comprehending the end of nineteenth century and the beginning of twentieth century, a period that not only highlights the end of a historical era and the beginning of a new time, but also characterizes an occasion of change in literary conception. That period in England was representative of the decay of Victorian literature – with moral-based themes inspired in Queen Victoria's integrity – and it showed up the first signs of a literary tendency of revealing the image of the divided man, sunk into the process of existential crisis and void of many of his previous certainties. This study presents an examination on *Tess of the d'Urbervilles* in order to depict, according to Thomas Hardy's point of view, the crisis of values installed in the social order, when capitalism advances over the old feudal institutions in England at that time and sets forth a process of reconsideration of the roles of the individuals in society. The starting point of all this effervescence was the Industrial Revolution and its implications that brought innovation to scientific and cultural realms, disrupting old standards of behaviour and putting human conduct in check. The Victorian society is criticized with irony and many of its habits are taken as hypocrisies in Hardy's novel, which ends fatalistically, seeming to portrait man's disappointed view about his own destiny in the disturbed world in that time. *Tess of the d'Urbervilles*, written under the realist form, was published for the first time in 1891 and it is important to this research because of its double character: it belongs to the canon of Victorian literature and, at the same time, anticipates the modernist theme of the collapse of human solidity. To point out this crisis, we take Raymond Williams's position that considers Hardy not simply a regionalist writer exclusively worried with bucolic and picturesque themes, but someone more deeply interested in essential human issues, which, in certain points, are still contemporarily valid.

**Keywords:** *Tess of the d'Urbervilles*. Change of values. Victorian society. Realism. Modernism.

## SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	3
AGRADECIMENTO .....	4
EPIÍGRAFE.....	5
RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
SUMÁRIO.....	8
INTRODUÇÃO.....	9
1 O ROMANCE, O AUTOR E SEU TEMPO .....	17
1.1 Um momento de transição.....	17
1.2 O rural e o urbano em Thomas Hardy.....	20
1.3 A personagem.....	24
1.4 O narrador .....	32
1.5 Feudalismo e Capitalismo: uma engrenagem insólita.....	35
2 TRAJETÓRIA DE UMA INAPTA: FORMAÇÃO EM <i>TESS OF THE D'URBERVILLES</i> .....	47
2.1 Realçando a representação da crise de valores.....	47
2.2 Romance de formação: preliminares.....	48
2.3 Formação e deformação em <i>Tess of the d'Urbervilles</i> .....	51
3 DECADÊNCIA DA FÉ.....	64
3.1 A clássica herança reconstrói o mundo moderno.....	64
3.2 O mito e a narrativa.....	70
3.3 A representação da natureza.....	75
4 DE ANJO A MONSTRO: A MUDANÇA DO VALOR DA REPRESENTAÇÃO MASCULINA DE TESS.....	86
4.1 As bases iluministas do feminismo .....	86
4.2 Representações masculinas da mulher .....	92
4.3 Tess sob as representações masculinas .....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	106
REFERÊNCIAS .....	111

## INTRODUÇÃO

Esta proposta de estudo de *Tess of the d'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy, tem por objetivo apontar como o autor representa a dramatização da crise de valores sociais e humanos no romance na tentativa de exibir o choque entre o modo de vida feudal e o capitalista. O termo dramatização está sendo considerado no sentido de ficcionalização, a maneira como Hardy maneja a construção do enredo a fim de provocar a evidência de um conflito ideológico no mundo em que vive Tess e que a leva irreversivelmente ao destino fatal.

Como pano de fundo para a discussão, toma-se o ponto de vista de Raymond Williams, segundo o qual a obra de Thomas Hardy perde muito de sua importância analítica, no que diz respeito à representação das experiências trazidas com a mudança no modo de viver e produzir, à dificuldade de escolha das personagens e às complicações geradas pela transformação do contexto sociocultural, quando o trabalho do escritor é examinado como sendo de vertente regionalista.

Esse reconhecimento, mesmo quando feito com intenção de elogio, é acompanhado da ideia de que sua obra está cada vez mais distante de nós: de que Hardy não pertence ao nosso mundo, nem mesmo ao século XIX, mas é apenas o último representante da velha Inglaterra rural ou do campesinato. (WILLIAMS, 2011, p. 328).

Para o crítico, tais mudanças e complexidades não advêm apenas do jogo entre a vida no campo e a vida na cidade, mas de um processo histórico muito mais complexo, ligado à questão da educação e seus laços com o avanço social que ocorre no interior da sociedade de classe.

Efetivamente a paisagem rural é preponderante como espaço no romance e esta ambientação é claramente identificável como sendo Wessex, situado ficcionalmente na porção sudoeste da Inglaterra. Entretanto, o tratamento da cor local subjaz à relevância dos eventos que ali ocorrem, dada a significativa envergadura das ações e dos entraves vividos pelas personagens. Alka Saxena e Sudhir Dixit (2001, p. 52) reconhecem, do mesmo modo, a importância secundária de atribuir a Hardy a classificação de regionalista:

*Yet, Hardy in his characters and their presentation and their inter-relationship with the setting, rises much above the narrow bounds of regionalism. The settings and characters, though identifiable with the place*

*and spirit of their time have that element of universality which renders them timelessness and universality*<sup>1</sup>.

Os motivos e temas presentes na obra não são exclusivos do mundo rural. São apresentadas aflições e tormentas que assolam tanto o camponês no ermo espaço em que se encontra, quanto o cidadão que habita as grandes cidades equipadas com a modernização. Dúvidas existenciais, questionamentos religiosos, conflitos morais dizem respeito à sociedade marcada pela heterogeneidade e pela gana de se desvencilhar de antigas amarras.

A divisão de classes era marcante no período em que Thomas Hardy viveu: *“In the mid-nineteenth century social class was an omnipresent fact, visible in where people lived, what they wore and ate, how and where they were educated, what occupation they followed, and how much money they earned”*<sup>2</sup> (INGHAM, 2009, p. 9). Segundo Ingham (2009), Thomas Hardy desejava expor essa dicotomia: *“Hardy in later life was always anxious to stress this division between the two sections of the working class [...]”*<sup>3</sup> (INGHAM, 2009, p. 9). Mas é preciso ressaltar, uma vez mais, que, embora o interesse do escritor não fosse pela condição da Inglaterra em geral, mas pelo mundo rural de Wessex, sua obra expressa as condições da época:

*Nonetheless the half-real, half-imaginary account of Wessex draws its factual basis from roughly contemporary conditions. He is a social novelist, but not in the usual sense. He is engaged with two interlocked subjects which become the almost obsessive focus of his later novels [Tess e Jude são os seus últimos romances]: what he comes to perceive as the similar injustice in the conventional treatment of the working classes and of women, both of which he relates to the question of social mobility [...]*<sup>4</sup> (INGHAM, 2009, p. 104).

Dessa forma, Wessex transforma-se em metonímia de um espaço mais amplo, apontando para a possibilidade de uma leitura que supere as fronteiras do regionalismo, como entendem os próprios críticos:

---

<sup>1</sup> Contudo, na apresentação de suas personagens e na relação destas com o ambiente, Hardy avança muito além das estreitas fronteiras do regionalismo. O espaço e as personagens, embora identificáveis com o local e o espírito da época, possuem aquele elemento de universalidade que lhes confere imortalidade e universalidade. (SAXENA; DIXIT, 2001, p. 52; tradução nossa).

<sup>2</sup> Em meados do século dezenove, a classe social era um fato onipresente, visível no local onde as pessoas viviam, no que elas vestiam e comiam, em como e onde eram educadas, na profissão que seguiam e na soma de dinheiro que ganhavam. (INGHAM, 2009, p. 9; tradução nossa).

<sup>3</sup> Hardy, no final da vida, esteve sempre ansioso para destacar essa divisão entre as duas partes da classe trabalhadora [...]. (INGHAM, 2009, p. 9; tradução nossa).

<sup>4</sup> Todavia, o caráter meio real, meio imaginário de Wessex extrai sua base fática das ásperas condições da época. Ele é um romancista social, mas não no sentido usual. Está comprometido com dois assuntos interligados que se tornam o foco quase obsessivo de seus últimos romances: aquilo que vem a perceber como a injustiça similar no tratamento convencional tanto das classes trabalhadoras quanto das mulheres, ambos relacionados à questão da mobilidade social. (INGHAM, 2009, p. 104; tradução nossa).

*Hardy, for all the pains he takes to present before us the geographical landscape of Wessex, never lets us forget even for a moment that his Wessex is a part of the life of the whole human race. The local characteristics and the scenes of Wessex are seen in relation to ultimate destiny and this makes them individual and universal at the same time.*<sup>5</sup> (SAXENA; DIXIT, 2001, p. 55-56).

Thomas Hardy viveu em meio a grandes mudanças, quando a economia da Inglaterra experimentava períodos de prosperidade e depressão.

*In the 1850s and 1860s followed the so-called 'high-Victorian' period of prosperity for the middle and upper classes and of relative adequacy for their 'inferiors' [...]. But the boom ended about 1873 as one phase of industrial development world-wide gave place to another [...]. A long depression then persisted through the 1880s and into the mid-1890s.*<sup>6</sup> (INGHAM, 2009, p. 32-33).

No campo da ciência e da tecnologia as alterações também eram marcantes. Essa ebulição levou o homem do período a achar-se perturbado e em crise com seu próprio interior: ele procura o senso de individualidade perdido, questiona valores pessoais, sociais e morais e, desta forma, imbrica-se num complicado conflito de personalidade. A inquietação trazida pela modernidade abre caminho para a eclosão do Modernismo, movimento do qual Thomas Hardy é precursor.

Em *Tess of the d'Urbervilles*, a protagonista delinea a figura do “indivíduo sem lugar” do Modernismo por meio de suas experiências malogradas. Não há esperança para Tess, seu desenlace é fatal. As pressões pessoais, a constituição e o fracasso dos relacionamentos são a base para a temática da ‘mudança’ a todo momento procurada pela personagem; primeiramente, a transformação aparece como possibilidade de sucesso e, em seguida, é a oportunidade de redenção.

A eclosão da Revolução Industrial na Inglaterra, no século XVIII, apresenta-se como fator determinante para a substituição da antiga ordem de relações comerciais intensificada em meados do século XIX, o que dinamizou a vida em sociedade, recrudescer a avidez pelo lucro e pelo capital financeiro e imprimiu ao mundo o frenético ritmo da urgência e da

---

<sup>5</sup> Hardy, por todo o esforço que empreende para apresentar-nos a paisagem geográfica de Wessex, nunca nos deixa esquecer, sequer por um momento, que seu Wessex é uma parte da vida de toda a raça humana. As características locais e as cenas de Wessex são vistas ligadas ao destino final e isso as torna individuais e universais ao mesmo tempo. SAXENA; DIXIT, 2001, p. 55-56; tradução nossa).

<sup>6</sup> Nas décadas de 1850 e 1860 seguiu-se o denominado “alto período vitoriano” de prosperidade para as classes média e alta e de relativa adequação para os seus ‘inferiores’ [...]. Mas o crescimento estagnou-se por volta de 1873, quando, mundialmente, uma fase do desenvolvimento industrial foi substituída por outra. [...]. Uma longa depressão persistiu, então, desde a década de 1880 até meados dos anos 1890. (INGHAM, 2009, p. 32-33; tradução nossa).

competitividade. Na segunda metade do século XIX o progresso foi notório (HOBSBAWN, 1978): estradas de ferro, automóveis tracionados pelo motor à combustão, energia elétrica e os benefícios dela decorrentes tornaram, sem dúvida, a vida mais confortável; por outro lado, a excessiva valorização do aspecto material do mundo subjugou o homem aos ditames de uma vida vazia de significado e lançou-o numa complicada crise de identidade.

Patricia Ingham (2009, p. 53) declara sobre Hardy que “*what determined the nature and quality of life in his rural society, however, was the wider society [...] of which the West Country was a part and to which Hardy moved as a young man*”<sup>7</sup>. A prosperidade, a depressão, a Guerra da Crimeia, a exposição de 1851 no *Illustrated London News* que declarava não ser Londres apenas a capital de uma grande nação, mas a metrópole do mundo (INGHAM, 2009) faziam parte do contexto sócio-histórico em que viveu Hardy e sobre o qual escreveu.

Neste ambiente convulsivo, dadas as condições de mudanças contundentes, valores canonicamente consolidados passaram a ser questionados e as certezas mais substanciais também foram abaladas. A família, esteio da sociedade, viu-se à beira de uma situação de instabilidade e a fé cristã foi arrefecida perante o pensamento eminentemente cientificista dos últimos cinquenta anos do século XIX (BURGESS, 2006).

Thomas Hardy viveu nesse ambiente em transformação, em que o avanço tecnológico notável dá-se graças à introdução: da rede ferroviária, das bicicletas, dos carros e aviões, do telégrafo e do telefone. O que afetou de fato o escritor foram as descobertas científicas nos campos da astronomia, da geologia e a teoria da evolução: “*For him speed of travel, ease of communication, and developments in the visual medium were as nothing compared with the shattering implications for humanity of what scientists like Herschel, Lyell, and Darwin had discovered*”<sup>8</sup> (INGHAM, 2009, p. 153).

As descobertas dos astrônomos mostraram a Thomas Hardy que o mundo era insignificante diante de um universo infinito. O escritor manifesta essa visão em sua obra *Two on a Tower* (1882). É da torre, que compõe o título, que o astrônomo amador, Swithin St. Cleeve, volta o seu telescópio para os céus. Nesse jogo entre a grandiosidade do universo e a pequenez humana, Hardy desenvolve seu trabalho com a perspectiva alternando descrições panorâmicas com microscópicas, conforme destaca Ingham:

<sup>7</sup> Entretanto, o que determinava a natureza e a qualidade da vida em sua sociedade rural era a sociedade mais ampla [...] da qual West Country fazia parte e para a qual Hardy mudou-se quando jovem. (INGHAM, 2009, p.33; tradução nossa).

<sup>8</sup> Para ele, a velocidade das viagens, a facilidade da comunicação e os desenvolvimentos no meio visual eram nada, comparados às perturbadoras implicações que as descobertas de cientistas como Herschel, Lyell e Darwin traziam para a humanidade. (INGHAM, 2009, p. 153; tradução nossa).

*Such recurrently panoramic perspectives alternate with a microscopically detailed focus famously illustrated by the contrast between the description of Tess seen from so close that the strands of colour in her irises are visible to the narrator and the view of her standing upon 'the hemmed expanse of verdant flatness, like a fly on a billiard table of indefinite length, and of no more consequence to the surroundings than that fly'.<sup>9</sup> (INGHAM, 2009, p. 156).*

No campo das Ciências Naturais, destaca-se o trabalho de Charles Darwin, *A origem das espécies* (1859), estudo que defende a teoria da evolução das espécies através do processo da seleção natural, ou seja, o homem é resultado de um processo de desenvolvimento de formas de vida menos complexas, contrariando a hipótese bíblica do criacionismo. Com o apoio na afirmação de Darwin de que existe uma herança genética, Hardy vai representá-la em suas obras *A Pair of Blue Eyes* (1873), *The Woodlanders* (1887) mas é em *Tess* (1891) que explora integralmente essa questão, seguindo de perto as ideias do evolucionista.

*The extension of the idea of heredity to the transmission of traits more than the physical fascinates Hardy because it involves the question of free will, an aspect of casuality which preoccupies him. [...]. The validity of this belief is raised in a dramatic form in Tess. She herself seems to feel trapped like the speaker in [the poem by Hardy] 'The Pedigree' after the affair with Alec.<sup>10</sup> (INGHAM, 2009, p. 170).*

O romance selecionado para a consecução da pesquisa, concebido sob a égide desta efervescência cultural, no ano de 1891, traz em seu enredo a trajetória de Tess, uma jovem camponesa, cujo pai – John Durbeyfield – é descendente direto de uma antiga e já extinta família aristocrata – os d'Urbervilles – que remonta à Idade Média e ao poder dos senhores feudais naquele modelo de organização social. John Durbeyfield desconhecia sua ascendência nobre até o momento em que o sacerdote Tringham o fez saber numa conversa à beira da estrada:

*' [...]. I am Parson Tringham, the antiquary, of Stagfoot Lane. 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*

<sup>9</sup> Tais perspectivas recorrentemente panorâmicas alternam-se com um foco microscopicamente detalhado, notoriamente ilustrado pelo contraste entre a descrição de Tess vista de tão perto que as linhas de cores em suas íris são visíveis ao narrador, e sua permanência sobre 'a vastidão limitada da indistinção verdejante, como uma mosca sobre uma mesa de bilhar de extensão indefinida e de nenhuma outra consequência aos arredores além daquela própria mosca'. (INGHAM, 2009, p. 156; tradução nossa).

<sup>10</sup> A extensão da ideia da hereditariedade ligada à transmissão de traços mais que físicos fascina Hardy, porque envolve a questão do livre arbítrio, um aspecto da casualidade que o preocupa. [...]. A validação dessa crença é levantada de maneira dramática em *Tess*. Ela mesma parece sentir-se numa armadilha, como o eu-lírico no [poema de Hardy] 'The Pedigree', após o caso com Alec. (INGHAM, 2009, p. 170; tradução nossa).

*Normandy with William the Conqueror, as appears by Battle Abbey Roll?*<sup>11</sup>  
(HARDY, 1994, p. 4).

O conhecimento desta informação faz com que John Durbeyfield embrenhe-se numa empreitada de recuperação do prestígio familiar e numa conseqüente busca por ascensão social. Seu maior trunfo para esta tarefa é a filha Tess que, por sugestão da mãe, Joan Durbeyfield, parte de Marlott para Trantridge, onde reside uma família rica com o vultoso sobrenome d'Urberville. A intenção deste gesto é reivindicar o parentesco entre as duas famílias e aproximar os Durbeyfield do status que gozavam seus antepassados.

A partir da viagem de Tess à propriedade em Trantridge dão-se os contratemplos e os logros que o enredo prepara para a protagonista: lá ela conhece Alec, ardiloso e galanteador que se constitui, ao longo da trama, no principal percalço para a vida de Tess. Ele a persegue por períodos esparsos e cruciais na trajetória da jovem e é responsável pelo desenlace da protagonista, por ser o opressor uma figura representativa de um passado que condena, no âmbito da sociedade repressora da época.

Ao passar por Trantridge e envolver-se com Alec, Tess é fadada a perambular numa busca irremediável por um lugar que a acolha. Esta movimentação tanto diz respeito à procura por um local que pudesse propiciar sua subsistência, dadas as circunstâncias econômicas, quanto também é a ânsia por refugiar-se do juízo castrador da sociedade moralista.

Na passagem pela queijaria Talbothays, Tess conhece Angel, que logo se configura como uma personagem antagonista a Alec. É dirigida àquele a devoção amorosa da jovem e ambos nutrem um sentimento afetivo recíproco que culmina no casamento. No entanto, o passado de Tess é implacável: ao saber que a esposa se envolvera com Alec e com ele tivera um filho, Angel abandona o lar e deixa Tess à conta de suas próprias forças. Rejeitada pelo marido e proscrita pela sociedade, a protagonista amarga duras provações e se sujeita a tarefas árduas para garantir seu próprio sustento.

Açoitada pelas dificuldades da vida de uma mulher sem marido naquele ambiente social, Tess sucumbe à insistência de Alec que reaparece e a leva para um balneário, onde se instalam numa pensão. Dá-se, então, o arrependimento de Angel, que retorna a Tess e a encontra com Alec. Surpresa com a volta do marido e movida por um impulso de paixão, Tess assassina Alec com um golpe de faca e foge com Angel até que, ao fim e ao cabo, é presa e condenada à morte.

---

<sup>11</sup> Sou o padre Tringham, antiquário de Stagfoot-Lane. 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 de Battle Abbey? (HARDY, 1981, p. 16).

Todo o enredo é ambientado numa porção rural da Inglaterra, região que circunda o local de nascimento de Thomas Hardy. Wessex é o espaço preferido do autor e constitui cenário recorrente em toda a sua obra. O apreço pelo torrão natal e a insistência em utilizá-lo como referência em seus grandes romances fazem com que a produção de Hardy seja compreendida, muitas vezes, sob a ótica do regionalismo, numa perspectiva reducionista de abordagem que destaca o pitoresco e o choque entre campo e cidade.

Muito mais do que um retrato desprezioso da Inglaterra rural, *Tess of the d'Urbervilles* é um receptáculo que condiciona algumas das tensões mais vigorosas da época em que se passa o romance, segundo Thomas Hardy. Todas as crises apresentadas em cada capítulo da dissertação possuem um componente em comum: o traço social que se evidencia por conta da emergência da burguesia e da transformação do modo de produzir em Wessex.

O primeiro capítulo traz uma apresentação do romance, do momento em que foi concebido e das forças atuantes na sociedade nele descrita, responsáveis pela representação do desencadeamento do conflito de valores.

No segundo, discute-se o choque entre a ótica feudal e a perspectiva capitalista, essencialmente burguesa, que se apresenta pungente nas figuras de Tess e Alec d'Urberville, respectivamente.

A oposição ganha força como uma tensão entre valores quando observada em uma trajetória de formação da protagonista que falha, representando o contraste de um modo de vida perante a renovação que a expansão capitalista anunciava.

O terceiro capítulo trata da maneira como Hardy representa o drama da crise da fé cristã diante da supremacia do cientificismo, recorrendo ao arsenal mitológico. Utilizando-se da tradição clássica, o autor propõe uma releitura do mundo, amenizando a interferência da justificativa religiosa para os fatos da vida. Essa crise também se forma a partir da transformação dos modos de produção, que implica uma reconstrução ideológica da sociedade.

Finalmente, no quarto capítulo, encontra-se a investigação sobre o papel feminino no romance. Para contextualizar a argumentação, discute-se a posição secundária da mulher no século XIX e sua submissão à hegemonia patriarcal. A partir da ótica masculina, Tess é descrita em uma trajetória que vai da imagem do anjo doméstico ao estereótipo de monstro, representativo de uma ameaça ao poder patriarcal, corroborando com esta transformação o ponto de vista de Thomas Hardy sobre a crise de valor humano desencadeada por conta da precedência masculina em relação à mulher vitoriana oprimida pelas convenções. A submissão feminina, que remonta a tempos imemoriais é questionada tendo em vista a

transformação social fomentada pela emergência de uma nova era calcada sobre os ideais de liberdade e que se pretende abster da hierarquia feudal.

Os tópicos discutidos em cada capítulo concorrem para a elaboração de um mapeamento acerca dos entraves vistos por Hardy na sociedade e alardeados no romance. O trabalho de Patricia Ingham é tomado como eixo teórico que sustenta a crise de valores, juntamente com Raymond Williams, que reconhece a estatura da obra do escritor inglês na literatura dos tempos modernos.

A fortuna crítica sobre o autor é exígua no Brasil e, até o momento, dois trabalhos desenvolvidos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por Paulo Roberto Costa Galvão tratam especificamente do romance *Tess of the d'Urbervilles*: a dissertação de mestrado *A moral da história: os personagens românticos de José de Alencar e Thomas Hardy* (1999) e a tese de doutorado *Lucíola & Tess of the d'Urbervilles: dimensão ética do ceticismo religioso* (2002).

No exterior, há inúmeros trabalhos sobre o escritor inglês e a ênfase da produção estende-se entre as décadas de 1970, 1980 e 1990, tendo como uma das vertentes mais fecundas a discussão da figura da mulher. Dentre os trabalhos mais representativos figuram: *Hardy's views in Tess of the d'Urbervilles* (1970), de Lucille Herbert; *Myths of redemption in Hardy's Tess of the d'Urbervilles* (1970), de Henry Kozicki; *Thomas Hardy and women: sexual ideology and narrative form* (1982), de Penny Boumelha; *'Tess' and Tess: an experiment in genre* (1982), de Suzanne Hunter Brown; *The lure of pedigree in Tess of the d'Urbervilles* (1991), de William Greenslade; *Woman's story: Tess and the problem of voice* (1993), de Margaret Higonnet.

Essas obras, entretanto, não são plenamente acessíveis e, para este trabalho, foram consultadas bases de dados tais como Jstor e Project Muse e tomados como suporte o conjunto de textos editado por Albert Guerard, *Hardy: a collection of critical essays* (1969), a coleção de ensaios editada por Dale Kramer, *The Cambridge companion to Thomas Hardy* (2005) e sobretudo a obra de Patricia Ingham, *Thomas Hardy* (2009), que recobre com muita segurança e precisão os detalhes sobre a obra, a vida do autor e o momento histórico em questão.

## 1 O ROMANCE, O AUTOR E SEU TEMPO

### 1.1 Um momento de transição

Na Inglaterra, os anos que se estendem de 1837 a 1901 são conhecidos como o período vitoriano, pois correspondem ao reinado da rainha Vitória, soberana que conduziu o país ao apogeu econômico, garantindo-lhe lugar de destaque na geopolítica mundial. Evidentemente, o desenvolvimento atingido não extinguiu de todo as mazelas sociais. Pelo contrário, o avanço tecnológico colaborou para que se realçasse a distância, então, gritante entre ricos e pobres.

Sob vários aspectos, foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos –, mas foi também uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiúra demais e muito pouca certeza sobre a fé ou a moral – tornou-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos. (BURGESS, 2006, p. 215).

A figura da monarca foi tomada em sua gravidade como exemplo de retidão de caráter que balizara o comportamento social da época. Vivia-se sob uma aura de extremo conservadorismo, em que a moral era tema de suma importância e muito se primava pela boa conduta na família e na sociedade. Os tabus como o sexo e o cientificismo materialista eram ainda mais recalcados por conta desta moralidade convencional e da doutrina anglicana que ainda exercia grande influência no modo de agir das pessoas.

Esse aparato de comportamento que havia se instalado na sociedade refletia-se na literatura: os romances eram dotados de conteúdo altamente moralizante, com uma linguagem ornamental e, através de exemplos da ficção, visavam alertar os leitores sobre a necessidade de se acautelarem.

Na materialidade diacrônica da literatura, está o romance *Tess of the d'Urbervilles* disposto na extensão deste período denominado vitoriano. Entretanto, a data de 1891 é mais propriamente um ponto que se situa na transição entre a literatura vitoriana e o Modernismo do que um momento que possa conter a essência da filosofia do vitorianismo. Para o crítico Anthony Burgess (2006, p. 244), a duração do reinado da rainha Vitória não corresponde inteiramente ao período vitoriano na literatura:

O reinado da rainha Vitória terminou em 1901, mas a era vitoriana já havia terminado há cerca de vinte anos. Aquele espírito peculiar a que chamamos “vitorianismo” – uma mistura de otimismo, dúvida e culpa – começou a desaparecer com homens como Swinburne, o rebelde, Fitzgerald, o pessimista, Butler, o satírico, e outros mais. A literatura produzida de 1880 a 1914 se caracterizou quer pela tentativa de encontrar substitutos para uma religião que parecia estar morta, quer por uma espécie de vazio espiritual – um sentido da inutilidade de se tentar acreditar em alguma coisa.

Como verificado, o teor das obras literárias sinaliza uma guinada a partir das últimas décadas do século XIX. A moralidade obsessiva começa a dar lugar a uma temática permeada pelo pessimismo e pelo desapego à fé cristã. Este novo rumo que norteia os escritores daí em diante tem sua origem na efervescência cultural da época advinda de trabalhos revolucionários de filósofos e cientistas. Charles Darwin foi um desses estudiosos que desestabilizaram uma concepção humana convencional e conseguiu prestígio com a publicação de *A origem das espécies*, em 1859, afirmando que a vida no planeta, como a conhecemos hoje, é o resultado de processos evolutivos de formas de vida menos complexas. O cristianismo sofre, então, um duro golpe, pois a assertiva de Darwin vai de encontro à teoria bíblica do criacionismo, que admite ter sido Deus o criador do homem e de tudo o que há no universo.

Na esteira das inovações no campo do pensamento humano surgem ainda Marx, que em 1867 publica *O capital*, em que expõe uma nova maneira de organização social fundada na “interpretação materialista da história” (BURGESS, 2006, p. 215), Nietzsche, com sua teoria niilista, que em 1882 publica *A gaia ciência*, em que se encontra a célebre afirmação de que Deus está morto, e ainda Sigmund Freud, precursor da psicanálise, para quem o homem é guiado por seu próprio inconsciente.

Mas as grandes influências no trabalho de Thomas Hardy são: Charles Darwin (*The Origin of Species*, 1859); Gideon Algernon Mantell (*The Wonders of Geology*, 1838), Herbert Spencer e Auguste Comte.

*The co-existence of such writers as these along with the major poets is an indication of the interlocking of the two in the nineteenth century. The connection is sharpened by the fact that both kinds of writers shared a common medium. The distinction between literary language and other kinds is of course arbitrary. Readers today accept a historian and essayist like Carlyle as a writer of literature'; but in the nineteenth century all serious writers shared a common language.*<sup>12</sup> (INGHAM, 2009, p.73).

---

<sup>12</sup> A coexistência de escritores como esses e os principais poetas é uma indicação da ligação entre eles no século dezenove. A conexão é reforçada pelo fato de que os dois tipos de escritores compartilhavam um meio comum. A distinção entre a linguagem literária e outros tipos de linguagem é, obviamente, arbitrária. Os leitores de hoje

Sob esta conjuntura surge *Tess of the d'Urbervilles*, num período que, embora cronologicamente se rotule vitoriano, ultrapassa a fronteira de seu tempo mesclando na literatura, de forma crítica, o tradicionalismo virtuoso da sociedade conservadora que ficava para trás, com prenúncios daquilo que se exploraria exaustivamente no Modernismo que despontava: o homem em crise consigo mesmo por se achar sozinho no mundo, desprovido do suporte espiritual que o fortificava e buscando um porto seguro a que se ancorar.

Ao comentar uma conversa entre Angel e Tess em que a camponesa declara sua impressão sobre as incertezas da vida, o narrador enfatiza a aura sob a qual viviam as personagens e que influenciava as percepções da jovem: “*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*”<sup>13</sup>. (HARDY, 1994, p. 159-160, grifo do autor).

Tess relata em seu discurso toda a frustração que obtivera em decorrência de sua empreitada em Trantridge. O medo da vida, as dúvidas sobre o futuro e a sensação de estar vivendo em uma sociedade vigilante e de visão castradora são ocorrências que sintetizam o ambiente sob o qual esteve o homem daquele tempo.

Essas incertezas e desencontros compõem o tratamento que Hardy dava a seus romances, expondo abertamente as relações sexuais sem os sentimentalismos que os romances tradicionais apresentavam e que o aproximavam do trabalho dos naturalistas. Por isso, a crítica, muitas vezes, os condenava, como é o caso, citado por Ingham, de Margaret Oliphant, que escreveu uma crítica sobre *Jude The Obscure* (1895), de Tomas Hardy, em que condena tanto Hardy quanto Zola na *Blackwood's Magazine*:

*‘The present writer [Margaret Oliphant] does not pretend to a knowledge of the works of Zola, which perhaps she [Margaret Oliphant] ought to have before presuming to say nothing so coarsely indecent as the whole history of Jude in his relations with his wife Arabella has ever been put in English print [...]’; she [Margaret Oliphant] then adds a comment which is of interest: ‘[...] that is to say, from the hands of a Master. There may be books more disgusting, more impious as regards human nature, more foul in detail, in those dark corners where the amateurs of filth find garbage to their taste’.*<sup>14</sup> (apud INGHAM, 2009, p. 96).

---

aceitam um historiador e ensaísta como Carlyle como um escritor de literatura; mas no século dezenove, todos os escritores sérios compartilhavam uma linguagem comum. (INGHAM, 2009, p. 73; tradução nossa).

<sup>13</sup> Estava externando nas 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. (HARDY, 1981, p. 149-150, grifo do autor).

<sup>14</sup> ‘Esta escritora [Margaret Oliphant] não aspira a um conhecimento das obras de Zola, embora devesse tê-lo antes de presumir algo tão grosseiramente indecente nunca antes colocado na literatura inglesa, como é o caso da

## 1.2 O rural e o urbano em Thomas Hardy

O valor de uma obra literária deve ser julgado por aquilo que ela apresenta de esmero no estilo e na substância, a despeito da biografia de quem a concebera. No entanto, alguns traços da vida do autor podem ser úteis na investigação da tendência de seus escritos a fim de revelar ao leitor a força sob a qual a obra fora idealizada e conduzi-lo a uma apreensão atrelada, também, à circunstância do momento criativo. Dessa forma, é oportuno lembrar que Thomas Hardy nasceu em 1840, em Dorset, numa porção rural da Inglaterra que passava por transformações e conflitos oriundos da Revolução Industrial que se iniciara em meados do século XVIII. Portanto, Wessex – Dorset e os condados adjacentes – embora ainda apresentasse uma estrutura campesina, já experimentava os sabores de uma indústria que emergia vigorosamente na cidade grande – a primeira estrada de ferro de Dorchester foi instalada quando o escritor tinha apenas sete anos (CIVITA, 1971).

Depois de ter exercido a profissão de arquiteto em Londres, Hardy retorna a Dorset, em 1867, onde começa sua carreira de escritor. Profundamente arraigado à sua terra natal, Wessex torna-se a ambientação preferida para seus romances, daí muito da crítica considerá-lo um escritor regionalista. Em *Tess of the d'Urbervilles* elementos das vidas urbana e rural coexistem, mas não devem ser vistos como antagônicos; as descrições do maquinário que equipa as propriedades rurais produtoras, antes de revelarem a invasão da tecnologia urbana no campo, marcando a mudança de uma forma de produção obsoleta por outra mais rentável, sugerem a adesão do homem às facilidades da industrialização que se apresenta para servi-lo.

A convivência do homem e da máquina no romance é pacífica. Nem esta coexistência do urbano e do rural deve ser encarada como o marco da primeira transformação do modo de produzir, pois, quando se pretende estabelecer um ponto fixo para a mudança que ocorreu do velho modo de vida rural para a organização urbana trilha-se sobre um terreno muito instável, porquanto, na crítica historiográfica, há quem diga que esta transformação tenha ocorrido predominantemente a partir da Primeira Guerra Mundial – como é o caso de George Ewart Evans (1996) em *The pattern under the plough*.

Hardy trata da mudança ocorrida depois da década de 1830 e, se seguirmos, num movimento retroativo, o que Raymond Williams (2011) intitula “escada rolante”, chegaremos

---

história de Jude em suas relações com a esposa Arabella [...]; ela, então, acrescenta um comentário que interessa: ‘[...] ou seja, das mãos de um Mestre. Haverá livros mais repugnantes, mais ímpios a respeito da natureza humana, mais asquerosos nos detalhes naqueles cantos escuros onde os apreciadores da depravação satisfazem-se com o lixo’. (OLIPHANT apud INGHAM, 2009, p. 96; tradução nossa).

à referência de uma mudança dessa ordem na Idade Média. “Até onde nos levará essa escada rolante? Uma resposta óbvia: ao Éden; mais adiante teremos de voltar a esse jardim tão conhecido”. (WILLIAMS, 2011, p. 27). Na verdade, o que caracteriza essa mudança é a profusão de valores religiosos, humanísticos, políticos e culturais, que têm significados diferentes em épocas diferentes. A presença do mundo rural na obra de Thomas Hardy é o resultado de sua própria experiência de vida, mas não se deve limitar a intenção do autor ao puro antagonismo entre campo e cidade, numa relação respectiva de explorado e explorador.

Atenuada a importância de se considerar Hardy um escritor que se vale apenas da descrição da vida em sua terra natal, nota-se que as personagens que povoam o romance *Tess of the d'Urbervilles*, por exemplo, não representam apenas as mudanças que ocorrem numa forma de vida, mas ilustram as pressões psicológicas que oprimem a todos no nível social, ou seja, o desamparo e a decadência que acometem o campesinato, na obra, não são resultado da exploração selvagem do campo pela cidade, mas o esboço de uma situação mais ampla de desespero e fracasso, segundo a representação de Thomas Hardy. Isso significa que não se está tomando o romance *Tess* para uma exposição documental de todos os problemas que afligiam uma era. O que se busca mostrar é como Thomas Hardy faz a representação, no romance, da dramatização da crise de valores sociais e humanos que ele conseguia destacar no período.

Não é a cidade a única, ou sequer a principal responsável pela mudança da dinâmica da vida no campo; o êxodo rural que leva para os grandes centros a mão-de-obra mais especializada das fazendas é fomentado pelas transformações que o próprio campo experimenta: trabalhadores que têm seu contrato de aluguel vencido e não conseguem a renovação veem-se obrigados a deixar a terra que não mais os abriga. É, propriamente, um processo autodestrutivo.

*They [Hardy's novels] suggest not just a growing preoccupation with the rural problem, nor even a growing sense that an earlier way of life was inevitably vanishing. They suggest something more disquieting: a gathering realization that that earlier way did not possess the inner resources upon which to make a real fight for its existence. The old order was not just a less powerful mode of life than the new, but ultimately helpless before it through inner defect.*<sup>15</sup> (HOLLOWAY, 1963, p. 53).

---

<sup>15</sup> Eles [os romances de Hardy] sugerem não apenas uma preocupação crescente com o problema rural, tampouco uma percepção crescente de que um modo de vida primitivo fosse, inevitavelmente, desvanecedor. Eles sugerem algo mais inquietante: uma percepção conclusiva de que aquele modo primitivo não possuía recursos internos pelos quais valeria a pena resistir para mantê-lo. A velha ordem não era apenas um modo de vida menos poderoso do que o novo, mas definitivamente inútil perante ele por conta de deficiência interna. (HOLLOWAY, 1963, p. 53; tradução nossa).

A decadência do antigo modo de produção é inevitável e acontece de maneira irreversível. Ao relatar o fracasso de Tess, Thomas Hardy anuncia também a queda da antiga ordem, como observa John Holloway (1963, p. 56):

*Yet it remains true that in these later works the essence of plot, the distinctive trajectory of the narrative, is the steadily developed decline of a protagonist who incarnates the older order, and whose decline is linked, more and more clearly, with an inner misdirection, an inner weakness.*<sup>16</sup>

Dessa forma, as transformações do sistema político e econômico adquirem um caráter interior, intrínseco ao próprio contexto em que ocorrem, dada a ineficiência da antiga ordem que, então, cede lugar ao novo modo de produção com seus efeitos e influências sobre os indivíduos representados no romance sob a forma de personagens dotadas de um profundo desconforto psicológico, reflexo do próprio processo de desestruturação administrativa por que passava aquela sociedade. Esta ocorrência em *Tess of the d'Urbervilles* mostra uma percepção apurada do autor em relação à dicotomia campo/cidade num nível muito mais humanístico ao invés de puramente mecânico ou realista. Os romances de Hardy denunciam muitas das aflições que ainda assolam o homem contemporâneo e o contraste entre o novo e o velho explicita a dificuldade inerente ao processo de mudança.

Neles há sempre a presença acentuada de um velho mundo rural: velho em seus costumes e na memória, mas velho também num sentido relativo aos novos tempos de educação formal, velho enquanto parte da história, e mesmo da pré-história: a consciência da transformação adquirida através da instrução. Nos grandes romances de Hardy, de vários modos diferentes, a experiência da mudança e da dificuldade da escolha são centrais, até mesmo decisivas. (WILLIAMS, 2011, p. 327-328).

O mundo rural em *Tess of the d'Urbervilles* também é o mundo da tradição, das superstições e da sabedoria popular. A Sra. Durbeyfield, símbolo da típica camponesa, consulta suas práticas supersticiosas e delas conclui que a filha conquistará a simpatia da senhora d'Urberville e, por conseguinte, o coração de algum distinto cavalheiro. Eis a confissão a seu marido:

*[...] Well, Tess ought to go to this other member of our family. She'd be sure to win the lady – Tess would; and likely enough 'twould lead to some noble gentleman marrying her. In short, I know it.'*  
*'How?'*

<sup>16</sup> Entretanto é verdade que, nestas últimas obras, a essência do enredo, a trajetória distintiva da narrativa, é o declínio constante desenvolvido por um protagonista que encarna a ordem mais antiga e cujo declínio está ligado, cada vez mais claramente, com uma má orientação interior, uma fraqueza íntima. (HOLLOWAY, 1963, p. 56; tradução nossa).

*'I tried her fate in the Fortune-Teller, and it brought out that very thing!... [...]'*<sup>17</sup> (HARDY, 1994, p. 29, grifo do autor).

Por outro lado, o mundo urbano é tido como a possibilidade de mudança, de ascensão social, é o lugar em que residem as oportunidades mais promissoras para os filhos de todas as famílias. Na casa dos Clare, Félix e Cuthbert estudaram em Cambridge e recebem o apreço dos pais pelo posto eminente que alcançaram, enquanto Angel, que renunciara à religião, não conquistou um título acadêmico e, então, limita-se ao trabalho na terra como um estagiário para que um dia possa vir a ser um proprietário.

Essas condições de vida díspares impostas pelo campo e pela cidade remontam à percepção que se criou ao longo da história das sociedades de que a vida simples no campo liga-se à candura, à paz, à tranquilidade, enfim, à desafetação propiciada por uma existência muito próxima ao estado natural das coisas, ao passo que, na cidade, o dinamismo da vida decorre do fato de ser este o espaço das conquistas humanas, da ilustração e da troca de informações.

Portanto, muito além desse traço regionalista que invariavelmente recai sobre Hardy ao escrever sobre Wessex, devem-se apreender as implicações que subjazem ao antagonismo entre o rural e o urbano, que, na verdade, apenas servem de palco para a representação de outros expedientes dicotômicos: a tradição e a erudição, os ricos e os pobres, a avidez pela conquista e a frustração, articulados sob a égide da ideologia dominante.

Thomas Hardy não trabalha com os detalhes como o fazem Charles Dickens e Zola:

*Hardy is not offering a generic account of the working class as Dickens is. His only generic treatment of them is to be found in the highly stylized groups of rustics commenting chorus-like on the events which befall central characters. Specificity belongs to those central figures whose lives, like Tess's, are minutely observed in terms of adverse external conditions.*<sup>18</sup> (INGHAM, 2009, p. 107).

<sup>17</sup> [...] Bem, Tess deve ir à casa desse outro membro de nossa família. É certo que ela, Tess, conquistaria a dama; e é quase certo que isso faria um nobre cavalheiro casar-se com ela. Enfim, eu sei disso.

- Como?

- Olhei o destino dela no *Revelador da Sorte*, e foi justamente isso mesmo que deu... [...] (HARDY, 1981, p. 37, grifo do autor).

<sup>18</sup> Hardy não apresenta uma abordagem genérica da classe trabalhadora como faz Dickens. Seu único tratamento genérico sobre ela é encontrado nos grupos de camponeses altamente estilizados comentando, como em um coro, os eventos que recaem sobre as personagens principais. A especificidade pertence àquelas figuras centrais cujas vidas, como a de Tess, são minuciosamente observadas em termos de condições externas adversas. (INGHAM, 2009, p. 107; tradução nossa).

Dessa forma, os pobres, nos romances de Hardy, não são meras figuras representativas, “*but individuals whose lives are largely shaped by the effect of poverty upon their temperaments as well as their circumstances*”<sup>19</sup> (INGHAM, 2009, p. 108).

### 1.3 A personagem

A experiência que se tem da trama de um romance, das peripécias que instigam a curiosidade do leitor e, enfim, do ensinamento adquirido a partir da leitura de uma obra de ficção apenas se torna possível por intermédio das personagens que se acham no enredo. Elas funcionam como arautos da mensagem que se pretende passar e delas depende a identificação do leitor com a história contada. A personagem é, muitas vezes, considerada a principal categoria narrativa de um romance, mas, embora sua importância seja imprescindível, ela deve ser encarada como mais uma ferramenta de que o escritor dispõe e que se aglutina a outras como o tempo e o espaço a fim de conferir à obra unidade e coesão. Sua posição de destaque dentre as categorias narrativas decorre, no mais das vezes, do fato de ser a personagem o elo entre o leitor e a ação; é a personagem que sofre as paixões da história e é nela que se realizam as provas de uma trama.

A construção de uma personagem resvala na preocupação com a verossimilhança, ou seja, o efeito de verdade é essencial para o sucesso do enredo. E esta verossimilhança não depende necessariamente de que as personagens executem feitos admissíveis na realidade, mas que exerçam ações aceitáveis no contexto da trama em que se inserem, sejam tais ações, inclusive, sobrenaturais (CANDIDO, 2000). O desejável é que as personagens, quando humanas, se aproximem ao máximo do porte de pessoas e, quando esta aproximação é atingida, percebe-se uma vantagem do ser fictício sobre o ser real, que talvez explique parte da fascinação que se sente quando da leitura de uma obra de ficção.

O fato é que quando conhecemos uma pessoa, projetamos uma eventual caracterização interior que ela possa ter a partir do que enxergamos em seu exterior. Portanto, nossa percepção é imprecisa e fragmentária. No romance, a personagem é pré-concebida no momento criativo do autor e, em seguida, emoldurada numa história finita de que se conhece o início e o final. A personagem é, então, mais coesa e se abre ao leitor que se sente à vontade

---

<sup>19</sup> Mas indivíduos cujas vidas são amplamente delineadas pelo efeito da pobreza sobre seus temperamentos, bem como pelas circunstâncias. (INGHAM, 2009, p. 108; tradução nossa).

para esquadrihá-la. O ser fictício é mais atraente que o ser real porque se submete completamente ao controle humano.

Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2000, p. 59).

Como portadora da mensagem do texto, a personagem a ele serve assumindo, basicamente, duas dimensões. O primeiro tipo é aquele que se compõe de traços fixos que limitam sua caracterização, fazendo com que a personagem não sofra oscilações de seus aspectos distintivos e permaneça estável ao longo do enredo; esta personagem não surpreende o leitor com mudanças inesperadas, e, portanto, segundo Forster (apud CANDIDO, 2000), são denominadas planas. Estas também são conhecidas como personagens de costumes – nomeação dada por Johnson (apud CANDIDO, 2000) – por representarem de maneira vinculada um determinado tipo e pela facilidade de atuarem como caricatura.

O outro modo a partir do qual se apresenta a personagem é assumindo um papel de complicada psicologia, densa caracterização interior e traços exteriores que sucumbem à importância da complexidade de seu caráter. Surge, então, a definição de uma personagem esférica ou de natureza, segundo Forster e Johnson, respectivamente. Essa personagem surpreende o leitor de modo convincente com suas mudanças e é mesmo marcada por um caráter incógnito quanto ao seu desenlace ao cabo do enredo.

Em *Tess of the d'Urbervilles*, a protagonista é caracterizada como uma personagem fundamental para a representação da dramatização da crise de valores, pois vivencia os conflitos desencadeados pelo estranhamento entre modos de vida diferentes. Ela se constitui como uma representante de uma antiga família aristocrática que fora à falência e sofre com as exigências de uma sociedade ainda conservadora, em grande medida hipócrita, guiada pela moral cristã e por um machismo agudo que reservava à mulher o papel exclusivo de servir.

Decorrentes desta visão patriarcal que suaviza as capacidades da mulher, os atributos que mais se destacam na protagonista são relacionados à sua aparência:

*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. She wore a red ribbon in her hair, and was the only one of the white company who could boast of such a pronounced adornment.*<sup>20</sup> (HARDY, 1994, p. 12).

<sup>20</sup> 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 à sua cor e

Eis a primeira descrição de Tess no romance, quando ela se encontra junto às garotas do clube *May Day Dance*, apresentada como uma jovem com menos de vinte anos, cujos traços principais são a ingenuidade e uma beleza peculiar. Adiante, um pouco mais das características desta personagem:

*Tess Durbeyfield at this time of her life was a mere vessel of emotion untinged by experience. 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 word.*<sup>21</sup> (HARDY, 1994, p. 13).

A inexperiência de Tess é um traço bastante reforçado pelo narrador no início do romance, o que, de certa forma, prepara o leitor para os insucessos que advirão à personagem e constitui a base, neste trabalho, para a abordagem da trajetória de formação da protagonista, no segundo capítulo.

É uma jovem apaixonada, singela, de vida simples no campo, a quem falta a perspicácia que os anos e o conhecimento de mundo constroem. Neste ponto há também uma referência que remete à questão da posição social: para enfatizar a divisão de classes, Tess é definida de acordo com seu lugar na sociedade em que vive; as relações dos indivíduos e suas respectivas posições na comunidade muito interessam para a caracterização dos tipos. Muito mais do que uma mera alusão ao dialeto que Tess usa em casa, o texto coloca a personagem em seu lugar social. O dialeto é uma marca da criação tradicional, da falta da instrução ilustrada, e demonstra que Tess, mesmo tendo frequentado a escola do vilarejo, não se libertara de sua origem humilde, fato que denuncia sua ascendência.

A caracterização da personagem prossegue conforme o estilo realista:

---

forma. Levava nos cabelos uma fita vermelha e era a única do branco cortejo que podia orgulhar-se de tão vistoso adorno. (HARDY, 1981, p. 23).

<sup>21</sup> Tess Durbeyfield era, naquela ocasião de sua vida, nada mais que um vaso de emoções, sem o colorido da experiência. Tinha no 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 a sua forma definitiva, e o seu lábio inferior tinha um modo de empurrar o meio do superior para cima, quando se fechavam depois de uma palavra. (HARDY, 1981, p. 24).

*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, or her ninth sparkling from her eyes; and even her fifth would flit over the curves of her mouth now and then. Yet few knew, and still fewer considered this. A small minority, mainly strangers, would look long at her in casually passing by, and grow momentarily fascinated by her freshness, and wonder if they would ever see her again: but to almost everybody she was a fine and picturesque country girl, and no more.*<sup>22</sup> (HARDY, 1994, p. 13-14).

Eis um recorte da vida de Tess que se inicia pela construção de sua constituição como mulher. Ela se apresenta como um amontoado de fases; uma garota ainda em formação, que no rosto aparenta doze anos, ou seja, desponta para as mudanças que lhe trarão a maturidade, mas ainda muito distante da compleição de uma personalidade pronta e definida. Os seus nove anos brilhando em seus olhos e os cinco que se esboçam em seus lábios concorrem para a apreensão de que muito ainda falta para que Tess possa tomar decisões, consciente de seus desfechos.

Por trás dessa figura imatura existe, entretanto, uma disposição aguerrida aos cuidados com sua família. Tess é a filha mais velha de um casal com sete filhos e, além de auxiliar nos afazeres domésticos, preocupa-se também com o trabalho que traz o sustento à família: em certa ocasião, toma para si a responsabilidade de transportar algumas colmeias de Marlott a Casterbridge, substituindo o pai que, na noite anterior, embriagara-se a ponto de ficar impossibilitado de cumprir a tarefa.

A camponesa nasce pobre, em meio às dificuldades de uma família numerosa e sem recursos, passa a vida toda experimentando peripécias que só lhe trazem desventura e cede, ao fim e ao cabo, a um desenlace que muito a aproxima das personagens convencionalmente trágicas.

Vivem na casa, juntos a Tess, em Marlott, seus pais, John e Joan Durbeyfield e uma prole de mais seis crianças: Eliza-Louisa (Liza-Lu), de doze anos; Abraham, nove; duas meninas, Hope e Modesty; um garoto de três anos e o bebê que acabara de completar um ano. Destas personagens pouco é sabido, pois desempenham papéis coadjuvantes no romance. John é assim caracterizado:

---

<sup>22</sup> No seu aspecto, escondiam-se ainda fases da sua infância. Embora caminhasse à frente, naquele dia, com toda a sua formosa e exuberante feminilidade, podiam ver-se às vezes os 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. Poucos, porém, eram os que sabiam disso, e menos ainda os que prestavam atenção. Uma pequena minoria, de estranhos principalmente, ao passar por ela por acaso, costumava olhá-la demoradamente e ficar por momentos fascinada pelo seu frescor, a perguntar-se se ainda iria vê-la outra vez; mas, para quase toda a gente, era uma bonita e delicada camponesa, e apenas isso. (HARDY, 1981, p. 25).

*[...] a middle aged man [...] The pair of legs that carried him were rickety, and there was a bias in his gait which inclined him somewhat to the left of a straight line. He occasionally gave a smart nod, as if in confirmation of some opinion, though he was not thinking in anything in particular. An empty egg-basket was slung upon his arm, the nap of his hat was ruffled, a patch being quite worn away at its brim where his thumb came in taking it off.*<sup>23</sup> (HARDY, 1994, p. 3).

É a imagem de um homem que ainda goza do vigor da meia idade, mas que apresenta fragilidades que incidem sobre sua postura perante a família. John é um sujeito que mais valoriza a bebida que o trabalho e, depois que descobre sua ascendência nobre, vive fantasiando a ideia de que seu nome vultoso “d’Urberville” é capaz de lhe trazer proventos. É apenas uma personagem plana, que não foge à constância daquilo que pretende na vida.

Sua esposa, Joan, é, do mesmo modo, alguém que pretende tirar proveito do nome da família. Encoraja Tess a pedir reconhecimento da senhora d’Urberville e, a todo custo, pretende conseguir um casamento vantajoso para a filha. Joan Durbeyfield passa a impressão de que seus esforços para com Tess visam ao seu próprio benefício, tamanha a desconsideração das consequências que seus atos possam acarretar. Representa a mulher submissa daquela sociedade conservadora, a senhora da casa, que se ajusta aos afazeres domésticos e aos cuidados dos filhos e do marido.

Ao bater à porta da senhora d’Urberville a fim de anunciar-lhe que pertenciam a uma só família, Tess é recebida por Alec d’Urberville, que, mais tarde, tornar-se-ia sua primeira perdição.

*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.*<sup>24</sup> (HARDY, 1994, p. 44).

A caracterização dessa personagem o revela como um ser dual: é um homem que denota traços de severidade e, ao mesmo tempo, exterioriza uma feição gentil e jovial. É, sem dúvida, um galanteador e a perspicácia é um de seus mais notáveis atributos. Sagazmente

<sup>23</sup> [...] um homem de meia-idade [...] As pernas que o conduziam eram vacilantes, e havia no seu modo de andar certa tendência que o fazia pender um pouco para a esquerda de uma linha a prumo. Vez por outra, fazia um vigoroso movimento de cabeça, como se a confirmar dada opinião, embora não estivesse pensando em nada de particular. Uma cesta de ovos, vazia, pendia-lhe do braço; o pelo de seu chapéu estava amassado e havia na aba um pedaço inteiramente gasto, no lugar onde pegava seu polegar para tirá-lo. (HARDY, 1981, p. 15).

<sup>24</sup> Tinha ele a tez 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 a sua idade não pudesse ser de mais de vinte e três ou vinte e quatro anos. Todavia, apesar dos traços de barbárie dos seus contornos, havia uma força singular no rosto do cavalheiro e nos seus olhos móveis e atrevidos. (HARDY, 1981, p. 51).

acua Tess e, aproveitando-se de sua posição privilegiada numa relação de favorecedor e favorecido, induz a jovem a prestar-lhe favores sexuais a contragosto. Assume, portanto, ao longo do romance o aspecto de uma figura perseguidora que não se esgota ao fim do primeiro sofrimento de Tess, mas persiste a assolá-la principalmente nos momentos mais cruciais de suas provações. É um burguês que se movimenta e se relaciona em um ambiente com resquícios feudais.

Outra importante personagem do romance é Angel Clare, o homem com quem Tess se casa e por quem verdadeiramente se apaixona. Esta é também das mais densas figuras da obra por destoar sobremaneira dos convencionalismos instituídos para a época.

*He was the youngest son of his father, a poor parson at the other end of the county, and had arrived at Talbothays Dairy as a six months' pupil, after going the round of some other farms, his object being to acquire a practical skill in the various processes of farming, with a view either to the Colonies, or the tenure of a home-farm, as circumstances might decide.*<sup>25</sup> (HARDY, 1994, p. 147).

Clare nasce numa família sacerdotal cristã que lhe quer clérigo, à guisa de seu pai. Entretanto, por determinação própria, o rapaz opta pela vida de fazendeiro e se dedica à preparação para o ofício de proprietário de terras. Angel experimenta nas fazendas que percorre os mais variados serviços a fim de se tornar apto a dirigir as propriedades que vier a ter. Enquanto fazia um estágio na queijaria Talbothays, encontra-se com Tess que para lá rumara após seu fracasso em Trantridge. Clare, ao contrário de seus irmãos, Félix e Cuthbert, não estudara em Cambridge, pois, segundo seu pai, o reverendo James Clare, a instrução superior apenas se justificaria se servisse à prática religiosa, a que Angel era terminantemente avesso. Às tentativas de persuadi-lo à ideia de se tornar um sacerdote, Angel se posicionava adverso.

*'No, father; I cannot underwrite Article Four (leave alone the rest), taking it "in the literal and grammatical sense" as required by the Declaration; and, therefore, I can't be a parson in the present state of affairs', said Angel. 'My whole instinct in matters of religion is towards reconstruction; to quote your favourite Epistle to the Hebrews, "the removing of those things that are shaken, as of things that are made, that those things which cannot be shaken may remain.'"*<sup>26</sup> (HARDY, p. 149, grifo do autor).

<sup>25</sup> Era o filho mais novo de seu pai, pobre sacerdote do outro extremo do condado, e chegara à Queijaria Talbothays para ser aprendiz por seis meses, depois de passar por algumas outras fazendas, tendo por objetivo adquirir conhecimentos práticos dos vários processos de trabalho rural, com um olho voltado ou para as Colônias, ou para a manutenção de uma fazenda no país, conforme decidissem as circunstâncias. (HARDY, 1981, p. 139).

<sup>26</sup> -Não, pai; não posso submeter-me ao Artigo Quatro (sem falar no resto), aceitando-o “no sentido literal e gramatical”, como é exigido na Declaração; e por isso, não posso ser padre no presente estado de coisas – disse

Angel Clare é, pois, um livre pensador que não aceita a concepção de mundo calcada na interpretação bíblica e em dogmas religiosos e refuta a “insustentável teolatria remissora” (HARDY, 1994, p. 149; tradução nossa) da igreja. Este caráter revolucionário de Angel prepara o leitor para a assimilação de uma personagem que se concebe contrária aos costumes tradicionais, transgressora dos hábitos conservadores e mesmo uma portadora de ideias inovadoras. Para Charlotte Bonica (1982, p. 850), a postura da personagem é esta porque “[...] *in the pagan attitude toward the natural world, Angel begins to discover a new source of value and a replacement for the exhausted creed of his parents’ faith – a new way of making sense of a universe bereft of Providence*”<sup>27</sup>. Essa atitude pagã emoldura um movimento de tentativa de substituição da religião cristã e será desenvolvida no terceiro capítulo, quando se ressaltará a presença do mito na narrativa.

Após uma trajetória de postura contrária às convenções, Angel apresenta uma guinada em seu rumo esperado quando, na noite da lua-de-mel, toma conhecimento de que Tess tivera, no passado, um envolvimento com Alec e que deste caso lhe resultara um filho.

Angel parece, então, desligar-se de toda a sua consciência reformista e arraigar-se a um comportamento tipicamente conservador, que tanto reprovava, rejeitando Tess Durbeyfield. O leitor é surpreendido, portanto, com esta reação inesperada de Angel, que confessa ter tido uma vida pregressa libidinosa, mas, incompreensivelmente, não perdoa o deslize da esposa. Ele é, sem dúvida, uma das personagens mais cativantes da obra e, pelo fato de promover o inesperado, destaca-se da maioria das outras personagens que se mantêm estáveis ao longo da trama. Esta não é apenas a típica personagem de costumes, representante de algum lugar social, mas é o dispositivo através do qual se torna muito evidente a crítica à velha ordem do mundo e à hipocrisia reinante naquela sociedade.

Outras personagens que merecem menção são as leiteiras Izz, Marian e Retty. Estas conhecem Tess na queijaria Talbothays e apresentam um ponto em comum entre si: todas nutrem uma paixão platônica por Angel. As três amigas observam o estagiário pelas frestas das janelas, ao longe no campo, desejando-o, mas ao mesmo tempo conscientes da impossibilidade de se satisfazerem. Quando vêm a saber do interesse de Angel por Tess trabalham de maneira altruísta a favor da jovem que julgavam merecedora do amor do rapaz.

---

Angel. – Todo o meu instinto em matérias de religião é no sentido da reconstrução; citando a sua favorita Epístola aos Hebreus, “*da mudança das coisas móveis, como terminadas, para que permaneçam aquelas que são imóveis*”. (HARDY, 1981, p. 141, grifo do autor).

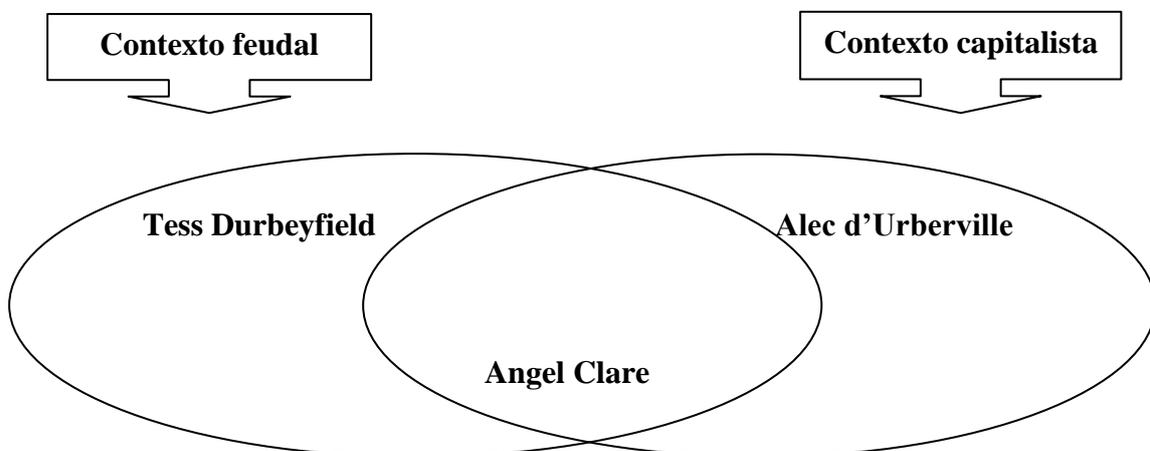
<sup>27</sup> [...] na atitude pagã em relação ao mundo natural, Angel começa a descobrir uma nova fonte de valor e um substituto para a crença desgastada de seus pais – uma nova maneira de dar sentido a um universo desprovido de Providência. (BONICA, 1982, p. 850; tradução nossa).

Após o casamento de Angel e Tess, duas das amigas se abatem com a realidade de terem perdido definitivamente a possibilidade de possuí-lo como esposo e, então, num desfecho irremediável, Retty tenta o suicídio por afogamento e Marian torna-se uma alcoólatra.

O leitor depara-se, então, com uma gama de personagens que muito dizem acerca das implicações sociais no romance; são quase tipos que se exibem com seus traços bem delineados; é o ser fictício que se abre ao leitor com uma amplitude superior ao ser real; o escopo é a relação entre os indivíduos e não precisamente a complexidade interior de cada um. São, portanto, em sua maioria, personagens planas, fadadas a um destino incontornável e, no mais das vezes, apresentam características fixas e mantêm um curso perene ao longo da trama, com uma possível ressalva para as figuras de Tess Durbeyfield, pela complexidade de sua formação, e de Angel Clare, que manifesta uma atuação ziguezagueante.

O que é importante no percurso das personagens e, em especial no de Tess, é o fato de haver um movimento de migração forçado de uma fazenda a outra. Tal movimentação, segundo o narrador, é a responsável pelo despovoamento de determinadas áreas. Esse movimento leva a protagonista ao destino funesto. *“This [a movimentação de uma fazenda a outra] is seen as crucial source of depopulation of the countryside of which the departure of the Durbeyfields from Marlott with no home in prospect is a single example”*<sup>28</sup> (INGHAM, 2009, p. 109). Também é, no caso de Tess, a tentativa de fuga do julgamento da sociedade em que a mulher é totalmente submissa, sujeita às vontades do homem e presa às representações criadas por ele.

Como as três personagens centrais da narrativa transitam entre dois modos de vida, o esquema a seguir ilustra o contexto que cada uma representa e como se dá a relação entre as eras decisiva para o estabelecimento do choque de valores que aqui se pretende demonstrar:



<sup>28</sup> Isso é visto como uma fonte crucial de despovoamento do campo. A partida dos Durbeyfields de Marlott sem um lar em perspectiva é apenas um exemplo. (INGHAM, 2009, p. 109; tradução nossa).

## 1.4 O narrador

Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance.<sup>29</sup> (TACCA, 1983, p. 65).

Esta categoria narrativa é a instância que promove a mediação entre o autor e o leitor e, a partir da sapiência do narrador é que se dá a medida do conhecimento que o leitor apreende da história narrada. Convencionalmente, o narrador se expressa em primeira ou em terceira pessoa – na teoria genetteana, narrador homodiegético e narrador heterodiegético (GENETTE, 1972), respectivamente –, o que define sua inclusão ou ausência na trama.

Em primeira pessoa, o narrador toma parte nos acontecimentos narrados e insere-se como uma personagem do enredo, limitando sua visão dos fatos à capacidade restringida de um ente sujeito às peripécias da trama e, portanto, narra a história circunscrevendo-se à sua própria subjetividade. Neste caso, a percepção que o leitor capta do relato é potencialmente tendenciosa e suscita questionamentos quanto à credibilidade dos acontecimentos e das opiniões, dado o caráter subjetivo da narração.

O narrador em terceira pessoa também pode constituir uma personagem do enredo e, como tal, inteira-se dos acontecimentos na medida em que se dão, abstendo-se da capacidade de conhecer os eventos antecipadamente. No entanto, a expressão mais característica desta voz narrativa ocorre por meio da perspectiva onisciente, que permite ao narrador relatar os fatos de uma história da qual não participou, valendo-se de uma posição privilegiada. O distanciamento existente entre esse narrador e a trama confere certa isenção de juízo aos valores ali transcritos, pois a manipulação dos fatos não interessa a essa entidade exterior à história. Entretanto, o discurso desse narrador não é, de todo, isento, já que através do fenômeno da “intrusão” ficam implícitos julgamentos, ideias e posicionamentos críticos a respeito do objeto narrado.

Em *Tess of the d'Urbervilles*, quem conta a história é o narrador heterodiegético e onisciente. Com essas características, ele detém os entraves do enredo soberanamente e, de modo seletivo, libera ao leitor detalhes que antecipam os desfechos futuros.

Nas linhas finais da primeira parte do romance, após relatar o episódio do suposto estupro de Tess, o narrador dá à sua voz um tom premonitório que adverte o leitor sobre as

---

<sup>29</sup> Esta é uma referência selecionada para ilustrar exclusivamente o caso do romance realista, gênero em que se enquadra *Tess of the d'Urbervilles*.

mudanças por que passará a protagonista: “*An immeasurable social chasm was to divide our heroine’s personality thereafter from that previous self of hers who stepped from her mother’s door to try her fortune at Trantridge poultry-farm*”<sup>30</sup> (HARDY, 1994, p. 91). Aqui já se refere ao processo de formação da personagem, que terá a compreensão de si mesma alterada em termos de adaptação a um espaço regido por preceitos distintos daqueles em que foi criada e educada.

É frequente, ao longo do romance, a aparição da voz do narrador ao final de cada capítulo e um comentário acerca do episódio relatado. Esta intrusão dirige, de certa forma, a compreensão do leitor, sinalizando-lhe tendências interpretativas carregadas de intencionalidade. As perguntas lançadas nesses comentários não são especificamente dirigidas ao leitor, tampouco requerem resposta objetiva, mas têm conteúdo retórico e servem à instigação reflexiva. No excerto seguinte, o narrador realça a inevitabilidade do percalço que Tess tem de enfrentar ao seguir, pusilânime, para Trantridge com Alec, após deixar sua casa em Marlott: “*How could she face her parents, get back her box, and disconcert the whole scheme for the rehabilitation of her family on such sentimental grounds?*”<sup>31</sup> (HARDY, 1994, p. 67). Não há volta neste movimento. É o próprio rapto de Perséfone operado por Hades, conforme relata o mito clássico descrito no terceiro capítulo deste trabalho. O leitor é, portanto, “influenciado” a reforçar a ideia do fatalismo e da vida sem saída que reveste o enredo, pois, deliberadamente, a nota do narrador tende para esta direção.

Para dar forma a esse fatalismo, o narrador move-se em perspectivas flutuantes e contraditórias de tempo e espaço, incluindo a perspectiva de que os seres humanos têm pouca ou muita importância, sobretudo quando as personagens são forçadas a migrar de uma fazenda a outra em busca de trabalho. Ao manter essa perspectiva variante, os eventos surgem como estritamente domésticos e contribuem para revelar a grande tragédia que se abaterá sobre Tess. As circunstâncias que envolvem o retorno de Tess para Alec são tratadas dessa forma: a morte do pai, a pobreza da família e a ausência de um teto para abrigo atuam como prelúdio para o assassinato de Alec.

Em outra passagem, o narrador é irônico e sua questão suscita o descrédito da instância espiritual: “*But, might some say, where was Tess’s guardian angel? Where was the*

---

<sup>30</sup> Um abismo social imenso estava para separar a personalidade da nossa heroína, a partir dali, daquela sua identidade anterior, com que abandonara a porta de sua mãe para tentar a sorte na granja de galinhas de Trantridge. (HARDY, 1981, p. 92).

<sup>31</sup> Como poderia enfrentar seus pais, receber de volta sua mala, e atrapalhar todo o plano de reabilitação da família por causa de fundamentos emocionais como aqueles? (HARDY, 1981, p. 71).

*providence of her simple faith?*”<sup>32</sup> (HARDY, 1994, p. 90-91), em que o ceticismo da voz narrativa contamina a imparcialidade de julgamento e colabora sobremaneira com a apreensão de mais um tópico muito caro a essa conjuntura que desenha a crise dos valores daquela sociedade: a perda da fé.

O narrador, então, enriquece o romance com suas intrusões e livra-o do formato documental inserindo, vez ou outra, suas impressões que tendem à conclusão trágica da obra. Passando pelos comentários irônicos e pelas antecipações de eventos, este narrador onisciente faz sua última intrusão comentando, com uma sutil ironia, a sentença de Tess: “*‘Justice’ was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess*”<sup>33</sup> (HARDY, 1994, p. 508).

Constata-se aqui a presença do típico narrador realista, aquele que atua como o senhor dos fatos, profundo conhecedor da trama e que se utiliza da onisciência seletiva para dosar a revelação dos acontecimentos. Embora haja diálogos ao longo do romance, a principal voz é a do narrador intruso que controla o ritmo das ações, o que corrobora a afirmação de Colin MacCabe (apud COBLEY, 2005) que diz existir uma hierarquia no clássico romance realista: ouvem-se as vozes das personagens, mas estas ficam subordinadas à voz do narrador.

A voz do narrador permite que o leitor vá registrando as implicações sociais inseridas na trajetória das personagens. No terceiro capítulo, o narrador realça como a mudança avassaladora das práticas sociais coloca mãe e filha em pontos históricos distintos naquela sociedade:

*Between the mother, with her fast-perishing lumber of superstitions, folklore, 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 juxtaposed.*<sup>34</sup> (HARDY, 1994, p. 23-24)

Essa distância diz respeito à velocidade da mudança do aparato social que se estabelecia com a sedimentação do novo modo de produção, permitindo um descompasso tão incisivo entre o comportamento de duas gerações.

<sup>32</sup> Onde, porém, poderia alguém perguntar, estava o anjo-de-guarda de Tess? Onde estava a providência da sua fé simples? (HARDY, 1981, p. 91).

<sup>33</sup> A “Justiça” havia sido feita, e o Presidente dos Imortais, para repetir a frase de Ésquilo, havia terminado o seu jogo com Tess. (HARDY, 1981, p. 442).

<sup>34</sup> Entre a mãe, com o seu amontoado que depressa se esgotava, de superstições, de tradições do povo, de dialeto e de baladas oralmente transmitidas, e a filha, com a 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. (HARDY, 1981, p. 33).

Mais adiante, o narrador comenta as impressões de Angel sobre a educação dos camponeses, especialmente de Tess, e reforça como a personagem percebe a importância da formação intelectual para a transformação social:

*He held that education had as yet but little affected the beats of emotion and impulse on which domestic happiness depends. It was probable that, in the lapse of ages, improved systems of moral and intellectual training would appreciably, perhaps considerably, elevate the involuntary and even the unconscious instincts of human nature [...].*<sup>35</sup> (HARDY, 1994, p. 211-212).

Levar em consideração a importância da personagem e do narrador na constituição do romance é enfatizar a condição estratégica conferida a essas categorias pelo autor da obra, que, a partir desses elementos, opera a representação da dramatização da crise de valores. A personagem, ao apresentar ao leitor as experiências da trama, e o narrador, fazendo emergir com intrusões tendenciosas o desenrolar do enredo, trazem à tona as marcas de um estilo de vida desgastado e ávido por mudança.

### **1.5 Feudalismo e Capitalismo: uma engrenagem insólita**

O essencial da ação é a frustração de todos: frustração causada por processos muito complicados de divisão, separação e rejeição. As pessoas escolhem mal, porém o fazem sob pressões terríveis: em meio às confusões de classe social, os mal-entendidos por elas gerados, as rejeições calculadas de um mundo dividido e divisor. (WILLIAMS, 2011, p. 353).

As diferenças entre classes sociais, sua implicação no rumo da vida das personagens e a religiosidade são tópicos que concorrem para a apreensão de como os valores são conflituosos dentro do romance, considerando-se o choque entre os modos de vida: o feudal e o capitalista. Com isso, Hardy compõe estrategicamente o cenário social e as injustiças que o assolam para representar de forma dramática como o ser humano revela angústia quando se vê diante da privação, que a pobreza traz e, da opressão. Thomas Hardy não oferece um panorama geral sobre a classe trabalhadora como Dickens em *Bleak House* (1852-1853).

---

<sup>35</sup> Afirmava que a educação até ali pouca influência tivera sobre a vibração da emoção e do impulso, dos quais depende a felicidade doméstica. Era provável que, no decorrer das eras, sistemas aperfeiçoados de formação moral e intelectual, viessem a elevar apreciável e mesmo consideravelmente os instintos involuntários e até inconscientes da natureza humana[...]. (HARDY, 1981, p.192-193).

Assim, os detalhes da privação pela qual passam os familiares de Tess não têm o objetivo de atuar como crônica desses eventos. Mas a pobreza do fecundo casal Durbeyfield é importante pelas consequências que traz para Tess. Como mostra Ingham (2009), a morte do único cavalo da família e a perda da habitação, após a morte de John Durbeyfield, contribuem para a trajetória dramática de Tess. Os detalhes da pobreza não estão aí apenas com o caráter de crônica, eles têm outra função, a saber, indicam como a inserção social, na sociedade inglesa no período, pode levar a consequências dramáticas. Para Ingham, não há sentido em considerar os romances de Hardy como tratados sociais nos moldes de Dickens e Gaskell. Os traços sociais estão presentes, mas “*they arise naturally in the course of the narratives. They include the nature of working-class tenancies, rural immigration, and the impact of machinery on the nature of agricultural labour*”<sup>36</sup> (INGHAM, 2009, p.109). Por isso, Ingham faz a seguinte distinção:

*In this way they [os detalhes das privações] are far removed from the comprehensive picture of urban misery in Gaskell's and Dickens's novels which do aim at description assumed to reveal to readers circumstances of which they are supposedly unaware and which for the characters involved are as unavoidable as the weather.*<sup>37</sup> (INGHAM, 2009, p. 108-109).

A tradição do romance realista, amplamente explorada nas décadas finais do século XIX, prevê a representação do mundo na literatura sob a perspectiva da fidelidade ao objeto observado, ou seja, a verossimilhança realista não admite artifícios que possam mascarar a descrição objetiva do que se vê. Contrapõe-se, nesse aspecto, à poética romântica que se utiliza do sublime e do fantástico para provocar catarse, criando situações improváveis e inadmissíveis ao juízo humano por conta de seu caráter sobrenatural.

O romance realista prende-se aos acontecimentos cotidianos do homem comum, carnal e sujeito às forças superiores da natureza e da própria sociedade em que está inserido. É a voz crítica do meio social, pois atua em tom de denunciamento das misérias e dos comportamentos dos indivíduos (BURGESS, 2006). Para tanto, alia-se a correntes científicas como o Determinismo e o Evolucionismo e concebe seus heróis sob a pressuposição de que o meio em que vivem e os fatores biológicos que levam em seus genes são os grandes responsáveis

---

<sup>36</sup> Surgem naturalmente no decorrer das narrativas. Eles abordam a natureza do inquilinato da classe trabalhadora, a imigração rural e o impacto das máquinas sobre a natureza do trabalho agrícola. (INGHAM, 2009, p. 109; tradução nossa).

<sup>37</sup> Nesse sentido, eles [os detalhes das privações] estão bem distantes do retrato abrangente da miséria urbana dos romances de Gaskell e de Dickens que têm de fato por objetivo a descrição assumida de revelar aos leitores as circunstâncias daquilo a que eles estão supostamente alheios e que para as personagens envolvidas são tão inevitáveis quanto o tempo. (INGHAM, 2009, p. 108-109; tradução nossa).

pelo desfecho de suas trajetórias. Esses heróis são colocados à prova e experimentam peripécias às quais subsistem apenas os mais aptos (BURGESS, 2006).

Embora distante do romance realista escrito por Dickens e Gaskell, Thomas Hardy promove em *Tess of the d'Urbervilles* a aplicação dessas teses científicas, destacando que as implicações socioeconômicas de um mundo em transformação têm papel principal na dramatização da crise dos valores humanos daquela sociedade e, portanto, mostra que a protagonista luta em vão contra o curso da História: é uma filha do velho modo de produção feudal abatido ante o avanço capitalista que vive a opressão exercida nesse novo meio social. Seu destino incontornável é fruto da nova disposição dos fatores econômicos, políticos e sociais e a irreversibilidade de sua condição é clara, pois a personagem está sujeita aos ditames da nova organização de relações comerciais que vitima os menos predispostos à situação da mudança.

Utilizando-se do expediente da queda de uma família abastada, *Tess of the d'Urbervilles* não deixa de mostrar também, num plano mais dilatado, a prostração do próprio homem. Os d'Urberville, na ficção, remontam à Idade Média, tempo em que gozavam de prestígio e poder, na condição de uma família aristocrata, proprietária de uma vasta extensão de terra na região de Kingsbere. Alguns séculos depois de seu auge, os únicos remanescentes da família grandiosa são John Durbeyfield e seus descendentes que, agora, no outro extremo da pirâmide social, vislumbram um retorno ao passado nostálgico.

A decadência dos d'Urberville parece, contudo, resultado de uma imposição de regras por parte dos detentores do poder. Quem domina é aquele que tem poder e isso significa ter dinheiro, propriedades e também empregados. Os d'Urberville já não são nobres e, portanto, estão sujeitos às regras do jogo que os novos proprietários dos meios de trabalho impõem.

A mudança dos modos de produção implica mudança nas relações interpessoais e, por conseguinte, altera a estabilidade econômica da sociedade. Marx e Engels (2005) lembram que em Roma da Antiguidade havia patrícios, plebeus e escravos, determinando uma sociedade hierarquizada segundo o nascimento do indivíduo; na Idade Média, a gradação se postava a partir do senhor feudal e, então, numa escala descendente de poder seguia-se com o vassalo, o mestre, o oficial e o servo.

O ponto de referência era, sem dúvida, o senhor feudal que, investido de poderes absolutos sobre seus domínios, conferia a seus tributários títulos, proteção, e uma dedicação que se fundava no princípio da ajuda mútua. A relação social que se estabelecia naquele modo de produção dava-se entre soberano e súdito; aquele, pertencente à nobreza, este, oriundo da população obreira dos feudos.

Esta sociedade, porém, convulsionou-se por conta de pressões internas e das relações comerciais externas que se recrudesçam. As grandes navegações e o comércio que a Europa estabeleceu com a Índia e com a China concorreram para o fim do modo de produção feudal e, então, o mercantilismo despontava como embrião do capitalismo, que chegava para marcar uma sociedade extremamente dinâmica e agressiva em suas relações comerciais. Foi, pois, a ineficiência do feudalismo que decretou seu próprio fim, e com ele também sucumbiu grande parte da nobreza. Os d'Urberville estavam na esteira avassaladora desta mudança.

No final do século XIX, época em que se passa o romance, o que se verifica é um expediente de relações sociais grandemente desumanizadas por conta do capitalismo agressivo e que se tornava ainda mais severo devido à recente Revolução Industrial. Segundo Raymond Williams (2011, p. 12), “a Revolução Industrial não transformou só a cidade e o campo: ela baseou-se num capitalismo agrário altamente desenvolvido, tendo ocorrido muito cedo o desaparecimento do campesinato tradicional”. A mudança de poder econômico e político transformou muito mais do que apenas a base da economia. Alterou também a relação dos indivíduos no ambiente em que viviam.

A sociedade não era mais composta por nobres e súditos, mas, segundo Marx e Engels (2008), por burgueses e proletários, ou seja, as desigualdades sociais subsistiam, já que as mudanças ocorridas não deram conta de eliminar a distância entre ricos e pobres.

Por burguesia compreende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social, que empregam o trabalho assalariado. Por proletariado compreende-se a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, privados de meios de produção próprios, se vêem obrigados a vender sua força de trabalho para poder existir. (MARX; ENGELS, 2008).

Tess está enquadrada nos moldes do proletariado. Desprovida das terras que seus antepassados possuíam, resta-lhe a opção de trabalhar, oferecendo sua mão-de-obra pelas fazendas por que passa.

Marx (MARX; ENGELS, 2005) afirma que a história das sociedades é marcada pela luta de classes e que este enfrentamento dá-se entre opressores e oprimidos. Quando Marian e Tess estiveram em Flintcomb-Ash como lavradoras, fica registrada a clara imagem da exploração da força de trabalho por um sistema produtivo que apenas visa ao lucro e coloca o trabalho anterior à importância da humanidade. Naquele espaço de trabalho grosseiro, elas tomam para si o peso da opressão provocada pela ânsia capitalista; a paisagem se transforma e as trabalhadoras também são transformadas por ela, de modo que a aparência degradante estampada em Marian e Tess concorre para a configuração da imagem da vida sem saída

adquirida pelas vítimas das transformações sociais decorrentes das demandas de um novo modo de produção, o que ressalta a crise dos valores sociais e humanos no romance:

*They worked on hour after hour, unconscious of the forlorn aspect they bore in the landscape, not thinking of the justice or injustice of their lot. Even in such a position as theirs it was possible to exist in a dream. In the afternoon the rain came on again, and Marian said that they need not work any more. But if they did not work they would not be paid; so they worked on.*<sup>38</sup>  
(HARDY, 1994, p. 364).

Em *Tess of the d'Urbervilles*, a **distinção entre classes sociais** é uma forma de representação da exposição dos entraves entre feudalismo e capitalismo, que traz implicações ao longo do romance; é em meio às diferenças de posição social que se constroem os nós da trama.

Os sonhos e fantasias que Tess, Marian e Izz tiveram em Talbothays são frustrados pouco tempo depois. A partida da queijaria traz decepções irreversíveis às três amigas e esse fato reflete as consequências de um comportamento preconceituoso por parte da sociedade: *“That none of the three can recapture the edenic Talbothays experience shows that the working woman is subject to the vagaries of what seems to be chance, but is really class and gender prejudice in an increasingly industrialized England”*<sup>39</sup> (SHUMAKER, 1994, p. 453).

A confusão de classes, em um excerto retirado do romance, relata a aproximação de Angel Clare e seus irmãos ao clube onde dançavam as camponesas em Marlott. Ali também havia rapazes da comunidade de que Tess fazia parte: *“Among these on-lookers were three young men of a superior class, carrying small knapsacks strapped to their shoulders, and stout sticks in their hands”*<sup>40</sup> (HARDY, 1994, p. 14; grifo nosso).

A discussão da mobilidade social e da mistura de classes ganha fôlego com as figuras de Alec d'Urberville e de Angel Clare. O primeiro é o representante de uma família burguesa, não pertencente à linhagem nobre que, com dinheiro, compra o sobrenome aristocrata e desfruta da honra desta distinção, portanto, ascende socialmente. Angel Clare provém de uma família pobre, com escassas possibilidades e vê na preparação prática para o trabalho, com vistas a ser o patrão de si mesmo, a forma de elevar-se na escala social.

<sup>38</sup> Trabalharam hora após hora, inconscientes do aspecto desejado que mostravam na paisagem, sem pensar na justiça ou injustiça da sua sorte. Mesmo numa posição igual à delas, era possível existir um sonho. Pela tarde, a chuva voltou, e Marian disse que não mais precisavam trabalhar. Se, porém, não trabalhassem, não seriam pagas; por isso, continuaram trabalhando. (HARDY, 1981, p. 322).

<sup>39</sup> O fato de nenhuma das três conseguir recuperar a edênica experiência em Talbothays mostra que a mulher trabalhadora está sujeita aos caprichos do que parece ser o acaso mas, na verdade, é o preconceito de classe e de gênero em uma Inglaterra cada vez mais industrializada. (SHUMAKER, 1994, p. 453; tradução nossa).

<sup>40</sup> “Entre aqueles espectadores, estavam três moços de uma classe superior, a levar pequenas mochilas presas às costas e fortes bastões nas mãos. (HARDY, 1981, p. 25).

Constata-se uma busca por melhores condições de vida e a instrução é o grande dispositivo que as personagens veem como possibilidade para atingir este objetivo: Tess fora à escola, Félix e Cuthbert frequentaram a universidade e Angel, embora não tenha rumado para Cambridge, tornou-se um estudioso do ofício de fazendeiro. John e Joan Durbeyfield também almejam ascensão social, porém se utilizam da filha Tess para serem reconhecidos como nobres e desta condição tirar proveito financeiro.

Esses aspectos são apontados no romance como aparentemente inevitáveis, mas não são aspectos polêmicos, como adequadamente destaca Ingham (2009). O despovoamento de algumas vilas é visto *as the result of the forced migration of the infraestructre of a rural village – the carpenter, the smith, the shoe-maker, who serviced the needs of the villagers*<sup>41</sup> (INGHAM, 2009, p. 109).

Há, pois, no romance, uma pulsão pelo infortúnio provocado por aquilo que parece ser uma sina inevitável. Tess não consegue livrar-se da danação que a assombra ao longo da vida e está sujeita, o tempo todo, a uma força superior, sobre-humana e implacável. A caminhada rumo a um destino desalentador é em, *Tess of the d’Urbervilles*, o reflexo das implicações da alternância de poder e das transformações econômicas que fazem com que os pobres submetam-se aos ditames daquele que domina política e economicamente os mecanismos da sociedade. Assim, a classe social de Tess dificulta-lhe a mudança de condição social e ela segue inevitavelmente ao fracasso.

Esse expediente é dramatizado por Hardy ao unir em cena personagens de classes sociais distintas, com vivências diferentes e perspectivas também díspares. Acrescenta-se a isto a inserção da componente religiosa, que confere aos acontecimentos uma expectativa incerta quanto ao seu desfecho. Ao final do primeiro encontro de Tess com Alec d’Urberville, no distrito de The Chase, o narrador explicita a força do fado, antevendo o mal que recairia sobre a jovem, e deixa claro que a própria personagem não teve a oportunidade de pressentir o que lhe sobreviria:

*Thus the thing began. Had she perceived this meeting’s import she might have asked why she was doomed to be seen and coveted that day by the wrong man, and not by some other man, the right and desired one in all respects – as nearly as humanity can supply the right and desired;*<sup>42</sup> (HARDY, 1994, p. 48; grifo nosso).

<sup>41</sup> Como o resultado da migração forçada da infraestrutura de um vilarejo rural – o carpinteiro, o ferreiro, o sapateiro que serviam as necessidades dos aldeões. (INGHAM, 2009, p. 109; tradução nossa).

<sup>42</sup> Assim começaram as coisas. Tivesse ela percebido a importância daquele encontro, poderia ter perguntado por que estava *condenada* a ser, naquele dia, vista, marcada e desejada pelo homem errado, e não por certo outro

As decisões são tomadas sob a égide da incerteza, não há balizas seguras que possam guiar com precisão as escolhas feitas. A opção que Tess faz por Angel ao final da história implica a inevitável morte de Alec e a consequente condenação da camponesa. O retrato que pinta Thomas Hardy é de um homem à deriva, que vive ao sabor do acaso: “*Nature does not often say ‘See!’ to her poor creature at a time when seeing can lead to happy doing; or reply ‘Here!’ to a body’s cry of ‘Where?’ till the hide-and-seek has become an irksome, outworn game*”<sup>43</sup> (HARDY, 1994, p. 49). A preocupação de Hardy, conforme destaca Ingham (2009, p. 111), é com o efeito deletério da desigualdade social, da exploração e “*the imposition of rigidly authoritarian moral views upon individuals*”<sup>44</sup>.

Para a construção dos efeitos da representação da dramatização, a trama é repleta de coincidências que conferem verossimilhança à narrativa, dentre as quais, eis algumas: Angel Clare, quando ainda garoto, numa passagem por Marlott com seus irmãos, encontra Tess pela primeira vez. Mais tarde, o reencontro acontece na queijaria Talbothays e determina o casamento de ambos e o consequente desfecho: o sofrimento de Tess; a carta que Tess escreve a Angel, relatando seu envolvimento com Alec, no passado. Inusitadamente, a mensagem não chega ao destinatário por conta de um capricho do destino. Em seu reencontro com Alec em Evershead, a protagonista descobre que James Clare, seu sogro, é, coincidentemente, o evangelizador de seu antigo sedutor.

Mais uma ironia pregada pela sina emerge ao serem desalojadas de Marlott: Tess e sua família padecem ao desabrigo sobre o solo de Kingsbere Greenhill, lugar em que jazem em imponentes campas os antepassados da grandiosa família d’Urberville. Esta cena dramatiza o descompasso de valores sociais e humanos entre as duas gerações de familiares. Desta maneira, muito mais do que simplesmente fado, a sina é mais um elemento que colabora para o efeito da dramatização da crise de valores sociais e humanos: a natureza com seus ciclos, aliada a uma sociedade com divisão injusta de classes, promove os descompassos sociais que determinam o fracasso da protagonista.

A religiosidade também ganha espaço no romance e está presente eminentemente sob a ótica da crítica, como pretende mostrar o terceiro capítulo deste trabalho. Num recorte

---

homem, o homem certo e desejado a todos os respeitos – na medida em que a humanidade pode dar o certo e o desejado; (HARDY, 1981, p. 54; grifo nosso).

<sup>43</sup> A natureza não costuma dizer muito, “Veja!”, a uma pobre criatura, numa hora em que ver pode conduzir a um acontecimento feliz; ou responder, “Aqui!”, ao grito, “Onde!”, de alguém, até que o brinquedo de esconde-esconde tenha ficado cansativo e maçante. (HARDY, 1981, p. 56).

<sup>44</sup> Da imposição de perspectivas morais rigidamente autoritárias sobre os indivíduos. (INGHAM, 2009, p. 111; tradução nossa).

histórico em que a fé já não arrefece as inquietações do homem, a força da crença no divino é colocada à prova e, então, na ocasião em que Tess se encontra subjugada a Alec d'Urberville, na mata, nos arredores de The Chase, o narrador questiona a eficiência da intervenção divina sobre a desventura da personagem, como se Deus a tivesse abandonado; metonimicamente, o abandono é extensivo a toda a humanidade.

Para ilustrar o desamparo da personagem, o autor rememora o trecho bíblico em que o profeta Elias, o tishbita, desafia os adoradores do deus Baal a pedirem que fogo descesse do céu e consumisse um bezerro oferecido em holocausto. Não havendo resposta ao clamor, Elias diz ironicamente ao povo: “Clamai em altas vozes, porque ele *é um* deus; *pode ser* que esteja falando, ou que tenha *alguma* coisa que fazer, ou que intente *alguma* viagem; porventura dorme, e despertará” (I REIS, 18:27; grifo do autor). Tess encara, portanto, o mesmo quadro de preterição vivido pelos seguidores do deus tido como falso na perspectiva do tishbita:

*Darkness and silence ruled everywhere around. Above them rose the primeval yews and oaks of The Chase, in which were poised gentle roosting birds in their last nap; and about them stole the hopping rabbits and hares. But, might some say, where was Tess's guardian angel? Where was the providence of her simple faith? Perhaps, like that other god of whom the ironical Tishbite spoke, he was talking, or he was pursuing, or he was in a journey, or he was sleeping and not to be awaked.*<sup>45</sup> (HARDY, 1994, p. 90-91; grifo nosso).

Irrompe, neste caso, uma carga irônica de Hardy sobre certas crenças ideológicas a que o homem agarra-se e, não obtendo o retorno desejado, vê-se frustrado posteriormente. A natureza placidamente acompanha o desenrolar da tragédia: o que poderia ser uma paisagem idílica, tingem-se de dor e desespero.

Ao referir-se ao uso de passagens bíblicas e de alusões por Thomas Hardy, Ingham conclui:

*As already evident, Hardy twists many of the Christian allusions to an ironically secular use but he relies on their imaginative power in doing so. This gives them a double force which mirrors the two visual perspectives that his narrators take on individuals: the close-up which enlarges them and the panoramic view which diminishes them. The biblical references work in the same way to enhance the stature of those Hardy associates them with;*

<sup>45</sup> A escuridão e o silêncio reinavam sobre tudo em volta. Acima deles, alteavam-se os vetustos teixos e carvalhos de A Caça, nos quais estavam pousadas pacíficas aves adormecidas no seu último sono; e, em torno deles, passavam furtivos coelhos e lebres saltitantes. *Onde, porém, poderia alguém perguntar, estava o anjo-de-guarda de Tess? Onde estava a providência da sua fé simples?* Talvez, como aquele outro deus de quem falava o irônico Tishbite, estivesse a conversar ou a tratar da vida, ou se achasse em viagem; ou estaria dormindo e não devia ser despertado. (HARDY, 1981, p. 91; grifo nosso).

*and simultaneously reduces them by the contrast they make with the figures in the Bible.*<sup>46</sup> (INGHAM, 2009, p. 200).

Como de costume nos vilarejos da época, as crianças eram iniciadas no cristianismo e os preceitos desta doutrina fundavam os valores morais que carregavam por toda a vida. Tess, entretanto, recebe um duro golpe ao tomar consciência de que seria impossibilitada de batizar seu filho Sorrow por ser fruto de um relacionamento ilegítimo perante o juízo da Igreja. A religião, mais uma vez, a deixara sozinha a lutar com suas próprias forças, pois, dada a recusa do clérigo em batizar a criança, a celebração é feita pela própria mãe, em casa, com a ajuda de seus irmãos. É significativa a intencionalidade carregada pelo nome do filho de Tess e também concorre para a representação da dramatização da crise de valores que Hardy busca apresentar aos leitores no final do século XIX, pois exprime o resultado que um nascimento impróprio acarreta a uma mãe inserida naquele contexto social, corroborando a crença do escritor a respeito da imposição de visões morais autoritariamente impostas aos indivíduos.

Angel Clare revela a mensagem da descrença na religião; no capítulo XVII, após ouvir uma história contada pelo leiteiro Crick, em Talbothays, acerca de um touro que se curvara ao ouvir uma canção natalina, o jovem comenta: “*It’s a curious story; it carries us back to mediaeval times, when faith was a living thing!*”<sup>47</sup> (HARDY, 1994, p. 143). Sua condição de filho de um sacerdote conservador, atento aos mandamentos das Sagradas Escrituras é irônica e reforça a decadência da fé frente às correntes de pensamento humanistas; para Angel, a religião é algo superado e a Bíblia contém teses com as quais não se pode concordar. Desse modo, evidencia-se a correlação entre o nome da personagem e o papel que ela representa para a dramatização da crise de valores. Angel é um decaído, um anjo como o Satã bíblico que desafia o criador e as hierarquias estabelecidas, constituindo-se um componente de crítica severa aos elementos ideológicos controladores dos homens.

O senhor Clare, pai de Angel, é um evangelizador e, em certa ocasião, anuncia o cristianismo a Alec d’Urberville que, inicialmente, refuta veementemente com insultos ao pastor. Mais tarde, no reencontro com Tess no vilarejo de Evershead, Alec surge convertido e prega aos camponeses. A tensão é logo instalada e o leitor encontra-se frente a um dilema:

---

<sup>46</sup> Como já evidente, Hardy transforma muitas das alusões cristãs em uso ironicamente secular, mas confia no poder imaginativo destas alusões para tal uso. Isto lhes confere uma força dupla que reflete as duas perspectivas visuais que seus narradores adotam sobre os indivíduos: a aproximação que os aumenta e a visão panorâmica que os diminui. As referências bíblicas funcionam no mesmo sentido para aumentar a estatura daqueles aos quais Hardy associa tais referências; e simultaneamente os reduz pelo contraste que estabelecem com as figuras da Bíblia. (INGHAM, 2009, p. 200; tradução nossa).

<sup>47</sup> - É uma história estranha; leva-nos de volta aos tempos medievais, quando a fé era uma coisa viva! (HARDY, 1981, p. 136).

conseguirá Alec honrar os mandamentos da religião que professa, ou sucumbirá aos desejos carnis que eventualmente aflorarão?

Com um discurso carregado de afetação pela própria presença de Tess, o pregador tenta, inclusive, persuadir a si mesmo de que está regenerado de seu passado pecaminoso e desde sua conversão dedica-se primordialmente à anunciação do Evangelho. Contudo, o desfecho da reaproximação do casal alardeia a derrocada final da religião ao apresentar o recém-convertido de volta àquela vida luxuriosa do passado na perseguição a Tess.

Na perspectiva de Alec, Tess atua como a tentação do texto bíblico de Gênesis, responsável pela destituição do homem do paraíso; é a camponesa, na condição de mulher sedutora, a responsável pelo desvio de Alec que, terminantemente, encerra a fé sob o jugo do impulso humano. Este é o grande símbolo utilizado para dramatizar, nas figuras de Alec e Tess, a crise de valor enfrentada pela religião. Junto a esta, exhibe-se também criticamente a sobreposição do homem à mulher, conforme postulado no último capítulo da dissertação.

Com a queda de Alec, o homem sobrepõe-se a Deus e a imagem do Criador punitivo e severo não é suficiente para arrebatá-lo ao átrio da devoção a mente humana já exaustivamente experimentada pelo racionalismo desde o advento do Iluminismo, no século XVIII.

O progresso do cristianismo esbarra na extrema sobriedade daquele a quem Stuart Hall (2006) chamou ‘indivíduo soberano’, moldado entre os séculos XVI e XVIII. Este deixa a estabilidade das estruturas tradicionais e recebe as transformações da vida moderna de maneira crítica e questionadora, submetendo a religião a um posto muito mais ornamental do que propriamente dogmático.

Também colabora para esta desestabilização a imagem que o patriarcado cria sobre a mulher naquele tempo. Contida sob estereótipos maniqueístas, ela pode ser fatal para a danação do homem. Então, aparece na figura de deusa de duas faces e esta alusão recupera uma dimensão mítica primitiva muito adequada para a proposta de substituição de valores: esvai-se a fé cristã no fôlego restaurador sugerido pelo ressurgimento do mito.

Diante desse impulso, em *Tess*, há a condenação daquilo que o narrador chama ironicamente de civilização e que se opõe à natureza. Há também o julgamento dos representantes da cristandade, institucionalizada amplamente por meio das personagens do pai de Angel Clare, o Reverendo James Clare e, dos irmãos mais velhos de Angel, Cuthbert e Felix. Nessa aproximação, “*the two Clare brothers represent the orthodox and conservative wing of the Anglican Church*”<sup>48</sup> (INGHAM, 2009, p. 183). Os irmãos contrastam com o pai

---

<sup>48</sup> Os dois irmãos Clare representam a ala ortodoxa e conservadora da Igreja Anglicana. (INGHAM, 2009, p. 183; tradução nossa).

que pertence à *Low Church* e é contrário ao ritual e à cerimônia e crê na conversão. Ironicamente, conforme destaca Ingham (2009), ele é aquele que, se tivesse ouvido a verdadeira história de Tess, a teria recebido e a teria ajudado. Ironicamente, também, um de seus pecadores convertidos é Alec “*who, since he enjoys extremes of sensation, throws in his lot when born-again with the extreme wing of ardent Christian believers*”<sup>49</sup> (INGHAM, 2009, p. 183).

A evidência do humano, revelada por essa condição antropocêntrica provocada pelo declínio da fé, salienta o apreço pelo natural e pelo instintivo, e os interesses de ordem sexual dão-se no turbilhão de uma ânsia animalesca. No capítulo XXIII, há o relato de um episódio em que, num domingo chuvoso, Tess, Marian, Izz e Retty rumam à igreja e, a certa distância, no caminho, deparam com uma inundação. A salvação é Angel que as transporta nos braços, uma a uma, até o outro lado, numa atitude que, deliberadamente, excita o interesse das garotas. Embora Angel esteja devotado a Tess e isto seja notório a todas, nesse momento, as três amigas não deixam de afetar-se ao contato com o homem desejado. É a força da natureza que se mostra superior às convenções sociais e, sendo assim, as atitudes fomentadas por esse ânimo instintivo provocam instabilidade no seio da sociedade, promovendo o escândalo e o estranhamento.

O indivíduo alinhado a este comportamento de origem natural é, pois, marginalizado e diminuído a uma condição de incapacidade no domínio de seus próprios impulsos, matizado indistintamente sob uma pecha animalesca, como são apresentadas as camponesas em contato com Angel: “*The differences which distinguished them as individuals were abstracted by this passion, and each was but portion of one organism called sex*”<sup>50</sup>. (HARDY, 1994, p. 187). O instinto é uma força arrasadora que contrasta com os artificialismos da vida regrada por convenções. Sobre este aspecto, atesta Charlotte Bonica (1982, p. 860): “*To live as these women do in the midst of natural processes means to feel acutely the inescapable influence of the sexual force, which operates without regard for human feelings*”<sup>51</sup>.

Essa mesma aproximação entre o indivíduo e a natureza desenha o aspecto mítico da narrativa que coloca Tess lado a lado com a deusa Perséfone, ambas conectadas pelo caráter da fertilidade – sexual, portanto – e também pelas trajetórias similares, conforme explorará o

<sup>49</sup> Que, apreciando os extremos das sensações, lança-se em seu destino quando renascido com os extremos dos ardentes cristãos. (INGHAM, 2009, p. 183; tradução nossa).

<sup>50</sup> As diferenças que as distinguiam como indivíduos eram abstraídas por aquela paixão, e cada qual era apenas uma porção de um só organismo, chamado sexo. (HARDY, 1981, p. 173).

<sup>51</sup> Viver como vivem essas mulheres em meio aos processos naturais significa sentir intensamente a influência inevitável da força sexual, que opera sem se dar conta dos sentimentos humanos. (BONICA, 1982, p. 860; tradução nossa).

capítulo três. Dessa analogia, fomentada pela natureza e por seus processos depreende-se uma crise de fé que subjuga a religião cristã aos arquétipos mitológicos pagãos, baseados em ciclos naturais.

A ideia de competição entre indivíduos, retratada no interesse das camponesas por um mesmo homem, corrobora a influência de Darwin sobre o romance de Hardy, dado que para o evolucionista apenas os mais aptos sobreviveriam num ambiente dinâmico e selecionador. Nesse caso, prevalece a mulher cujas virtudes destacam-se e, dessa forma, é operada a seleção natural.

A natureza é indiferente e eletiva ao mesmo tempo: incita os impulsos mais primitivos, acionando o desejo das leiteiras, mas limita a correspondência da paixão de cada uma ao direito de escolha de Angel, que opta por Tess.

Todos esses entraves e complicações – a convivência rumorosa de classes sociais distintas, a irreversibilidade do rumo dos acontecimentos, o papel da mulher, o questionamento da fé – desdobram-se diante do leitor concomitantemente ao desenvolvimento da protagonista. É a vida de Tess Durbeyfield que funciona como vitrine para a exposição do choque entre dois mundos. A dramatização da crise de valores é exposta a partir da narração do percurso da camponesa de Marlott ao qual se agregam outros eventos que também concorrem para o mesmo fim.

Assim sendo, a tensão pode ser melhor observada ao se examinar o fio condutor que a contém: a formação da personagem central. Nesse trajeto emergem as discrepâncias produzidas pela convivência de dois modos de produção e percebe-se com maior nitidez a inadequação do indivíduo inserido em um universo ideologicamente diverso daquele do qual provém. A esta observação presta-se o próximo capítulo, ao propor a possibilidade da evidência dessa convulsão dentro do gênero *Bildungsroman*.

## 2 TRAJETÓRIA DE UMA INAPTA: FORMAÇÃO EM *TESS OF THE D'URBERVILLES*

### 2.1 Realçando a representação da crise de valores

A construção de *Tess of the d'Urbervilles* aos moldes de um *Bildungsroman* feminino permite ao leitor enxergar o artifício utilizado por Hardy para representar a dramatização da crise do modo de produção feudal face ao capitalismo. “*Tess portrays simultaneously the energy of traditional ways and the strength of the forces which are destroying them*”<sup>52</sup>, diz Kun Yu (2011, p. 72). Esse choque de valores é encenado pela trajetória de vida de Tess Durbeyfield que se apresenta como o caminho de um indivíduo ainda revestido da herança feudal, trilhando sobre um terreno majoritariamente capitalista e aberto às mudanças de estilo de vida que já haviam começado a instalar-se. Para Raymond Williams (2011, p. 303), “basicamente, a pobreza e o sofrimento que atingiram níveis críticos após 1815 foram consequência do estabelecimento de uma ordem capitalista na agricultura”. Dois modos de vida, portanto, convivem durante algum tempo de maneira evidentemente conflituosa.

O apontamento do romance como *Bildungsroman* feminino vem a fornecer o fôlego inicial para a posterior discussão, no quarto capítulo, acerca dos valores atribuídos às mulheres pelo universo masculino. Isso porque o destaque dado à mulher na trama não é sem intenção, mas parece requerer um espaço na censura ideológica para a apresentação do mundo feminino de maneira aberta e desvelada e as constatações da protagonista quanto ao fatalismo dos acontecimentos é uma crítica à nulidade da mulher naquele espaço dividido entre regulamentos medievais e a doutrina liberal.

Há, portanto, um descompasso ideológico entre o mundo representado pela protagonista e a realidade que insurge decorrente das transformações sociais estimuladas pela Revolução Industrial. Raymond Williams (2011, p. 327) lembra que Thomas Hardy “escrevia numa época na qual, embora ainda houvesse comunidades locais, havia também a rede visível e poderosa de uma sociedade global: o sistema judiciário e o econômico; as ferrovias, os jornais e os correios; um novo tipo de educação e um novo tipo de política”. O gênero romance de formação acomoda pertinentemente esse embate entre a tradição e o novo e,

---

<sup>52</sup> Tess retrata simultaneamente a energia de formas tradicionais e o poder das forças que as estão destruindo. (YU, 2011, p. 72; tradução nossa).

assim, dá força à dramatização da sucumbência de um modo de organização social e política frente a outro, movimento irreversível dessa já referida engrenagem insólita.

## 2.2 Romance de formação: preliminares

A tradição literária romanesca tem uma vocação de representar trajetórias de vida, seja na sua completude ou em recortes temporais marcados, mas que, em qualquer dos casos, apresenta um processo de transformação. Esta disposição do romance deu margens para o estabelecimento de uma tipificação dentro do gênero e para a determinação das características desta classificação que se encerra sob o signo do *Bildungsroman*, ou romance de formação.

Dentro da extensa lista de romances que se encaixam nesta categoria, canonizou a crítica literária como paradigma do modelo o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* que narra o percurso de formação do jovem protagonista em busca de ascensão social.

A história de vida do jovem Wilhelm Meister, sua trajetória desde o lar burguês em direção à busca por uma formação universal e pelo aperfeiçoamento de suas qualidades inatas, sua relação com as várias esferas da sociedade da época até sua inserção na aristocracia, por meio de um casamento interclasses (*mésalliance*), foram vistos com Morgenstern como o percurso exemplar, como a trajetória arquetípica a ser cumprida pelos filhos da incipiente burguesia alemã em busca de legitimação e reconhecimento político. (MAAS, 2000, p. 20).

Essas características acionam outra constatação que se atrela à gênese do romance de formação e é afeita à constituição do próprio gênero romance: o apelo burguês. Com o crescimento da burguesia frente às antigas relações feudais, cria-se a necessidade de representação deste novo indivíduo que emerge na sociedade, um indivíduo que perde a sensibilidade do coletivo e firma-se a partir de valores particulares e interesses individuais e, deste modo, transforma a concepção de mundo em subjetiva. As novas relações de trabalho e de riqueza criam o protagonista do romance de formação, a saber, o burguês como herói. Diferentemente do herói da epopeia, expressão literária de um tempo em que a humanidade agia em coletividade, o herói burguês surge como um indivíduo comum, imperfeito, sujeito a

falhas e, no romance de formação, especialmente, aflora como um inapto no meio em que se estabelece, isto é, representa o papel do “herói sem lugar”.

O surgimento do romance como expressão literária tem suas bases consolidadas no século XVIII, apesar de constatações anteriores apontarem para uma dissolução da tradição literária antiga, medieval e renascentista desde o aparecimento de obras tais como *Lazarillo de Tormes*, *Dom Quixote* e *Gil Blas de Santilanne*. A ficção em prosa já se constituía uma prática literária. No entanto, somente no século XVIII ocorre uma consonância entre este fazer artístico e a realidade histórica e social de outra classe, que não a nobreza. Aquele foi, efetivamente, o século de ascensão da burguesia em todos os planos: da economia à política, dos costumes à produção cultural e, neste sentido, a queda vertiginosa da aristocracia também deixava obsoletas as práticas e as preferências da vida fidalga.

A literatura de retórica sofisticada, as produções em verso de estilo rebuscado e a ficção que retratava o cotidiano cortesão perdiam seu sentido numa sociedade em cujo seio crescia uma classe de trabalhadores abastados desprovidos do conhecimento erudito da nobreza. Esta classe precisava ver representados na literatura seus feitos, seus empreendimentos e suas aventuras e esta perspectiva do indivíduo burguês gerava a necessidade de uma transformação na produção cultural que, evidentemente, passou por uma revisão de estilo e pela adoção de um tom menos solene, responsável por acentuar a referencialidade da linguagem no romance em detrimento da utilização da palavra como objeto estético.

Na esteira desta mudança, as grandes fontes literárias do passado, tais como a mitologia, a História e a lenda, deviam sair de cena e dar lugar à representação da experiência individual retirada dos fatos da vida burguesa. Neste sentido, subvertem-se as noções clássicas de unidade de tempo e espaço, que defendiam a representação encaixada no período de um movimento de rotação da Terra e localizada preferencialmente em um único cenário, em favor de uma cronologia representativa da vida humana e de seus feitos, somada à apresentação de um espaço com características de um ambiente físico real, particularizado por seus detalhes minuciosamente descritos (LUKÁCS, 1999). Arquétipos e modelos genéricos deviam ser substituídos por situações específicas; a representação de tipos universais escapava à verossimilhança. Portanto, além de tempo e espaço alinhados à percepção histórica, as personagens ganhavam, com a ascensão do romance na Europa, sobretudo na Alemanha, na França e na Inglaterra, nome e sobrenome, uma individualidade claramente debitária da própria cultura burguesa.

Mediante essas características, é possível considerar *Tess of the d'Urbervilles* um *Bildungsroman*, porque as particularidades que apresenta permitem a aproximação da obra com esse gênero literário. Como um romance de formação, *Tess* expõe a trajetória de vida da protagonista, o choque da personagem com as convenções instituídas, a emergência de um incipiente modo de vida burguês na região de Wessex, o contrapondo à antiga ordem e, dessa forma, representa a dramatização da crise de valores socioeconômicos de uma maneira evidente. Acrescente-se a isso que Thomas Hardy reescreve o tradicional *Bildungsroman*, agora, focalizando a vida de uma jovem que, diferentemente dos tradicionais protagonistas masculinos do gênero, tem um final não muito auspicioso: é condenada à morte.

Defensor da tese que relaciona o romance como um descendente da epopeia antiga, Lukács (1999) enxerga entre esses dois gêneros semelhanças que vão da disposição para a representação das aventuras humanas, passando pela independência de ação que deixa homens e acontecimentos agirem como dotados de vida, até a instituição de vários planos no texto literário. No momento em que o indivíduo do romance ascende de sua condição individual e particular para defender questões que são de uma classe, representando um tipo, o gênero aproxima-se da epopeia. Contudo, pela própria disposição coletiva da visão da Antiguidade, na epopeia há um acordo tácito entre indivíduo e sociedade que direciona o enredo a um desfecho triunfalista, muito em contrariedade com o conhecido romance moderno carregado de exemplos que demonstram o estabelecimento de uma tensão entre o sujeito e a coletividade, conflito determinante para a falha do indivíduo em sua luta contra as forças da sociedade. Em *Tess of the d'Urbervilles* é clara esta disposição do romance à medida que o choque de valores de duas épocas e de classes sociais distintas promove o desenlace fatalista da personagem central. Benjamin (1987, p. 54) vê desta maneira a diferença entre o épico e o romance:

O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.

*Tess* é a própria personagem do romance moderno. Sua vida, com todas as intempéries e obstáculos que se apresentam, alimenta o propósito a que se presta esse gênero literário. O sentimento de desamparo é percebido na individualidade de cada personagem, o choque de

ideias e valores também é representado no indivíduo, desde que a confiança na humanidade coletiva esfacelou-se com o fim da Antiguidade.

Ao estabelecer-se de maneira recorrentemente conflitante com o ambiente em que vive, Tess aproxima-se da figura de protagonista de um *Bildungsroman*. Esse descompasso tão característico ao gênero é fundamental para o assentamento de um embate que evidencia, por exemplo, a sucumbência de um modo de vida perante outro e a revisão do papel tradicional da mulher.

Neste sentido orienta-se a posição de Jeffrey Sommers, para quem o romance de Hardy, em questão, muito diz quando observado sob a perspectiva da formação:

*One feature of the Bildungsroman according to Marianne Hirsch, it should be remembered, is that the protagonist and society are in opposition, clearly the same with Tess, who is a victim of society's double standard and its long memory*<sup>53</sup>. (SOMMERS, 1982, p. 161).

Desse modo, nota-se a importância de se atentar ao drama da personagem para a identificação mais precisa da crise de valores que se estabelece a partir da observação da história de um indivíduo.

### 2.3 Formação e deformação em *Tess of the d'Urbervilles*

Na abertura do romance, surge a imagem ingênua da protagonista, assim definida: “*Tess Durbeyfield at this time of her life was a mere vessel of emotion untinged by experience*”<sup>54</sup> (HARDY, 1994, p.13), ressaltando a condição de tábula rasa do indivíduo que se submeterá a um processo de formação como sujeito social. O aspecto vazio da compleição da jovem permite a inferência de que os valores que carrega são, sobretudo, os adquiridos na convivência familiar. Não há menção à sua idade exata, mas a descrição que se segue situa a garota como uma adolescente, uma jovem que acabara de deixar a infância:

*Phases of her childhood lurked in her aspect still. As she walked along today, for all her bouncing handsome womanliness, you could sometimes see her twelfth year in her cheeks, or her ninth sparkling from her eyes; and*

---

<sup>53</sup> Uma característica do Bildungsroman, segundo Marianne Hirsch, que deve ser destacada é o fato de que o protagonista e a sociedade estão em oposição, claramente o que acontece com Tess, que é uma vítima do padrão duplo da sociedade e de sua longa memória. (SOMMERS, 1982, p. 161; tradução nossa).

<sup>54</sup> Tess Durbeyfield era, naquela ocasião de sua vida, nada mais que um vaso de emoções, sem o colorido da experiência. (HARDY, 1981, p. 24).

*even her fifth would flit over the curves of her mouth now and then.*<sup>55</sup>  
(HARDY, 1994, p. 13).

Além da instrução doméstica provida pelos pais, a educação formal constitui um diferencial em Tess. A menina frequentara a escola e, por esta razão, além do sotaque local de seus progenitores, conhece também o registro formal da língua. Na formação da personagem esse é um traço significativo, e, embora a jovem não tenha chegado à universidade, ou nem mesmo atingira um nível de educação muito mais elevado que seus fundamentos, o detalhe aponta para a possibilidade de elevação social e é forte indicador de prestígio na sociedade vitoriana de Wessex.

Com esses elementos, Hardy coloca em ação o trabalho de representação da dramatização da crise de valores sociais que se avoluma no decorrer do romance apresentando ao leitor a ocorrência de dois modelos de instrução em conflito.

De um lado, a educação doméstica, caracterizada por lições de boas maneiras e de economia de subsistência e que se tornava obsoleta frente às novas demandas sociais. De outro, a educação formal capaz de prover uma expectativa de crescimento e de progresso. Na nova ordem que se estabelecia, o saber escolar mostrava-se imprescindível, já que o clamor pela especialização era crescente na sociedade que se industrializava de maneira irreversível.

Além disso, de acordo com Ingham (2009), a partir dos anos 1880, Thomas Hardy busca modificar a linguagem de seus romances no que diz respeito à figura feminina. Diz o próprio romancista a respeito da necessidade de mudança na abordagem a respeito do universo feminino:

*Ever since I [Thomas Hardy] began to write – certainly ever since I wrote ‘Two on a Tower’ in 1881 – I have felt that the doll of English fiction must be demolished, if England is to have a school of fiction at all: & I think great honour is due to the D: Chronicle [Daily Chronicle] for frankly recognizing that the development of a more virile type of novel is not incompatible with sound morality.*<sup>56</sup> (apud INGHAM, 2009, p. 137).

O desejo de mudança esboçado pelo escritor brota sobretudo do surgimento da possibilidade de discutir a questão da sexualidade de forma mais aberta e também é motivado pelo enfraquecimento do poder das bibliotecas circulantes, o que garantiria, ao autor e a

<sup>55</sup> No seu aspecto, escondiam-se ainda fases da sua infância. Embora caminhasse à frente, naquele dia, com toda a sua formosa e exuberante feminilidade, podiam ver-se às vezes os 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 da sua boca. (HARDY, 1981, p. 25).

<sup>56</sup> Desde que eu [Thomas Hardy] comecei a escrever – certamente desde que escrevi ‘Two on a Tower’ em 1881 – percebi que o anjo doméstico da ficção inglesa deve ser destruído, se a Inglaterra realmente pretende ter uma escola de ficção: & acredito que o D. Chronicle [Daily Chronicle] tem o grande mérito de reconhecer abertamente que o desenvolvimento de um tipo mais viril de romance não é incompatível com a boa moral. (HARDY apud Ingham, 2009, p. 137; tradução nossa).

outros escritores, a possibilidade de explorar substancialmente as mudanças a que tinham dado início. Na carta citada acima, Hardy expressa sua aprovação sobre

*[...] the 'distinct advance in journalism' represented by making literature an important topic for a newspaper. For it was the subject of sexuality in women which clashed with the view of them as potential moral angels which was the chief focus of the anti-censorship feeling amongst writers. In practice what it meant in Hardy's later novels was that he took up the topics he had dropped after **Desperate Remedies** which had been made familiar by the sensation novels: adultery, marital breakdown, divorce, and bigamy. His treatment, however, was now very different. It was more direct and abandoned the usual hypocritical approach to such subjects to deal with 'sexual relations as it is (sic)'.<sup>57</sup> (apud INGHAM, 2009, p. 137-138).*

A partir disso, o percurso de Tess parece se dar sob a nova abordagem e a protagonista ora apresenta a face de anjo, ora a de monstro. Ela representa

*a reshaping of the fallen woman – one with illicit sexual experience. She undergoes a metamorphosis from the stereotype to someone extraordinary. Sometimes the narrator of **Tess** points this out directly, as after her affair with Alec:*

*Let the truth be told – women do as a rule live through such humiliations, and regain their spirits, and again look about them with an interested eye. While there's life there's hope is a conviction not so entirely unknown to the 'betrayed' as some amiable theorists would have us believe (chapter 16).<sup>58</sup> (INGHAM, 2009, p. 142).*

A protagonista é descrita explicitamente como um ser sexual, sua aparência é ressaltada em termos eróticos pelos homens à sua volta, incluindo o narrador, conforme destaca Ingham (2009). O contato de Tess com Alec dá-se, notoriamente, por intervenção da mãe da adolescente, Joan Durbeyfield, que envia a filha a Trantridge. Instala-se, então, o grande conflito que movimenta o romance e o encontro do casal é mais um dispositivo que sinaliza para a dramatização do embate de valores; dois mundos distintos chocam-se de

<sup>57</sup> [...] o 'nítido avanço no jornalismo' representado pelo fato de fazer da literatura um tema importante para um jornal. Pois era o assunto da sexualidade feminina que se chocava com a visão de que as mulheres eram potenciais anjos morais. Esta perspectiva era o foco principal do sentimento contra a censura existente entre os escritores. Na prática, isso significava que, nos últimos romances de Hardy, ele tinha reunido os temas que tinha deixado de lado após *Desperate Remedies* e que se tinham popularizado pelos *sensation novels* (romances sensacionalistas): o adultério, o rompimento dos laços matrimoniais, o divórcio e a bigamia. Contudo, o tratamento era muito diferente agora. Era mais direto e abandonava a abordagem usualmente hipócrita aplicada a tais assuntos para lidar com 'as relações sexuais como elas são'. (HARDY apud INGHAM, 2009, p. 137-138; tradução nossa).

<sup>58</sup> Uma nova forma da mulher decaída – aquela com experiência sexual ilícita. Ela se submete a uma metamorfose que vai do estereótipo a alguém extraordinário. Às vezes, o narrador de *Tess* demonstra esse tópico diretamente, como depois do caso de Tess com Alec:

Que a verdade seja dita – as mulheres, via de regra, passam por tais humilhações, e recuperam o humor e novamente olham em seu redor com ânimo. Enquanto há vida, há esperança. Eis uma convicção que não é inteiramente desconhecida pelas 'traídas', como alguns amáveis teóricos querem que acreditemos (capítulo 16). (INGHAM, 2009, p. 142; tradução nossa).

maneira estrondosa. Tess representa a antiga aristocracia, como descendente de uma estirpe de cavaleiros e nobres extinta e ultrapassada na contingência daquela época. Alec, na contramão do que Joan imaginava, não é um legítimo d'Urberville; é, sim, um burguês cujo pai incorporou o sobrenome nobre por motivo de ostentação.

Durante quatro meses, Tess estabelece-se em Trantridge, propriedade de Alec, onde fica submetida aos galanteios inconvenientes do sedutor, suportando as hostilidades daquela convivência em favor de uma recompensa à família por sentir-se responsável pela morte do cavalo do pai, quando, numa ocorrência bem anterior, acidentara-se com o irmão enquanto transportavam colmeias. Um mesmo evento assume três perspectivas distintas a partir da valoração de cada espectador: a garota enxerga sua estadia em Trantridge como a possibilidade de ressarcir ao pai; Alec vê ali uma oportunidade de sedução; e Joan encara a situação como um prelúdio do casamento de sua filha, o grande ensejo para galgar a pirâmide social.

A expectativa de Tess é um reflexo natural de sua envergadura abnegada e serviçal, enquanto Joan e Alec fazem colidir novamente a ótica feudal e a capitalista: a mãe espera a garantia de uma linhagem familiar nobre para o sucesso de sua prole, reforçando a tendência de uma característica do feudalismo, enquanto, por outro lado, a motivação de Alec, como protótipo do indivíduo burguês, é a cobiça.

Desta experiência na casa de Alec, advém o primeiro aprendizado de Tess. No caminho de volta à casa dos pais, a jovem observa, do alto de um monte, a paisagem que rememora seu logro:

*It was always beautiful from here; it was terribly beautiful to Tess to-day, for since her eyes last fell upon it she had learnt that the serpent hisses where the sweet birds sing, and her views of life had been totally changed for her by the lesson. Verily another girl than the simple one she had been at home was she who, bowed by thought, stood still here, and turned to look behind her. She could not bear to look forward into the Vale.<sup>59</sup> (HARDY, 1994, p. 96).*

Aqui se registra um movimento de transformação operado na protagonista. O apuro vivido em Trantridge traduzia-se em ensinamento para a vida vindoura e o amadurecimento da personagem é apontado textualmente nas palavras que revelam não ser Tess a mesma ingênua que saíra de Marlott. Alec, seu aliciador, tivera também o papel de mentor, ensinando

---

<sup>59</sup> Dali, era um lugar sempre belo; naquele dia, era terrivelmente belo para Tess, pois, desde a última vez em que seus olhos tinham dado ali, aprendera que a serpente silva onde cantam suavemente os pássaros, e as suas opiniões sobre a vida tinham modificado por inteiro, por causa dessa lição. Na verdade, outra moça que não era a moça simples que ela fora em casa, era aquela que, curvada pelo pensamento, ainda ali se encontrava e voltava-se para olhar atrás de si. Não podia suportar olhar adiante, para o Vale. (HARDY, 1981, p. 94).

à menina o cuidado com as aves da senhora d'Urberville e, sobretudo, mesmo que não objetivando tal fim, despertando-a da ingenuidade de uma menina simples e inexperiente. A própria protagonista reconhece sua mudança, numa declaração que revela sua indignação para com Alec: “‘See how you’ve mastered me!’”<sup>60</sup> (HARDY, 1994, p. 99).

O drama construído por Hardy expõe seu principal interesse:

*The pressure that society puts on such individuals through the class system as manifest in the law, access to education, and the Church. For these he [Hardy] offers no easy paternalistic change of heart. Instead his exploration of social conditions exposes the way that social class predetermines the possibilities open to individuals; the fuzzy nature of the criteria on the basis of which the class hierarchy is constructed; the corrosive effects it produces; and the flimsiness of the rationale offered for the system[...]. In his focus on the individual women he reveals the crushing of potential (paralleling that effected by the class system) brought about by the contemporary construction of femininity[...].*<sup>61</sup> (INGHAM, 2009, p. 112).

É a diferença de classes que determina as posições de oprimido e opressor. Tess não tem outra alternativa a não ser submeter-se às vontades daquele que ocupa um posto mais privilegiado na sociedade. No ambiente vitoriano essas posições são bem definidas e a tentativa de movimento no sentido de ascensão constrói grandes conflitos decorrentes da incompatibilidade entre indivíduos oriundos de diferentes círculos.

Portanto, o “prejuízo” de Tess está atrelado às condições sociais que a cercam, de modo que se torna um produto social de seu tempo, recebendo muito mais influência externa do que atuando no mundo em que vive. A personagem padece em decorrência das convenções:

*She might have seen that what had bowed her head so profoundly – the thought of the world’s concern at her situation – was founded on an illusion. She was not an existence, an experience, a passion, a structure of sensations, to anybody but herself. To all humankind besides Tess was only a passing thought. Even to friends she was no more than a frequently passing thought. If she made herself miserable the livelong night and day it was only this much to them – ‘Ah, she makes herself unhappy’. If she tried to be cheerful, to dismiss all care, to take pleasure in the daylight, the flowers, the baby, she could only be this idea to them – ‘Ah, she bears it very well’. Moreover,*

<sup>60</sup> - Veja como me dominou! (HARDY, 1981, p. 96).

<sup>61</sup> A pressão que a sociedade coloca sobre tais indivíduos pelo sistema de classe como manifesto na lei, no acesso à educação e na Igreja. Para tais, ele [Hardy] não oferece uma mudança paternalista tão fácil de coração. Pelo contrário, sua exploração das condições sociais expõe a maneira como a classe social predetermina as possibilidades abertas aos indivíduos; a natureza vaga dos critérios básicos em que a hierarquia de classe é construída; os efeitos corrosivos que ela produz; e a inconsistência da análise racional oferecida para o sistema [...]. Em seu foco sobre a individualidade da mulher, ele revela o esmagamento do potencial (traçando um paralelo com os efeitos da sociedade de classes) realizado pela construção contemporânea da feminilidade. (INGHAM, 2009, p. 112; tradução nossa).

*alone in a desert island would she have been wretched at what had happened to her? Not greatly. If she could have been but just created, to discover herself as a spouseless mother, with no experience of life except as the parent of a nameless child, would the position have caused her to despair? No, she would have taken it calmly, and found pleasures therein. Most of the misery had been generated by her conventional aspect, and not by her innate sensations.*<sup>62</sup> (HARDY, 1994, p. 115).

Essa característica permite que seja reforçado um dos traços definidores do romance de formação e, ao mesmo tempo, realça uma propriedade do próprio gênero romance. Morgenstern (apud MAAS, 2000) estabelece uma distinção fundamental entre a epopeia antiga e o romance burguês no que tange às suas personagens e ao mundo exterior. Na epopeia, o herói atua transformando o ambiente, seus feitos são determinantes na guinada do rumo das coisas, ao passo que, no romance, as circunstâncias sociais e históricas exercem uma força decisiva sobre a trajetória do indivíduo. Este é quase um refém da conjuntura e, dada sua impotência, fica irremediavelmente propenso ao fracasso. A tabela a seguir ilustra esta relação:

EPOPEIA	ROMANCE
<p style="text-align: center;">HERÓI</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">AMBIENTE</p>	<p style="text-align: center;">AMBIENTE</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">HERÓI</p>

Não fossem as imposições da sociedade, Tess não se sentiria proscrita na condição de mãe solteira, impasse alimentado pelos próprios mecanismos do romance burguês. A situação de cada indivíduo na sociedade é também um reflexo de valores a ele atribuído pelos concidadãos. Terry Eagleton (2008) assinala que em Hardy, as personagens passam por um

<sup>62</sup> Talvez tivesse percebido que a causa de sua cabeça ter-se abaixado tão profundamente – a ideia de que o mundo se interessava pela sua situação – tinha por base uma ilusão. Para ninguém era ela uma existência, uma experiência, uma paixão, uma estrutura de sensações, a não ser para si mesma. Para toda a espécie humana fora dela, Tess era apenas um pensamento fugaz. Para os próprios amigos, não era mais que um pensamento frequentemente fugaz. Caso se fizesse miserável, perpetuamente, noite e dia, para eles isso seria apenas motivo para dizer: “Ah, ela se faz infeliz”. Se procurasse mostrar-se animada, libertar-se de todo cuidado, achar prazer à luz do dia, nas flores, na criança, talvez tivessem eles apenas esta ideia: “Ah, ela bem que o suporta”. Ao demais, sozinha numa ilha deserta, teria sofrido ante o que lhe acontecera? Não muito. Caso tivesse apenas sido acabada de criar, para descobrir-se como mãe solteira, sem nenhuma experiência da vida, afora a de ser mãe de uma criança sem nome, a situação tê-la-ia feito desesperar? Não; haveria de aceitá-la calmamente e, com isso, encontrar prazer. A miséria quase toda tivera a sua gênese no seu aspecto convencional, e não nas suas sensações congênitas. (HARDY, 1981, p. 113).

conflito que se instala entre a experiência que têm de si mesmas como sujeitos e o crivo da ótica alheia. A vivência que passara em Trantridge é, então, questionada quanto ao seu valor como aprendizado, tendo em vista o peso do juízo formado por outrem:

*'By experience', says Roger Ascham, 'we find out a short way by a long wandering'. Not seldom that long wandering unfits us for further travel, and of what use is our experience to us then? Tess Durbeyfield's experience was of this incapacitating kind. At last she had learned what to do; but who would now accept her doing?*<sup>63</sup> (HARDY, 1994, p. 124).

A transformação que atravessa acarreta, sem dúvida, obstáculos para sua vida social e dificulta seu relacionamento com a comunidade. Entretanto, marca profundamente sua individualidade, conferindo-lhe uma gravidade que só pode ter sido fruto de um amadurecimento adquirido a ferro e a fogo:

*Almost at a leap Tess thus changed from simple girl to complex woman. Symbols of reflectiveness passed into her face, and a note of tragedy at times into her voice. Her eyes grew larger and more eloquent. She became what would have been called a fine creature; her aspect was fair and arresting; her soul that of a woman whom the turbulent experiences of the last year or two had quite failed to demoralize. But for the world's opinion those experiences would have been simply a liberal education.*<sup>64</sup> (HARDY, 1994, p. 125).

Consequência direta dessa experiência de Tess é a mudança apontada pelo narrador. Evidentemente o que se vê é o resultado do choque entre duas realidades e a colisão de dois mundos que aportam valores dissonantes entre si. O aspecto aparente em Tess exprime seu próprio conflito em aceitar a nova condição gerada pela convivência num ambiente cujos valores pervertem o construto ideológico em que ela mesma acreditava. Com esta estatura de personalidade, a camponesa parte para a mais decisiva de suas viagens: a queijaria Talbothays.

Ali conhece o amor, mas também a danação; por conta de sua experiência pregressa, tenta resistir ao domínio da paixão evitando o envolvimento com Angel. Entretanto, desprovida da segurança e da sapiência que apenas lhe poderiam ser conferidas com a

---

<sup>63</sup> “Pela experiência – diz Roger Ascham, - encontramos um caminho curto para um longo percurso”. Não raro, aquele longo percurso deixa-nos sem condições para outra viagem – e de que nos vale a experiência que possuímos dele? A experiência de Tess Durbeyfield era dessa ordem incapacitadora. Afinal, aprendera o que fazer; agora, porém, quem aceitaria o que fizesse? (HARDY, 1981, p. 120).

<sup>64</sup> Quase que de um salto, Tess transformou-se assim de menina simples em mulher complexa. Símbolos de reflexão mostravam-se em seu rosto, e às vezes uma nota de tragédia, em sua voz. Seus olhos tornaram-se maiores e mais eloquentes. Passou a ser o que teria sido chamado uma criatura formosa; sua aparência era bela e sedutora; sua alma, a de uma mulher que as experiências turbulentas de um ou dois anos antes tinham deixado inteiramente de desmoralizar. A não ser pela opinião do mundo, tais experiências teriam sido simplesmente uma educação liberal. (HARDY, 1981, p. 121).

robustez do aprendizado, sujeita-se a mais uma aventura: “*Being even now only a young woman of twenty, one who mentally and sentimentally had not finished growing, it was impossible that any event should have left upon her an impression that was not in time capable of transmutation*”<sup>65</sup> (HARDY, 1994, p. 134). Dessa forma, Tess prossegue em seu destino, obliterando o passado com Alec e vislumbrando em Talbothays a exata oportunidade de que precisava para um recomeço.

O aparecimento de Angel, ou antes, seu reaparecimento, coloca o leitor em contato com mais uma personagem cujo apelo é o aprendizado. Na propriedade rural, Angel estudava os afazeres de um fazendeiro, aos quais se dedicava em detrimento da educação universitária formal reservada, naquele círculo social, aos que pretendiam ordenação na igreja anglicana. Uma colega de quarto detalha a Tess algumas referências a respeito do cobiçado rapaz:

*‘Mr. Angel Clare – he that is learning milking, and that plays the harp – never says much to us. He is a pa’son’s son, and is too much taken up wi’ his own thoughts to notice girls. He is the dairyman’s pupil – learning farming in all its branches. He has learnt sheep-farming at another place, and he’s now mastering dairy-work. [...]’*<sup>66</sup> (HARDY, 1994, p. 146).

Angel é, portanto, um indivíduo que se destaca dos outros trabalhadores de Talbothays. É distinto, cultiva hábitos mais refinados e, sobretudo, é marcado por uma tendência de pensamento eminentemente racionalista. Dissidente da igreja de seu pai, busca uma formação que o capacite para a função de um senhor de terras e tal preparação passa pela experimentação das tarefas do campo, assimilando-as e fazendo-as familiares, até a escolha de uma esposa que, segundo sua concepção, deve ser também iniciada nos negócios da fazenda.

Quando seu pai instrui que uma companheira desejável deve portar as qualidades exigidas de um cristão, Angel prontamente replica: “*But ought she not primarily to be able to milk cows, churn good butter, make immense cheeses; know how to sit hens and turkeys, and rear chickens, to direct a field of labourers in an emergency, and estimate the value of sheep and calves?*”<sup>67</sup> (HARDY, 1994, p. 209). Dessa forma, o jovem aprendiz também trilha uma trajetória típica do burguês que busca um determinado grau de perfectibilidade.

---

<sup>65</sup> Sendo, mesmo agora, não mais que uma jovem mulher de vinte anos, alguém que mental e sentimentalmente não terminara ainda de crescer, era impossível que qualquer acontecimento tivesse deixado nela uma impressão que não fosse capaz, com o tempo, de transmutar. (HARDY, 1981, p. 128).

<sup>66</sup> - 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 as 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... (HARDY, 1981, p. 138).

<sup>67</sup> - Mas não deve ser, em primeiro lugar, capaz de tirar leite das vacas, bater boa manteiga, fazer queijos imensos? Saber pôr as galinhas e perus a chocar, criar pintos, dirigir um campo de trabalhadores, numa emergência, e calcular o valor de ovelhas e bezerros? (HARDY, 1981, p. 190).

Na compreensão de Terry Eagleton (2008), Angel corresponde ao indivíduo de classe média, parcialmente independente, preso entre a criação tradicionalista e os ideais libertadores. Com o trabalho, o jovem objetiva ascensão social, migração de sua classe para o abastado posto de proprietário de terra, através do domínio das técnicas da agricultura e da pecuária adquiridas nas fazendas em que estagiava. A lapidação da educação de Tess também constituía uma de suas preocupações; desapegado com relação às superficialidades das convenções sociais, via a música e a poesia como portas para a elevação do espírito e mostrava interesse em sofisticar os conhecimentos de sua pretendida, como menciona à mãe quando esta o questiona sobre os talentos da jovem: “‘*As to external accomplishments, what will be the use of them in the life I am going to lead? – while as to her reading, I can take that in hand. She’ll be apt pupil enough, as you would say if you knew her*’”<sup>68</sup> (HARDY, 1994, p. 210).

A permanência de Tess em Talbothays prenuncia o sucesso que a bela jovem almeja. Já se adaptara ao serviço da queijaria e vê despontar uma fagulha de esperança na possibilidade de união com Angel. O temor inicial oriundo do malogro com Alec perde força e abre espaço para uma receptividade álcara cada vez mais crescente na medida em que também aumenta a confiança da jovem no prestativo estagiário. A boa convivência dos dois e o companheirismo de Angel fazem com que este se constitua um tutor para Tess: “‘*To her sublime trustfulness he was all that goodness could be – knew all that a guide, philosopher, and friend should know*’”<sup>69</sup> (HARDY, 1994, p. 246), fato que, definitivamente, colabora para a eleição das afinidades do casal e seu consequente casamento.

O matrimônio, contudo, soçobra sob o pesado jugo das imposições sociais deixando a protagonista em situação miserável a perambular, lutando pela sobrevivência. As habilidades adquiridas em Talbothays são inúteis nesta época de escassez de trabalho em que cada proprietário não mantém senão seus funcionários fixos ao longo do ano. Tess, que dominava o ofício de leiteira, passa a praticar o trabalho de cultivo da terra para manter-se com serviços esporádicos e, mais que isso, sua formação é marcada pela esmerada marca do capital linguístico deixada por Angel, seu mentor. Na ocasião do reencontro com Alec, dito o convertido, este observa a evolução da habilidade de Tess no idioma inglês: “‘*[...] How is it*

---

<sup>68</sup> - Quantos aos talentos externos, de que irão adiantar na vida que vou levar?... Quanto aos estudos dela, posso tomá-los por minha conta. Ela será aluna inteligente, como diriam se a conhecessem. (HARDY, 1981, p. 191).

<sup>69</sup> Para a 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. (HARDY, 1981, p. 221).

*that you speak so fluently now? Who has taught you such good English?’ ‘I have learnt things in my troubles’, she said evasively*<sup>70</sup> (HARDY, 1994, p. 396).

Finalmente, Tess depara-se com seu maior e definitivo aprendizado. Ao assassinar Alec, reconhece a irreversibilidade do crime e a necessidade de ter aniquilado o passado para viver o presente e prospectar o futuro. Não haveria outra maneira de desvencilhar-se das amarras que a distanciava de Angel a não ser a extinção daquele que era a própria representação das transgressões da protagonista. Esse despertar fica registrado na fala de Tess a Angel logo após o homicídio: *“It came to me as a shining light that I should get you back that way”*<sup>71</sup> (HARDY, 1994, p. 492).

Esse é também um despertar para a própria situação da mulher naquele contexto social. Dela tolhia-se o direito de independência do homem. Para o sucesso ou para o fracasso, a figura masculina é inevitável e soberana, responsável por seu próprio rumo como também pelo controle de sua companheira. Não há chance de se escapar ao crivo da hegemonia patriarcal, conforme demonstrará o quarto capítulo deste trabalho.

De todo modo, como assinala Sommers (1982), o último gesto de Tess na tentativa de afastar-se de seu passado não se mostra eficaz, pois naquele contexto a mácula não se apaga e, portanto, a personagem deve pagar com a própria vida o preço por ter existido em total dissonância com seu tempo.

\*\*\*

Após a trajetória, Tess Durbeyfield, contudo, não atinge a adequação necessária para sua inserção na sociedade. Busca ascensão social, imagina sua inclusão com o casamento, mas desaparece duplamente marginalizada: primeiramente na condição de mãe solteira e, no desfecho, como assassina, ao tirar a vida de Alec. John Holloway (1963, p. 61) assinala que *“the central train of events demands description in Darwinian terms: organism, environment, struggle, adaptation, fertility, survival, resistant [...] establishment at one end, and at the*

---

<sup>70</sup> - [...] Como é que você agora fala tão fluentemente? Quem lhe ensinou tão bom inglês?

- A minha infelicidade ensinou-me coisas – disse ela, evasiva. (HARDY, 1981, p. 348-349).

<sup>71</sup> Veio-me como uma ideia luminosa que devia obter-te de volta por aquela forma. (HARDY, 1981, p. 428).

*other, extinction*”<sup>72</sup>. Na trajetória de Tess, a ausência da adaptação promove a incontornável extinção da personagem, num processo gerado pelo mecanismo da seleção natural.

Ao se considerar *Tess of the d'Urbervilles* uma narrativa de formação, é possível fazer essa distinção, porque Tess é apresentada ao leitor ainda menina, no seu relacionamento familiar, cresce, passa pela experiência do casamento e encara com certo estranhamento as amarras das convenções impostas pela vida social. A grande subversão constatada no romance é a questão da formação de uma mulher, ocorrência dissonante em relação à tradição do *Bildungsroman* que traz tanto em seu arquétipo como nos exemplos canônicos da categoria a trajetória de um protagonista masculino. Em *Tess of the d'Urbervilles*, acompanhamos as transformações que o mundo exterior provoca no interior da protagonista: de um “mero receptáculo de emoções” como é inicialmente descrita, desponta para uma figura calejada pelas experiências da vida e, finalmente, expira consciente da irreversibilidade dos acontecimentos e da fatalidade do rumo das coisas.

Tess tem seu fim selado e definido por uma condenação que retrata a visível inadequação da personagem ao mundo. As intercorrências do ambiente manipulam a trajetória da personagem e este fator marca vincadamente uma característica do romance de formação realista definido por Bakhtin:

O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. (BAKHTIN, 1992, p. 240; grifo do autor).

O romance de Hardy é fruto do embate entre duas épocas: o tempo da aristocracia e a era da insurreição burguesa, momento em que os grandes conflitos se dão pelo choque de valores antagônicos. Mas o foco do escritor recai sobre o direito da mulher ser um ente sexual e, vai mais além, ele examina as questões sociais que envolvem as relações sexuais e ao fazê-lo dá ênfase à representação dramática desses valores revelando impasses e desencontros. Para Thomas Hardy a sensibilidade moral é um “erro da evolução”.

*For those evolutionary errors Giles Winterborne [personagem em The Woodlanders], Michael Henchard, [personagem em The Mayor of Casterbridge], and Tess Durbeyfield have a stoicism that turns profound failure into what seems at times to Hardy the only significant form of success: moral survival. This consists in an ability to sustain the*

---

<sup>72</sup> O curso principal dos eventos demanda uma descrição em termos darwinistas: organismo, ambiente, luta, adaptação, fertilidade, sobrevivência, resistência efetiva por um lado e, por outro, extinção. (HOLLOWAY, 1963, p. 61; tradução nossa).

*consequences of following the dictates of their moral sense without breaking beneath them. Winterborne characteristically has no dying words but silently endures a painful death. Henchard is transformed into a King Lear figure, separated from the daughter he loves. [...] Tess accepts her arrest for murder with a grand calm in a majestic setting at Stonehenge [...].*<sup>73</sup> (INGHAM, 2009, p. 166-167).

Para Ingham (2009), a representação dessas personagens se ajusta à generalização feita por John Morley<sup>74</sup> e que Hardy aprovou ao copiá-la em um de seus cadernos de anotação: *“Those who no longer place their highest faith in powers above and beyond men, are for that very reason more deeply interested than others in cherishing the integrity and worthiness of man himself”*<sup>75</sup> (apud INGHAM, 2009, p. 167).

Assim, a falha da personagem justifica-se com esse comportamento estoico que, sob os moldes de uma narrativa de formação, cumpre duplo papel: exhibe a trajetória da heroína desde sua adolescência em busca de afirmação e também instrui o público leitor quanto à mudança de valores, aos descompassos e à hipocrisia da sociedade vitoriana. A maneira como a história é narrada, expondo a formação de uma personagem corrobora o trabalho de representação da crise de valores exibida ao longo da trajetória de Tess.

A protagonista não poderia mesmo ajustar-se a uma sociedade de modo de vida díspar do seu próprio. Daí sua inadequação e seu fim fatalista. É este o resultado do embate entre feudalismo e capitalismo aludido no primeiro capítulo. Observando a disputa de forças entre essas duas propostas no decorrer da trajetória de Tess, fica oportuno observar como a queda da personagem é verossímil, tendo como oposição a tudo o que representa de uma era obsoleta e antiquada os novos ares promissores do capitalismo, que não mais comportam o mesmo código de conduta da época que se desvanecia.

Fortemente ligada à terra, à natureza e a seus ciclos, Tess remonta a um indivíduo primitivo e também a uma organização social da mesma maneira primitiva. Esta aproximação mitifica a personagem e faz surgir outro par conflitante no contexto da Inglaterra industrializada do século XIX: razão e fé. Um embate motivado pelo caráter divino da

---

<sup>73</sup> Pelos erros evolutivos, Giles Winterborne [personagem em *The Woodlanders*], Michael Henchard, [personagem em *The Mayor of Casterbridge*] e Tess Durbeyfield possuem um estoicismo que transforma a falha profunda naquilo que, às vezes, parece para Hardy a única forma significativa de sucesso: a sobrevivência moral. Isso consiste na habilidade de suportar as consequências de se seguir os preceitos do sentido moral sem se curvar a eles. Winterborne, caracteristicamente, não tem palavras na iminência da morte, mas silenciosamente morre de maneira dolorosa. Henchard é transformado na figura do rei Lear, separado da filha que ama. Tess aceita a prisão por assassinato com uma grande calma em cenário majestoso em Stonehenge [...]. (INGHAM, 2009, p. 166-167; tradução nossa).

<sup>74</sup> John Morley (1838-1923): estadista britânico do Partido Liberal, escritor e editor de jornal.

<sup>75</sup> Aqueles que não mais depositam sua mais alta fé em poderes constituídos sobre o homem e, além dele, estão, pela mesma razão, mais profundamente interessados do que outros em apreciar a integridade e o valor do próprio homem. (HARDY apud INGHAM, 2009, p. 167; tradução nossa).

protagonista e potencializado pelo espaço ocupado por ela naquele momento específico da História.

Este choque também se alinha às mudanças sociais e de modo de produção. O feudalismo medieval, do qual Tess traz resquícios, tinha como um de seus eixos a forte influência religiosa e a fé incondicional da maioria dos cidadãos. Na modernidade, o cientificismo arrefeceu essa prática, colocando em eminência o materialismo e a posição humana. Tess, mitificada como uma deusa, mesmo que do ideário pagão, não pode obter um fim glorioso no contexto capitalista em que se insere, minado pelo materialismo e pela descrença no sobrenatural. O capítulo seguinte traz à tona algumas considerações sobre esta crise que tem o mesmo pano de fundo: o descompasso entre duas épocas e a inadequação do indivíduo que vive essa dualidade.

### 3 DECADÊNCIA DA FÉ

#### 3.1 A clássica herança reconstrói o mundo moderno

Entre as estratégias adotadas por Hardy para promover a dramatização da crise dos valores sociais e humanos está o emprego da mitologia. O ressurgimento das alusões ao ideário mítico na literatura, nesse período da História, decorre das transformações sociais que marcam o século XIX. Segundo Arnold Hauser (1998, p. 834), naquele período “a emancipação da classe média era um passo necessário na liquidação do feudalismo e pressupôs, por sua vez, a libertação da vida econômica dos vínculos e restrições medievais”. A consolidação do capitalismo apaga cada vez mais as marcas e os resquícios da era feudal, modificando de modo emblemático a dinâmica da economia. Entretanto, esse movimento definitivo rumo ao novo modo de produção implica transformações que vão além dos limites do campo econômico. Alavancadas pelo impacto industrial, transformam-se também as relações humanas e as ideologias.

Raymond Williams (2011), abordando a relação entre o arsenal cultural da tradição e o capital cultural adquirido pela instrução formal, explica como se dá a convivência entre essas duas fontes. É a tomada de consciência do indivíduo que impulsiona as grandes transformações no mundo. Portanto, o desgaste do cristianismo de que trata este capítulo é mais uma engrenagem da componente social que opera no sentido de dramatizar a crise de valores canonizados:

Vemos e aprendemos com base no modo como nossas famílias vivem e se sustentam; um mundo de trabalho e costumes locais, e de crenças tão profundamente dissolvidas nas ações cotidianas que de início nem sequer sabemos que são de fato crenças, passíveis de mudança e questionamento. Muitas vezes, a educação que recebemos nos fornece uma maneira de encarar essa vida que nos permite enxergar outros valores alheios a ela[...]. (WILLIAMS, 2011, p. 328-329).

As leituras que fizera Angel Clare, um pesquisador autodidata, permitiram-lhe contestar muitas das certezas que trazia da educação familiar. Seu questionamento mais emblemático é o da religião, que Thomas Hardy expande e dissemina por todo o romance, incluindo a narrativa mítica que dialoga criticamente com o ideário cristão.

Margot Louis (2005, p. 329) declara que o mito constituiu-se em uma maneira de se expressarem as mudanças culturais características daquele século:

*[...] the great and difficult project of replacing Christian mythos that for so long formed the imaginative core of Western culture; the struggle between the drive toward transcendence and a reviving reverence for the material world and its seasonal cycles; the brief but culturally significant dominance of pessimism and, in reaction, the celebration of fertility and the life force.*<sup>76</sup>

Dessa maneira, é, pois, a recuperação de elementos míticos do mundo clássico uma sinalização para a necessidade de reconsideração de alguns valores cristalizados, tais como o papel da mulher e as certezas religiosas. O mito emerge como para mediar uma dissonância entre o velho e o novo, aquilo que ainda desce dos costumes feudais e a proposta apresentada pelas novidades do capitalismo.

Marx e Engels (1972) percebem nas condições para as transformações históricas uma interação entre a atividade produtiva e as relações sociais, afirmando que a atividade material de um povo interfere de maneira significativa em sua postura ideológica:

As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens aparecem aqui, ainda, como a emanção direta do seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção intelectual, tal como se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. (MARX; ENGELS, 1972, p. 72-73).

Este é propriamente o aspecto que estrutura e justifica a presença do mito no romance de Hardy. Ali é colocado para sinalizar uma mudança ideológica que se encaminha devido à ascensão burguesa no cenário em que se passa a narrativa. Conforme se alastra a transformação do modo de produção, também são afetadas as ideologias cujas bases remontam à Idade Média. É, portanto, mais um dispositivo que se apresenta para a dramatização da crise de valores provocada pelo choque entre feudalismo e capitalismo.

A perspectiva mitológica, inserida em *Tess of the d'Urbervilles*, se dá por conta das várias referências aos mitos pagãos, sobretudo aos grecorromanos. Segundo Mircea Eliade (1972, p. 11; grifo do autor):

---

<sup>76</sup> [...] o grandioso e difícil projeto de substituição do mito cristão, que por muito tempo formou a essência imaginativa da cultura ocidental; a luta entre o percurso em direção à transcendência e uma reverência renovada pelo mundo material e seus ciclos sazonais; a breve, porém culturalmente significante dominância do pessimismo e, em contrapartida, a celebração da fertilidade e da força da vida. (LOUIS, 2005, p. 329; tradução nossa).

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*.

O mito, utilizado nessa obra do autor inglês de maneira pertinente, ilustra a insurreição de uma concepção de mundo inovadora, fruto das transformações exercidas pelos desdobramentos da Revolução Industrial e pelos efeitos do capitalismo que, então, substituía o modo de produção feudal no espaço inglês utilizado como cenário no romance. Neste sentido, a presença de elementos míticos na narrativa desvela uma postura crítica do autor frente à crise de valores que se estabelece quando a sociedade inglesa retratada na obra experimenta os expedientes que o contexto histórico apresenta, mormente o materialismo e o empirismo. O trabalho do escritor com o mito se aproxima da definição dada por Bonaparte para seu emprego no romance do século:

*Myth, as I understand its uses in the nineteenth-century novel, was not just a literary embellishment or an allusion meant to enlighten a momentary point in the text, but a means, for many indeed the only means conceivable, of addressing the two crises that were devastating the age: the crisis of faith [...], and the philosophy of empiricism [...].*<sup>77</sup> (BONAPARTE, 1999, p. 416).

No final do século dezanove é notório que a religião cristã perdia terreno para o ceticismo e o ateísmo num movimento crescente cuja tendência remonta à Renascença, perpassa o Iluminismo e desfecha, finalmente, no século marcado pela grande transformação nos modos de produzir. No início da Idade Moderna, o principal valor cultivado era o Humanismo, conceito que privilegiava o individualismo criativo, apontando para a relevância da experiência empírica do mundo e sintetizava o valor sobrepujado do homem na premissa do antropocentrismo. O século XVIII, de certa forma, bebe nesta mesma fonte ao recolocar em evidência o racionalismo, a perfectibilidade humana e o progresso da sociedade. Progresso inegável foi o que marcou definitivamente o século XIX, fazendo daquele período, da mesma maneira, uma era em que os feitos humanos saltassem à evidência de modo que o próprio homem tornou-se o protagonista de seu tempo, arrefecendo crenças místicas, superstições e quaisquer outras práticas que fugissem à percepção e ao tato do mundo real e empírico

---

<sup>77</sup> O mito, como compreendo seus usos no romance do século dezanove, não era apenas um adorno literário ou uma alusão com o intuito de esclarecer um ponto específico no texto, mas um meio, para muitos, de fato, o único meio concebível de apontar as duas crises que estavam devastando a época: a crise da fé [...], e a filosofia do empirismo [...]. (BONAPARTE, 1999, p.416; tradução nossa).

(BURGESS, 2006). Sob essa contingência, a crença em Deus foi severamente abalada e, portanto, não se podia mais explicar o mundo sob o viés cristão.

As transformações sociais que se sucediam naquela época modificavam também as bases institucionais da Igreja Anglicana. Segundo Ingham (2009, p. 59), *“If social class was the warp of society, the Church was the woof that interlocked and supported it”*<sup>78</sup>. A Igreja chegou a exercer relevante influência no Parlamento e nas grandes universidades – Oxford e Cambridge. Entretanto, começou a perder prestígio com a insurgência de movimentos dissidentes, tais como o metodista e o tractariano. Dessa maneira, condutas e valores consolidados começaram a ser questionados e a descrença na fé aumentou potencialmente:

*The reason for the middle-class shock over the state of church attendance in industrial towns was that religious conformism was seen as a safeguard against working-class disorder, dissention, and disruption which had already surfaced in strikes, riots, machine-breakings, and Chartists demonstrations. This decline in working-class religion is fully recognized by Hardy.*<sup>79</sup> (INGHAM, 2009, p. 63-64).

Hardy em suas últimas obras abandona a lógica em favor de uma série de explicações imaginárias, apresentadas especulativamente com o intuito de dar *“sense of life’s random cruelty and lack of justice [...]”*<sup>80</sup> (INGHAM, 2009, p. 180). Mas, explicitamente, no final do romance em estudo, o autor coloca ironicamente, após a morte da protagonista, motivada por enforcamento, que a história corresponde a uma tragédia grega: *“Justice” was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess*<sup>81</sup> (HARDY, 1994, p. 508). Para Ingham, o que subjaz à alusão ao “Presidente dos Imortais” é *“Aeschylus’ view of life as the slow but certain working out of divine justice which teaches humanity that whatever happens is the will of the father of the gods, Zeus [...]”*<sup>82</sup> (INGHAM, 2009, p. 206). Para Ingham, as referências gregas nos romances de Hardy servem para criar um sentido imaginativo para os seres humanos que a lógica científica não lhes permite.

<sup>78</sup> Se a classe social era a urdidura da fábrica da sociedade, a Igreja era a trama que a interligava e a alicerçava. (INGHAM, 2009, p. 59; tradução nossa).

<sup>79</sup> O motivo para o choque da classe média em relação ao estado da frequência de fiéis à igreja em cidades industriais era que o conformismo religioso era visto como uma salvaguarda contra a desordem, a dissidência e o rompimento da classe trabalhadora que já tinha insurgido em greves, motins, quebras de máquinas e demonstrações cartistas. Esse declínio na religiosidade da classe trabalhadora é totalmente reconhecido por Hardy. (INGHAM, 2009, p. 63-64; tradução nossa).

<sup>80</sup> O sentido de crueldade aleatória e falta de justiça da vida [...]. (INGHAM, 2009, p. 180; tradução nossa).

<sup>81</sup> A “Justiça” havia sido feita, e o Presidente dos Imortais, para repetir a frase de Ésquilo, havia terminado o seu jogo com Tess. (HARDY, 1981, p. 442).

<sup>82</sup> A perspectiva de vida de Ésquilo como a realização lenta, mas certa da justiça divina que ensina a humanidade que tudo o que acontece é o desejo do pai dos deuses, Zeus [...]. (INGHAM, 2009, p. 206; tradução nossa).

Assim, o autor inglês retoma o mito clássico de Perséfone, abordado no próximo tópico, e com ele dialoga, estabelecendo um paralelo entre Tess e a filha de Deméter, realçando, nesta equivalência, o lugar privilegiado da natureza no desenvolvimento do romance. O mito opera em *Tess of the d'Urbervilles* uma tentativa de enxergar a dinâmica social por meio do mito pagão, que na obra não se apresenta de outra maneira, senão sob uma perspectiva crítica. Já nas primeiras páginas do romance, o leitor verifica que o patriarca John Durbeyfield é descendente direto de Sir **Pagan** d'Urberville, uma referência dotada de uma carga semântica bastante significativa que pode antecipar ao leitor as ocorrências posteriores relacionadas à mitologia.

Mais que um símbolo de erudição, as referências pagãs no romance revelam como Hardy enxergava as mudanças ideológicas que se operavam na sociedade. Sua expressão através de componentes pagãos deixa ainda mais emblemático o fato de haver um conjunto de práticas e costumes soçobrando perante uma nova proposta de vida. Bonica (1982, p. 851), nesse sentido, observa que: “*Indeed, Hardy portrays the country pagans, including Tess herself, with such sympathy that critics have argued that his intention in Tess is to suggest that the pagan relationship with nature offers modern individuals a useful replacement for Christianity*”<sup>83</sup>. O movimento de substituição é análogo: assim como caem práticas feudais em Wessex diante do levante capitalista, conforme mostrou a trajetória de formação de Tess, abala-se também a religião professada pela antiga ordem e vê-se emergir uma proposta de reconsideração ideológica.

A leitura mítica do romance deixa de lado a intenção mimética, própria do Realismo literário e abarca uma vocação que não é a da representação fiel e minuciosa da realidade como esta se desdobra diante do observador, mas prima pelo ofício da reconstrução conceitual do comportamento humano naquela determinada sociedade. Para Edward Bulwer-Lytton (apud BONAPARTE, 1999), o romance do século XIX tomou uma forma que se caracteriza por sua duplicidade: de um lado, é realista para satisfazer aos anseios de um público leitor que valoriza a verossimilhança de um enredo bem constituído e, de outro, apresenta uma carga simbólica que pretende carregar um sentido moral.

Em *Tess of the d'Urbervilles*, o sentido moral concebido pela opção da leitura mítica é alcançado com laivos de ironia a fim de satirizar o interstício que separa o homem de seus valores ultrapassados. Nas sociedades antigas, o mito operava como elemento ordenador,

---

<sup>83</sup> De fato, Hardy retrata os camponeses pagãos, incluindo a própria Tess, com tanta compaixão que críticos têm argumentado que a intenção dele em *Tess* é sugerir que o relacionamento pagão com a natureza oferece aos indivíduos modernos um substituto eficiente para o Cristianismo. (BONICA, 1982, p. 851; tradução nossa).

constitutivo de uma cosmogonia dotada de unicidade e lógica, mas toma outras acepções ao longo da História, como explica Raul Fiker:

Já nas sociedades modernas, onde são outros os parâmetros que informam o horizonte de questionamento, os mitos não integram o sistema de maneira harmônica, criando uma região de discrepância. Manifestações vestigiais de um procedimento anacrônico, os mitos básicos que caracterizam uma época formam um mundo desvinculado da realidade, criando e preservando valores-fantasmas cuja relação paradigmática com as práticas concretas da sociedade em questão é apenas caricatural. Se no contexto primitivo ou arcaico o mito limpa, delinea com precisão os significados e revela uma sabedoria em conformidade funcional com aquele sistema, no contexto moderno ele embaça os significados e contribui para a elaboração de uma falsa consciência. Ali ele mitifica o real, aqui ele o mistifica (FIKER, 1983, p. 11-12).

É, pois, sob o prisma da caricatura e do questionamento que se instala o mito no romance de Hardy. O autor busca na tradição clássica elementos que substituirão o arquétipo cristão já desgastado e talvez até obsoleto aos anseios do homem daquele momento histórico. Recorrer ao mito é, em última instância, propor um retorno ao estado humano primitivo e natural, a um tempo original despido dos vícios e da degradação vistos por Hardy em sua época.

Compreender as referências míticas desse modo no romance é assumir que elas também operam como mais um recurso para a mencionada crise de valores sociais entre duas épocas distintas. O retorno às citações da cultura clássica não se configura como uma retrospectiva histórica, mas é um movimento de crítica à desorientação que emerge quando o modo de vida capitalista desaloja as convicções estabelecidas na era feudal. É o desdobramento das consequências da formação da burguesia que demanda a recuperação do mito.

Por conta da crescente e definitiva expansão do ideário burguês naquele espaço rural descrito no romance, busca-se restabelecer a ordem das coisas a partir da alusão a antigas balizas. Esse retorno possui um caráter análogo à busca pela Idade do Ouro, uma época conceitual que se caracteriza pelo equilíbrio e pela harmonia. Diz Raymond Williams (2011, p. 65) acerca da necessidade da recuperação do passado: “Fomos recuando no tempo, a cada vez encaminhados a uma Inglaterra rural mais antiga e mais feliz, e não conseguimos encontrar nenhum lugar, nenhum período que nos satisfizesse”. Hardy, então, propõe o retorno às estruturas clássicas de organização do mundo para contrapor-se ao caos que enxergava disseminado pela sociedade.

### 3.2 O mito e a narrativa

*Song of Proserpine*<sup>84</sup>

*Sacred Goddess, Mother Earth,  
Thou from whose immortal bosom  
Gods and men and beasts have birth,  
Leaf and blade, and bud and blossom,  
Breathe thine influence most divine  
On thine own child, Proserpine.*

*If with mists of evening dew  
Thou dost nourish these young flowers  
Till they grow in scent and hue  
Fairest children of the Hours,  
Breathe thine influence most divine  
On thine own child, Proserpine.  
(Shelley, 2009)*

\*\*\*

Tamanho alinhamento entre a trajetória da personagem e a natureza, somado às menções textuais de nomes de deusas no romance, substanciam uma possibilidade de estabelecer referências entre a obra de Hardy e a tradição que consta do arsenal mítico pagão. No romance *Tess of the d'Urbervilles*, personagens e enredo assinalam para uma detecção do entalhe do mito de Perséfone dentro da trama de roupagem realista.

Do panteão grego, Deméter pertence à geração dos Olímpicos, filha de Crono e de Reia. É a deusa da terra cultivada, sobretudo, relacionada à cultura do trigo. Com Zeus, teve a filha Perséfone, a qual dá nome ao mito e em união com a mãe forma um par comumente designado como “as Deusas” (GRIMAL, 1993).

---

<sup>84</sup> Canção de Proserpina

Deusa Sagrada, Mãe Terra,  
Tu de cujo seio imortal  
Deuses e homens e feras tens dado à luz,  
Folha e limbo, botão e flor,  
Irradia a tua mais divina influência  
Sobre tua própria filha, Proserpina.

Se com a neblina do orvalho noturno  
Tu alimentas estas jovens flores  
Até virem a ser em aroma e cor  
As mais belas filhas das Horas,  
Irradia a tua mais divina influência  
Sobre tua própria filha, Proserpina. (Shelley, 2009; tradução nossa).

Enquanto apanhava flores ao lado das Ninfas na planície de Ena, na Sicília – ou, então, segundo o *Hino Homérico a Deméter*, na planície de Nisa –, Perséfone foi raptada por Hades, irmão de Zeus. Tomado por uma paixão pela menina, o tio aparece neste momento de distração da jovem e a leva para o mundo subterrâneo dos Infernos. Acusando a falta da filha, Deméter empreende uma busca por Perséfone ao redor do mundo, exilando-se do Olimpo. A implicação de sua ausência foi, contudo, deletéria: os campos tornaram-se estéreis e o mundo fora conduzido ao infortúnio. Para reverter a desventura era necessário o regresso de Perséfone ao seio materno. Necessário, todavia, incabível, pois a jovem experimentara, nos Infernos, um bago de romã, ato que tinha efeito de uma assinatura de contrato, atando definitivamente os laços de Perséfone com o mundo subterrâneo.

Para a solução do impasse e o restabelecimento de Deméter ao Olimpo foi instituído, com a intervenção de Zeus, um acordo que previa a divisão da estadia de Perséfone entre a morada dos deuses e os Infernos, fato que explica mitologicamente o ciclo das colheitas, pois, a partir do pacto, quando a bela jovem habita o mundo dos mortos, tudo é estéril na face da terra, ao passo que no período de presença no Olimpo com sua mãe Deméter, a natureza revigora-se e a vida abrolha energicamente após o estado de letargia; é a primavera que irrompe com seu fôlego um novo ciclo de vida em abundância até o retorno da deusa aos Infernos.

Esse episódio da mitologia grega parece enquadrar-se justamente como paralelo a uma narrativa realista que tem como um de seus motivos o questionamento à supremacia masculina. Zeus, maior representante do patriarcado, não escapa à exigência de Deméter pelo retorno da filha e, então, força o acordo com Hades para ter a jovem sazonalmente de volta ao Olimpo. Deméter, com a cobrança, impõe sua vontade e, dessa forma, rompe com a convenção patriarcal. Não de todo, mas força os deuses a ceder. Há, nesse evento, mesmo que de maneira incipiente, uma característica de insurreição ao poder masculino estabelecido, algo que Thomas Hardy trabalha na construção de sua personagem Tess ao apresentá-la às margens dos padrões constituídos.

A fertilidade da deusa Deméter era cultuada através do rito dos mistérios de Elêusis. Deméter e Perséfone são as deusas principais deste cerimonial, pois representam as divindades responsáveis pela agricultura e pela fecundidade da vida vegetal na terra. Em *Tess of the d'Urbervilles*, a **Cerealia** – nome do ritual equivalente, derivado da denominação latina da deusa Deméter, Ceres – ocupa algumas das primeiras páginas do romance e tem sua expressão no grupo de mulheres que dança em procissão, do qual Tess toma parte e em cuja

ocasião a jovem divisa Angel Clare pela primeira vez quando, ainda um menino, passava com seus irmãos por Marlott.

Tess, tal qual Perséfone, é iludida pelo seu sedutor. No *Hino Homérico a Deméter*, a filha da deusa da agricultura encanta-se por um narciso e, no momento em que o apanha, a terra abre-se para a insurgência de seu raptor. No romance, Alec oferece a Tess um morango que equivale à armadilha utilizada no *Hino a Deméter*. O ambiente também é análogo à planície onde Perséfone fora arrebatada. Bucólicos como a planície de Nisa são os jardins floridos da casa de Alec, em Trantridge.

*He conducted her about the lawns, and flower-beds, and conservatories; and thence to the fruit-garden and green-houses, where he asked her if she liked strawberries.*

*'Yes', said Tess, 'when they come'.*

*'They are already here'. 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 in'.<sup>85</sup> (HARDY, 1994, p. 46-47).*

A fruta oferecida a Tess também equivale à romã comida por Perséfone nos Infernos de Hades. Os efeitos que se desdobram a partir deste acontecimento são da mesma natureza: Perséfone prende-se eternamente ao mundo dos mortos e Tess tem atado o seu laço definitivo com Alec que, muito à guisa do próprio Hades, mantém contato com sua amada não de maneira ininterrupta, mas sazonal, cíclica e eterna pela duração de toda a vida.

Em mais uma relação do casal Alec e Tess com o par Hades e Perséfone, observa-se uma correspondência no episódio do rapto das donzelas. *O Hino a Deméter* apresenta a seguinte cena quando Perséfone avista o narciso sedutor:

Ela, então, maravilhada esticou juntas ambas as mãos para pegar o belo brinquedo. Abriu-se a terra de vasta via na planície de Nisa, por ali saiu o senhor Hóspede de muitos, filho de muitos nomes de Cronos, nos seus

<sup>85</sup> Conduziu-a pelos relvados, canteiros de flores e estufas, e dali para o pomar, onde perguntou se gostava de morangos.

- Sim – disse Tess, - quando é tempo deles.

- Já é tempo, aqui.

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. (HARDY, 1981, p. 53).

cavalos imortais. Tendo-a raptado contrariada para as douradas carruagens conduzia-a gemendo. [...]. (MASSI, 2001, p. 11).

Quando Tess é levada a Trantridge por Alec, situação semelhante é constatada:

*Down, down, they sped, the wheels humming like a top, the dog-cart rocking right and left, its axis acquiring a slightly oblique set in relation to the line of progress; the figure of the horse rising and falling in undulations before them.*<sup>86</sup> (HARDY, 1994, p. 63).

A jovem analogamente reproduz o papel de Perséfone quando de sua abdução por Hades e parece, da mesma maneira, estar descendo ao inferno a contragosto, protestando contra o desconforto devido ao modo violento com que Alec conduz os cavalos – ela reclama quando passam por um declive, dizendo: “‘*Show more sense, do, please*’”<sup>87</sup> (HARDY, 1994, p. 64). A mesma forma hedionda de sequestro e também os cavalos e a carruagem são fortes indicativos da relação existente entre o mito e a obra escrita por Thomas Hardy. Alec d’Urberville é o representante de Hades não apenas nesta passagem, mas incorpora o sedutor de Perséfone no que tange ao apelo tétrico do deus olímpico. O d’Urberville impostor aparece junto aos túmulos centenários em Kingsbere, mesclado às figuras dos jazigos, aterrorizando a jovem Tess que visitava o sepulcro de seus antepassados. Ao final da narrativa, após ser esfaqueado por Tess, adentra o mundo dos mortos e, então, completa seu ciclo funesto equivalente ao de Hades.

As divindades do panteão grego disseminam-se pela obra e, na pequena cidade de Chaseborough, próxima a Trantridge, onde Tess aporta para o trabalho na propriedade de Alec, o leitor testemunha uma festa embalada pelos camponeses e assistida pela heroína. Procurando companhia para voltar para casa, sendo já noite, a jovem depara-se com a cena da celebração:

*They coughed as they danced, and laughed as they coughed. Of the rushing couple there could barely be discerned more than the high lights – the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs – a multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing.*<sup>88</sup> (HARDY, 1994, p. 77).

<sup>86</sup> Foram descendo, descendo, a galope, as rodas a zunir como uma piorra, o cabriolé a balançar-se para a direita e para a esquerda, o seu eixo adquirindo uma posição ligeiramente oblíqua em relação à linha de marcha; a figura do cavalo a elevar-se e a descer em ondulações diante deles. (HARDY, 1981, p. 67).

<sup>87</sup> - Mostre ter mais senso, mostre, por favor. (HARDY, 1981, p. 68).

<sup>88</sup> 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. (HARDY, 1981, p. 79).

A intenção de leitura mítica é evidente nesta passagem. Os camponeses que festejam numa noite de setembro incitam a referência ao deus Dionísio e, sobretudo, aos mistérios de Elêusis, celebrados neste mesmo mês e nos quais figura o deus do vinho como uma das divindades adoradas. Ingham (2009) afirma que, movido pela necessidade de uma explicação alternativa para a vida humana, após a crença cristã na justiça final ter sido abolida, Hardy, passa a focalizar o problema sob vários ângulos: “*He records the way religious believe evaporates in a relatively educated individual who is left hopeless. He parallels this with religion dissolving into a fairly untroubled superstition among the ‘country folk’ [...]*”<sup>89</sup> (INGHAM, 2009, p. 181). Portanto, os festejos dos camponeses compõem essa abordagem do autor. Para Ingham, “*there is some attempt to present the non-religious stance as a return to ‘Greek joyousness’ which involves a happy blindness to ‘sickness and sorrow’ and what twenty-five centuries of post-Greek history have ‘taught the race’ [...]*”<sup>90</sup> (INGHAM, 2009, p.187).

Sob essa tendência, Tess é aproximada a Perséfone e o mito reavivado quando, em Talbothays, a propriedade leiteira palco do encontro de Tess e Angel, o rapaz fita-a à mesa do desjejum e reflete: “*‘What a fresh and virginal daughter of Nature that milkmaid is!’*”<sup>91</sup> (HARDY, 1994, p. 155), selando uma metáfora que recupera imediatamente a figura da filha de Deméter, mãe cuidadora das plantações e personificação da natureza vegetal. As inferências desta ordem têm sequência quando o narrador refere-se a Tess como “*a daughter of the soil*”<sup>92</sup> (HARDY, 1994, p. 162) e, ao relatar uma cena em que o casal encontra-se a sós no campo, apresenta a percepção de Angel a respeito de sua pretendida:

*It was then, as has been said, that she impressed him most deeply. She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of a 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 them.*<sup>93</sup> (HARDY, 1994, p. 167).

---

<sup>89</sup> Ele registra a maneira como a crença religiosa evapora em um indivíduo que é relativamente educado, quando perde a esperança. Paralelamente, ele exibe a religião dissolvendo-se numa superstição completamente calma entre o ‘povo camponês’ [...]. (INGHAM, 2009, p. 181; tradução nossa).

<sup>90</sup> Há uma tentativa de apresentar a posição não religiosa como um retorno à ‘felicidade grega’ que envolve uma alegre cegueira à ‘dor e à tristeza’ e o que vinte e cinco séculos de História pós-grega ‘ensinaram à raça’ [...]. (INGHAM, 2009, p. 187; tradução nossa).

<sup>91</sup> - Que fresca e virginal filha da natureza é essa leiteirinha! (HARDY, 1981, p. 146).

<sup>92</sup> Filha da terra. (HARDY, 1981, p. 152).

<sup>93</sup> Era, então, como já se disse, que ela mais profundamente o impressionava. Não era mais a ordenhadora, mas a essência ideal de mulher – um sexo inteiro condensado numa forma típica. Chamava-lhe Ártemis, Deméter e outros nomes cheios de fantasia, um pouco em tom de pilhéria, do que ela não gostava, porque não os compreendia. (HARDY, 1981, p. 156-157).

Tess, então, torna-se mito. Deixa de ser humana, caracterizada como mais uma camponesa, na fazenda de gado e, atinge a compleição de deusa, entidade arquetípica e paradigmática. É Perséfone e também Deméter, fundidas numa só unidade não em total desalinho com o mito clássico, em que ambas aparecem, do mesmo modo, unidas e relacionadas.

A ausência de Tess implica carência de vida; ela perambula pelos terrenos mais inférteis e encara os mais complicados percalços neste período de separação. As dores que achacam Deméter pelo afastamento de sua filha encontram correspondente no romance de Hardy. Angel pede a separação logo após o casamento por julgar sua esposa imprópria naquelas circunstâncias e, então, parte para o Brasil onde cai enfermo, acometido por uma febre.

Não é casual a escolha do Brasil para a fuga de Angel e isto reforça a presença da vertente mítica no romance. O rapaz que procura ocasião para refletir sobre as recentes ocorrências e decidir o rumo da vida dirige-se a um país cujo principal apelo, mormente no século XIX, é a força da natureza intocada e primitiva, que o constitui um mundo selvagem contraposto à civilização europeia.

O esboço do mito de Perséfone está desenhado e, ao longo da obra, várias outras referências míticas são encontradas. O desfecho de *Tess of the d'Urbervilles* também pode ser encarado como uma celebração ritualística. Tess, presa e posteriormente condenada à morte, é entregue ao sacrifício em Stonehenge, espaço descrito pelo próprio Angel como “*a very Temple of the Winds*”<sup>94</sup> (HARDY, 1994, p. 501), evidentemente, o ambiente mais adequado para o desenlace de uma figura revestida de divindade como a protagonista do romance.

### 3.3 A representação da natureza

A natureza, outro elemento utilizado por Hardy para expressar o drama vivido por suas personagens no romance em questão, é a força motriz em *Tess of the d'Urbervilles* e aparece radiante tanto como paisagem quanto como energia responsável pelo curso da vida e dos acontecimentos. Tess, ao longo de sua jornada, encarna a própria natureza e experimenta na relação com ela os efeitos de indiferença desta entidade para com a espécie humana. A força

---

<sup>94</sup> Bem um templo dos Ventos. (HARDY, 1981, p. 437).

reguladora do universo é implacável e não se solidariza com as questões individuais, nem sequer toma consciência dos sofrimentos particulares.

Na esfera mítica de Grécia e Roma antigas, a natureza revestia-se de um caráter divino; era, portanto, a própria deusa responsável pela ordenação do mundo.

Natura é uma potência cósmica. Mantendo-se entre Zeus e o mundo dos deuses, governa o casamento e a geração e, no curso da história, pode intervir com suas queixas. Claudiano aproxima-se, destarte, de uma teologia do período final da Antiguidade, que nos foi legada, sob a melhor forma, nos hinos órficos, coleção composta no século III ou IV por autor desconhecido, provavelmente no Egito ou na Ásia Menor. O décimo hino é dedicado a Físis. Nos trinta hexâmetros estão condensados mais de oitenta predicados da deusa. Ela é a primitiva mãe Natureza: pai, mãe, aia, nutriz; tudo sabe, tudo dá, tudo governa; ordenadora dos deuses; educadora; primogênita; vida e providência eternas. Esta deusa soberana não é a personificação de um conceito. É uma das últimas experiências religiosas do mundo pagão do fim da Antiguidade. Possui força vital inesgotável. Mas, como sabe ocultar-se a Físis órfica!... (CURTIUS apud BARBOSA, 2005, p. 45).

Assumindo o *status* de divindade, a natureza, no mundo clássico, está intimamente ligada à religião. Na poesia grega da era clássica, e aqui a referência é a Homero, o destino dos homens e dos acontecimentos está subjugado às intercorrências naturais e delas não há como esquivar-se. A vontade dos deuses reflete-se na natureza e entre estes dois entes emerge uma perfeita simbiose de modo que se fundem como uma força suprema invencível e indomável.

Neste sentido, cria-se em *Tess of the d'Urbervilles* um *cosmos* regido e representado pelas ordenações da natureza, cujas forças são responsáveis pelos destinos e atos das personagens na trama. O enredo faz-se mito e, desta forma, os indivíduos ficam sob a tutela da organização natural dos elementos no mundo e sobre eles exercem pouco ou nenhum controle.

Ao longo da historiografia literária houve uma alteração nos significados atribuídos à natureza, que se dispõe na seguinte ordem: de divindade na era clássica, passou a ser encarada como obra do Criador no período de vigência suprema do Cristianismo e, finalmente, tornou-se objeto de contemplação, paisagem e pano de fundo a partir do advento da modernidade literária (BARBOSA, 2005). Em *Tess of the d'Urbervilles* a natureza é apresentada de um modo que subverte seu significado no recorte sincrônico da modernidade e recupera traços de sua acepção antiga: muito mais do que paisagem ou pano de fundo, como convencionalmente é retratada na modernidade, no romance de Thomas Hardy, ela volta a ser a divindade que confere cor e vida, mas também esgotamento e destruição ao mundo em que atua.

Tess é nativa de Marlott, na região inglesa designada por Hardy como Wessex; no vilarejo, de onde dista o frenesi da metrópole, a natureza reina soberana ditando o ritmo da dinâmica social.

*The village of Marlott lay amid the north-eastern undulations of the beautiful Vale of Blakemore or Blackmoor aforesaid, an engirdled and secluded region, for the most part untrodden as yet by tourist or land-scape-painter, though within a four hours' journey from London.*<sup>95</sup> (HARDY, 1994, p. 9).

O berço de Tess aqui se apresenta bucólico e inexplorado tal qual a virgindade da própria protagonista; a natureza tanto acomoda o cenário quanto colabora para a constituição representativa de Tess, fornecendo pistas que caminham paralelas aos atributos da heroína:

*This fertile and sheltered tract of country, in which the fields are never brown and the springs never dry, is bounded on the south by the bold chalk ridge that embraces the prominences of Hambledon Hill, Bulbarrow, Nettlecombe-Tout, Dogbury, High Stoy, and Bubb Down.*<sup>96</sup> (HARDY, 1994, p. 9).

Neste outro excerto, o solo fecundo de Marlott prenuncia a fertilidade de Tess, filha da terra e deusa da agricultura na acepção mítica da narrativa. A abundância é retratada na forma de uma natureza inexaurível e grandiosa, mas que também apresenta percalços e dificuldades. Tess, personificando a natureza, também é fértil, é mãe e progenitora. Dá à luz seu filho Sorrow e encara os obstáculos da vida, que se apresenta íngreme e inóspita como as montanhas que se avizinham de seu vilarejo natal.

As personagens que povoam o romance são, igualmente, produtos de um estilo de vida intimamente ligado à natureza. Suas superstições, seus rituais, seu comportamento muito têm a ver com a ordenação natural do mundo. A sintonia entre homem e ambiente é clara e evidente, como flagrada num trecho que relata a volta da comitiva de camponeses de Chaseborough – uma cidadezinha comercial – para Trantridge após uma noite de festa:

*They followed the road with a sensation that they were soaring along in a supporting medium, possessed of original and profound thoughts, themselves and surrounding nature forming an organism of which all the*

<sup>95</sup> A aldeia de Marlott situa-se em meio às ondulações a nordeste do belo Vale de Blakemore ou Blackmoor, já mencionado – uma 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. (HARDY, 1981, p. 20).

<sup>96</sup> Esse tracto de terra, fértil e abrigado, onde os campos jamais se tornaram pardacentos e as fontes não secam nunca, é limitado ao sul pela íngreme cordilheira calcária que compreende as culminâncias do Monte Hambledon, de Bulbarrow, Nettlecombe Tout, Dogbury, High Stoy e Bubb Down. (HARDY, 1981, p. 20-21).

parts harmoniously and joyously interpenetrated each other.<sup>97</sup> (HARDY, 1994, p. 80-81; grifo nosso).

E na mesma ocasião:

*Each pedestrian could see no halo but his or her own, which never deserted the head-shadow, whatever its vulgar unsteadiness might be; but adhered to it, and persistently beautified it; till the erratic motions seemed an inherent part of the irradiation, and the fumes of their breathing a component of the night's mist; and the spirit of the scene, and of the moonlight, and of Nature, seemed harmoniously to mingle with the spirit of wine.*<sup>98</sup> (HARDY, 1994, p. 84).

As citações extraídas do romance corroboram a referência à dimensão mítica observada na obra. Os camponeses que caminham após uma noite de dança e vinho têm uma grande representatividade da imagem do homem primitivo, ligado à natureza e, portanto, remontam a um mundo também primevo, característico do universo mítico. Neste sentido, ouve-se a voz do narrador referir-se a “pensamentos profundos e originais” como se essas ideias fossem a própria força criadora primitiva, a natureza como potência inventiva que ordena e guia os seres portadores de tais pensamentos. O humano e os elementos do mundo natural são indissociáveis; caminham unidos como se fossem partes de um só corpo.

Tendo cumprido sua estadia em Trantridge, trabalhando na propriedade de Alec, Tess retorna à casa paterna e, então, observa-se como a heroína é colocada numa condição de pertença, de parte integrante da natureza:

*On these lonely hills and dales her quiescent glide was of a piece with the element she moved in. 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 other.*<sup>99</sup> (HARDY, 1994, p. 108).

<sup>97</sup> Seguiam a estrada com a sensação de estar a flutuar num veículo sustentador, possuídas de pensamentos originais e profundos, formando *elas próprias e a natureza circundante um organismo do qual todas as partes se interpenetravam harmoniosa e alegremente.* (HARDY, 1981, p. 82; grifo nosso).

<sup>98</sup> Cada pedestre podia ver apenas a sua própria auréola, que nunca lhe abandonava a forma da cabeça, fosse qual fosse a infirmeza vulgar que esta tivesse, mas aderida a ela, e embelezando-a permanentemente; até que os movimentos incertos pareceram uma parte integrante da irradiação e o halo da sua respiração um componente das névoas da noite; e o espírito da cena, e do luar, e da Natureza, parecia misturar-se harmoniosamente com o espírito do vinho. (HARDY, 1981, p. 85).

<sup>99</sup> Por aquelas colinas e vales solitários, a sua passagem tranquila e silenciosa calhava bem com o elemento em que se movia. A sua figura flexível e furtiva passava a ser parte integrante do cenário. Às vezes, a sua fantasia caprichosa dava intensidade aos processos naturais em torno dela, até parecerem fazer parte da sua própria

De volta a Marlott, o contato de Tess com a natureza é pleno: os episódios de sua vida passam a ser reflexos das condições naturais. Emerge, então, a maneira como a protagonista e a natureza fundem-se num processo de correspondências que delata a afinidade de Tess com o ambiente natural em que vive; ela compreende a natureza que, a partir de seus fenômenos dialoga com a heroína trazendo-lhe os ecos de sua vida pregressa.

Na sequência, percebe-se que esta comunhão faz transparecer dois mundos que resguardam suas diferenças e, de certa maneira, exigem da camponesa uma escolha:

*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 fantasy – 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 she. Walking among the sleeping birds in the hedges, watching the skipping rabbits on a moonlit warren, or standing under a pheasant-laden bough, she looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence. But all the while she was making a distinction where there was no difference. Feeling herself in antagonism she was quite in accord. She had been made to break an accepted social law, but no law known to the environment in which she fancied herself such an anomaly.<sup>100</sup> (HARDY, 1994, p. 108).*

Conjecturando a respeito de sua condição naquela sociedade conservadora de Marlott, Tess vê-se presa entre dois terrenos opostos: o da culpa e o da inocência, um par que remete diretamente à dicotomia campo *versus* cidade estabelecida por Raymond Williams (2011) que recupera as acepções destes ambientes e uma delas elege o campo como o espaço das virtudes, justamente por ser este o domínio da natureza, portanto, o celeiro da essência humana; e a cidade representaria, por conseguinte, o impróprio e o vicioso derivados da ilustração e das inúmeras possibilidades de experiência proporcionadas por este espaço.

O contato com Alec d'Urberville foi, para Tess, a degustação do fruto da árvore do conhecimento, o que colocou sob suspeita sua candura e sua inocência. Quando retorna à terra

---

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 expansão de dor irremediável por causa da sua fraqueza, na mente de alguma vaga entidade ética, que não podia definitivamente classificar como o Deus da sua meninice, e que não podia compreender como qualquer outra. (HARDY, 1981, p. 105-106).

<sup>100</sup> Mas aquela abrangência de personagens da 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. Ao caminhar por entre os pássaros adormecidos nas sebes, a observar os coelhos fugidios ou uma tapada batida pelo luar, ou de pé sob um ramo curvado ao peso de faisões, olhava para si própria como para uma figura do Pecado a se intrometer nos domínios da Inocência. Mas, todo o tempo estava fazendo uma distinção onde nenhuma diferença havia. Sentindo-se em antagonismo, estava inteiramente de acordo. Tinha sido levada a violar uma lei social sancionada; não, porém, uma lei conhecida no ambiente onde imaginava ser tal anomalia. (HARDY, 1981, p. 106).

natal, ela se perde, então, entre estes dois polos: não se reconhece mais como uma ingênua, no entanto, padece com uma terrível batalha interior para se aceitar como transgressora. É, pois, uma das consequências do choque de valores entre os dois mundos que conheceu.

Este dilema é resolvido pelo narrador que, oniscientemente, informa ao leitor a inimizabilidade de Tess, ancorada na hipocrisia da sociedade vitoriana. Ter uma conduta irrepreensível aos olhos de seus concidadãos ou seguir à risca as regras e convenções morais, nada mais seria do que se render aos artificialismos de uma vida dissimulada e, sobretudo, infringir a lei maior que é ditada pela natureza. A complexidade da relação entre homem e mulher é resultado das convenções sociais que enxergam uma anomalia no ímpeto instintivo provocado pelo mundo natural (SAXENA; DIXIT, 2001).

Tess, então, assume as particularidades da própria natureza e, neste processo, também se move com ela, como explícito no excerto seguinte:

*She waited a long time without finding opportunity for a new departure. A particularly fine spring came round, and the stir of germination was almost audible in the buds; it moved her, as it moved the wild animals, and made her passionate to go.*<sup>101</sup> (HARDY, 1994, p. 126).

Este é o momento em que Tess descobre, por meio de uma carta, a oportunidade de emprego em uma queijaria distante de Marlott. Entre dois e três anos após sua volta de Trantridge, a camponesa se prepara para mais uma vez deixar a casa dos pais e a imagem desta nova partida é desenhada em concordância com os elementos naturais. O recomeço é ancorado na carga semântica expressa pela primavera. A estação que prenuncia o renascimento da natureza e proclama a vitalidade que nela há é, igualmente, o momento propício para que Tess recomece sua vida e desabroche sua jovialidade buscando uma nova empreitada. A mesma força que tocou a natureza em um ímpeto de germinação e fertilidade impeliu em Tess o desígnio da restauração e o entusiasmo pela abertura de um novo ciclo.

Ao longo do verão e do outono, Tess estabelece-se na queijaria Talbothays e lá vive o período de maior deslumbramento de sua vida, submetida aos cortejos de Angel. Na iminência do inverno, a protagonista nota que seus serviços podem não ser mais requisitados na propriedade e já sente a nostalgia dos momentos vividos: “*I wish we could. That it would*

---

<sup>101</sup> Esperou muito tempo, sem encontrar oportunidade para partir de novo. Chegou uma primavera particularmente formosa, e a bulha da germinação era quase audível nos renovos; aquilo comoveu-a, assim como comovia os animais selvagens, e tornou-a apaixonada por ir. (HARDY, 1981, p. 122).

*always be summer and autumn, and you always courting me, and always thinking as much of me as you have done through the past summer-time!*”<sup>102</sup> (HARDY, 1994, p. 258).

O casamento com Angel seria a solução moral e social para os problemas de Tess. Ela encontraria a redenção para os eventos de insucesso do passado e asseguraria uma vida estável e próspera ao lado de um fazendeiro bem-sucedido. Contudo, a união realizada no último dia do ano, em pleno inverno europeu, ocasião de condições climáticas hostis e austeras, desfaz-se poucos dias mais tarde, expondo Tess às asperezas da condição de uma mulher rejeitada, como num reflexo dos produtos da própria estação. Decidido pela separação, o casal deixa Wellbridge – local escolhido para os primeiros dias após o matrimônio – e ruma de volta a Talbothays onde Angel finaliza seus negócios com o proprietário Mr. Clare. A natureza pulsa na cadência da estação e revela, ao mesmo tempo, a transformação por que passa o estado de espírito da camponesa: *“The gold of the summer picture was now gray, the colours mean, the rich soil mud, and the river cold”*<sup>103</sup> (HARDY, 1994, p. 321). Tudo se tornou decadente e estéril; o inverno arrefeceu a vida.

Com a separação, Tess assume a necessidade de trabalhar para manter-se e, então, passa a primavera e o verão, provisoriamente, empregada em queijaria nas proximidades de Port-Bredy. No inverno seguinte, encara o trabalho inóspito na terra de uma fazenda, cujo proprietário explora o trabalho feminino e destrata a camponesa numa postura de perseguição escancarada. Segundo Ingham (2009, p. 36), *“in rural areas virtually the only work was on the land [...] and it was seasonal, particularly if the farming was arable”*<sup>104</sup>.

A condição deplorável das trabalhadoras decorre dos baixos salários pagos a elas e das cenas de sofrimento na lavoura, como no episódio em que as camponesas prosseguem o serviço sob uma chuva torrencial:

*There are degrees of dampness, and a very little is called being wet through in common talk. But to stand working slowly in a field, and feel the creep of rain-water, first in legs and shoulders, then on hips and head, then at back, front, and sides, and yet to work on till the leaden light diminishes and marks that the sun is down, demands a distinct modicum of stoicism, even of valour.*<sup>105</sup> (HARDY, 1994, p. 364).

<sup>102</sup> - Gostaria que pudéssemos. Que fizesse sempre verão e outono, e que estivesse sempre a me namorar e sempre pensando tanto em mim como fizeste durante o verão passado. (HARDY, 1981, p. 232).

<sup>103</sup> O ouro do quadro de verão era agora cinzento, as cores débeis, lamacento o solo fértil, gelado o rio. (HARDY, 1981, p. 286).

<sup>104</sup> Nas áreas rurais, virtualmente, o único trabalho era na terra [...] e era sazonal, particularmente se a terra fosse cultivável. (INGHAM, 2009, p. 36).

<sup>105</sup> Há graus de humidade, e muito poucos são chamados de inteiramente ensopados na conversa comum. Mas aguentar um trabalho vagaroso, num campo, e sentir a penetração lenta da chuva, primeiro nas pernas e nos ombros, depois nos quadris e na cabeça, depois nas costas, na frente, dos lados, e ainda assim continuar

Essa situação miserável é mais um dos episódios cujo reflexo se vê na natureza: tão hostil quanto as condições de trabalho em Flintcomb-Ash, é o inverno que agride a região naquele ano. O frio congelante paralisa a fertilidade e a exuberância do mundo natural ao estender seu manto entorpecente sobre a terra:

*There had not been such a winter for years. [...]. One morning the few lonely trees and the thorns of the hedgerows appeared as if they had put off a vegetable for an animal integument. Every twig was covered with a white nap as of fur grown from the rind during the night, giving it four times its usual stoutness; the whole bush or tree forming a staring sketch in white lines on the mournful gray of the sky and horizon.*<sup>106</sup> (HARDY, 1994, p. 366-367).

Essa sucessão de correspondências entre a natureza e os acontecimentos na narrativa são uma constante que alerta o leitor para a apreensão de um sentido maior que a ocorrência por mera coincidência. As cenas finais do romance, que retratam a fuga de Tess após ter cometido o assassinato e a sua própria condenação e morte, dão-se na primavera inglesa e não por acaso, pois, o extermínio da heroína que tem em si a representação da natureza é determinado na estação que simboliza a renovação e o renascimento.

O mundo prepara-se para um novo ciclo e esta circularidade é muito representativa do pensamento mítico, que tem na natureza, entidade também movida por revoluções cíclicas, a grande referência de ordenação do universo. Muito adequadamente, a natureza decora, como pano de fundo que corrobora os acontecimentos, a trajetória de conflito da protagonista, ancorando os choques de percurso ocasionados pelo descompasso entre o mundo em que vive a personagem e o universo que verdadeiramente representa.

\*\*\*

A recorrência à mitologia constituiu uma prática comum entre os autores do século XIX. Frente ao caos instalado em todas as instâncias da sociedade, o mundo não mais deveria

---

trabalhando, até que a luz plúmbea diminua e mostre que o sol desceu, exige uma boa dose de estoicismo, até mesmo de valentia. (HARDY, 1981, p. 322-323).

<sup>106</sup> Durante anos, não tinha havido inverno como aquele. [...]. Certa manhã, as poucas árvores solitárias e os espinheiros das cercas apareceram – como se tivessem trocado o revestimento vegetal por um animal. Cada ramo estava coberto de um lençol branco, como de pelo brotado da seiva durante a noite, dando-lhes quatro vezes o seu vigor usual; e todo o bosque de árvores formava uma silhueta vivíssima de linhas brancas no cinzento triste do céu e do horizonte. (HARDY, 1981, p. 324-325).

ser imitado, mas recriado, reinventado, forjado sob os moldes de novas perspectivas. Bonaparte (1999) lembra que Shelley dizia naquele momento – no século XIX – não ser *mimesis* o apelo estético, mas *poiesis*; a ignescência para uma reconstrução tinha sua fonte na re-elaboração conceitual do mundo e não em sua cópia. Neste sentido, o real deveria unir-se ao ideal e este teria como fonte o mito. O retorno a esta origem não pressupõe a incorporação da crença em religiões ou em qualquer tipo de fé professada por rituais míticos; é, sim, muito mais, um regresso à faculdade criativa do homem, uma referência conceitual desprovida de materialismo, haja vista a característica essencialmente humana de que se constitui a fundação da esfera mítica. Max Müller (apud CASSIRER, 2000, p. 19) enxerga a relação direta entre o mito e a linguagem, admitindo e demonstrando a necessidade essencialmente humana da abstração mitológica:

A mitologia [...] é inevitável, é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso.

A aparição do mito em *Tess of the d'Urbervilles* obedece a uma tendência seguida também por outros autores da envergadura de George Eliot, até alcançar D. H. Lawrence e James Joyce, por exemplo. A distância que os separa diz respeito à relação entre o real e o ideal: os vitorianos inseriram o mito dentro de narrativas potencialmente realistas no que tange ao apelo mimético; o mundo real é plenamente identificável nestas obras. Por outro lado, o modernismo de Joyce instalou um descompasso entre o mundo empírico e o ideal, acionando a subversão da linguagem e os experimentalismos formais para a criação de uma narrativa conceitual, desprovida de ambições realistas (BONAPARTE, 1999).

A crise de valores dramatizada pela presença do mito no romance de Hardy é, pois, esta: alheio a tudo que se apresenta transcendente, o homem moderno também nega o Cristianismo, valor inquestionável na sociedade puritana. Esta transformação é um desdobramento da mudança do modo de produção, provocada pelo assentamento definitivo do capitalismo em regiões que ainda mantinham hábitos feudais. O novo modo de vida, calcado no materialismo empirista, não mais reconhecia a importância da religião em tempos marcados pelo apelo racional.

Ademais, a Igreja Anglicana perdia terreno, sofrendo implosões, tais como a aparição do livro intitulado *Essays and Reviews*, em 1860, escrito por sete clérigos anglicanos que

reconheciam a necessidade de os cristãos aceitarem as descobertas da biologia e da geologia (INGHAM, 2009).

No romance, Tess, essencialmente Perséfone, canta uma balada e assume sua condição de estranha à fé cristã: “‘*But perhaps I don't quite know the Lord as yet*”<sup>107</sup> (HARDY, 1994, p. 134), deixando ao narrador o arremate que aproxima natureza e mito:

*And probably the half-unconscious rhapsody was a Fetichistic 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.*<sup>108</sup> (HARDY, 1994, p. 134-135).

O Cristianismo subverte-se também nas ideias de Angel Clare que, na condição de um livre pensador revela ao pai seu desejo de que a religião da civilização moderna tivesse tido seu berço na Grécia, não na Palestina. É o golpe final. Desajustada e inconcebível ao homem que experimentara grandes revoluções, filosofias e o avanço tecnológico, a fé cristã sucumbe, deixando uma lacuna que, naquele momento, supunha-se possível ser preenchida pelo mito e por sua força criadora de um conceito de um novo mundo.

Como deusa, Tess Durbeyfield encarna uma divindade que vive as experiências paradisíacas do Olimpo, mas também a rotina obscura do submundo infernal. Essa ocorrência não está livre de intencionalidade. Ao ser observada em seu papel de mulher, a personagem também transita entre dois extremos: bem e mal, atribuídos segundo a visão patriarcal sobre o mundo feminino. O mito, portanto, além de propor a substituição da crença religiosa, também lança as bases para a discussão do papel da mulher naquele momento histórico.

As mesmas transformações sociais que estimulam a reconstrução ideológica do indivíduo naquele tempo, colocando em xeque a fé religiosa, concorrem para um chamamento crítico sobre o tratamento destinado às mulheres. Se chegavam ao fim as práticas feudais naquele espaço, por que a mulher deveria permanecer presa a uma hierarquia derivada de costumes medievais? Hardy problematiza essa questão em termos de expor a necessidade de livrar a mulher dos rótulos impostos pelo poder patriarcal, libertando-a das representações tradicionais e reducionistas.

Desse modo, paraíso e inferno, deusa e demônio, mal e bem, todos referenciados pela narrativa mítica e colocados à luz da nova realidade social vivida pela protagonista, são pares

---

<sup>107</sup> - Mas talvez eu ainda não conheça bem o Senhor. (HARDY, 1981, p. 128).

<sup>108</sup> E, provavelmente, a semiconsciente rapsódia fora uma expressão fetichista num cenário monoteísta; as mulheres, cujas principais companheiras são as formas e 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. (HARDY, 1981, p. 128).

significativos para o encaminhamento da argumentação que pretende explicitar como a exclusão de gênero foi criticada nesse romance de Hardy. As faces maniqueístas exibidas pela divindade agora se apresentarão de maneira emblemática na constituição da protagonista, perfazendo a crítica à retenção da liberdade feminina.

## 4 DE ANJO A MONSTRO: A MUDANÇA DO VALOR DA REPRESENTAÇÃO MASCULINA DE TESS

### 4.1 As bases iluministas do feminismo

*Tess of the d'Urbervilles* evidencia, pelo destaque dado à mulher ao longo da trama, uma das principais discussões que se voltam sobre o período vitoriano: o universo feminino subjugado às vontades do poder patriarcal. No romance, o percurso cumprido pela protagonista, segundo a ótica das personagens masculinas, dramatiza um choque de valores entre as figuras antagônicas de anjo e monstro e demonstra como o feminino mantinha-se aprisionado sob as representações elaboradas pela criação masculina.

Neste capítulo, uma necessária discussão sobre a condição social da mulher no século XIX, em que se constata sua posição secundária em relação ao homem, antecede a proposição da substituição de valores da representação feminina no romance referido. A representação do papel feminino no período vitoriano também se insere na dramatização da crise de valores evidenciada por Hardy, movimentando o romance no sentido de uma crítica à opressão sofrida pela mulher daquele tempo.

Esse expediente é mais uma faceta dos desdobramentos das transformações sociais em curso no século XIX. Segundo Raymond Williams (2011, p. 311), a crise que assolou a porção rural inglesa no século XIX baseou-se, entre outras causas, no “prolongado conflito entre a demanda de mão de obra barata e os direitos dos homens, mulheres e crianças, especificamente o direito à educação”.

Em termos representativos, a mulher na cultura ocidental tem, historicamente, ocupado o espaço das minorias sociais, a exemplo de outros grupos como negros, judeus, homossexuais, pobres, contrastando, sobretudo, com o padrão masculino, branco e heterossexual. A reivindicação pelo reconhecimento dos direitos da mulher é uma bandeira que, ao longo dos anos, agigantou-se passando de um apelo quase dissimulado pela força da pressão patriarcal, tomando corpo com protestos ostensivos e culminando, finalmente, em conquistas significativas na contemporaneidade.

A discussão do universo feminino na literatura tem referências ancestrais que remontam ao período clássico da Grécia, em que se encontram obras como a tragédia *As*

*bacantes*, de Eurípedes e a comédia de Aristófanes, *Lisístrata*. Entretanto, só no século XVIII d.C. tem início uma insurgência sistemática de cobrança de direitos das mulheres, encabeçada pela pioneira Mary Wollstonecraft. Em 1792, a escritora britânica publica *A vindication of the rights of woman*, em que discorre sobre a urgência de se fazer respeitar a mulher como sujeito na sociedade. O trabalho é concebido no contexto do Iluminismo e impulsionado pelos clamores de liberdade e igualdade da Revolução Francesa. A ascensão burguesa e o conseqüente declínio monárquico tiravam de cena o conceito de direito adquirido no qual se baseava a aristocracia e, neste ínterim, via-se insurgir um estímulo à luta pelo reconhecimento das liberdades individuais. O patriarcado representava, sem dúvida, uma instituição cujos privilégios obedeciam a uma sucessão hereditária: o direito era transmitido de pai para filho, excluindo-se a mulher de participação ativa na vida social, tendo-lhe reservado apenas o papel coadjuvante de posse do homem, relegada aos recônditos da domesticidade. A transmissão de poder pela herança não mais se sustentava no contexto liberal e, desta forma, era então justificado o ataque ao domínio masculino que sufocava a voz da mulher.

É justamente nessa plataforma que se ancora a crítica de Hardy à submissão da mulher. O autor retrata a decadência da vida feudal que ainda persistia naquele espaço descrito e com isso pretende deixar evidente a necessidade de reconsideração de valores. Tornava-se insustentável a manutenção de uma prática cristalizada desde a Idade Média, quando os novos tempos caracterizados por uma vigorosa mudança nos modos de produzir e de estabelecer relações entre as pessoas demandavam um tratamento igualitário entre homens e mulheres, independentemente de sua estirpe.

Como a História foi contada por homens, os valores impostos na sociedade também são uma criação masculina, regulada e mantida de modo a satisfazer os interesses do dominador. Não sendo agente, o feminino é controlado a ponto de aparecer como mera representação e, desta forma, cria-se a idealização em torno da mulher, tomada como objeto de adoração, exemplo de abnegação e candura. Este artifício da representação é, sem dúvida, uma estratégia masculina de aprisionamento daquilo que lhe é estranho: pela impossibilidade de identificação com o universo do homem, o feminino é domesticado e relegado a um espaço de onde seja impedido de subverter a autoridade patriarcal (NYE, 1995).

É característico da axiologia ocidental conceber a compreensão do mundo sobre oposições estanques que pretendem, desta maneira, tornar evidentes as diferenças de valores, mas que, por outro lado, engessam a sutileza e os matizes das disparidades. Neste paradigma estabelecido, o homem é retratado parelho à cultura, tida como o lugar da racionalidade e da

moderação, ao passo que à mulher cabe o alinhamento à natureza, caracterizada pelo seu porte indomável e imprevisível.

O século dezoito, dada a preeminência da razão, trouxe à tona a possibilidade de um debate sobre a dicotomia natureza / cultura inserida na questão de gênero, levando em conta a presença do indivíduo, já que apenas nele a liberdade pode existir (WOLLSTONECRAFT, 2009). Mary Wollstonecraft, imbuída dos ideais iluministas, proclama que um fator decisivo para a submissão da mulher ao homem é a educação destinada à jovem, desde a mais tenra idade:

*Women are told from their infancy, and taught by the example of their mothers, that a little knowledge of human weakness, justly termed cunning, softness of temper, OUTWARD obedience, and a scrupulous attention to a puerile kind of propriety, will obtain for them the protection of man; and should they be beautiful, every thing else is needless, for at least twenty years of their lives.*<sup>109</sup> (WOLLSTONECRAFT, 2009).

Vê-se, neste caso, a implicação de um valor cultural na condição da mulher. Ela é ensinada a servir, a submeter-se às exigências de um homem que será seu senhor e seu provedor: o porto seguro que a amparará e lhe garantirá o futuro. A inferioridade feminina é atestada neste perfil por conta da carga de incapacidade que a conduta da mulher incorpora. Obediente e condicionada a uma postura de ornamento, ela exhibe uma fragilidade tamanha que a inabilita aos papéis de ação no seio da sociedade e, sobretudo, perante o pai ou o marido, representantes do poder patriarcal.

A inocência e o conhecimento de lições para a edificação de um lar harmonioso compunham o rol de exigências da mulher que se pretendia digna aos olhos da coletividade, mas constituem requisitos que apequenam ainda mais a representatividade feminina, pois reduzem a mulher ao espaço da domesticidade e lançam sobre ela a suspeita de uma incapacidade de juízo semelhante à de uma criança. Mary Wollstonecraft enxerga raízes profundas na hierarquia que ordena as posições de homens e mulheres e recorre ao mito bíblico para mais uma consideração:

*Probably the prevailing opinion, that woman was created for man, may have taken its rise from Moses's poetical story; yet, as very few it is presumed, who have bestowed any serious thought on the subject, ever supposed that Eve was, literally speaking, one of Adam's ribs, the deduction must be*

---

<sup>109</sup> As mulheres são aconselhadas desde a infância e ensinadas pelo exemplo de suas mães que um pouco de conhecimento sobre a fraqueza humana, de astúcia na medida exata, delicadeza de temperamento, obediência EVIDENTE e uma atenção escrupulosa a um tipo pueril de comportamento garantir-lhes-ão a proteção masculina; e se forem belas, nada mais será necessário por pelo menos vinte anos de suas vidas. (WOLLSTONECRAFT, 2009; tradução nossa).

*allowed to fall to the ground; or, only be so far admitted as it proves that man, from the remotest antiquity, found it convenient to exert his strength to subjugate his companion, and his invention to show that she ought to have her neck bent under the yoke; because she as well as the brute creation, was created to do his pleasure.*<sup>110</sup> (WOLLSTONECRAFT, 2009).

Contestar o discurso da superioridade masculina fazia-se improvável sob os domínios do poder patriarcal. A moral instituída pelas convenções sociais, corroborada pela religião e fundamentada como um dogma não previa um espaço para o questionamento da ordem hierárquica. O silêncio feminino era parte da liturgia, entretanto, provocado e mantido pela restrição do conhecimento e da liberdade, ambos controlados pelos homens. Wollstonecraft viu, então, que apenas seria possível transpor os obstáculos da coerção oferecendo à mulher a condição de ser educada de modo a compreender sua posição na sociedade e incitar uma luta pelo reconhecimento de seus direitos. Para a autora, a boa educação forma o corpo e o coração e a independência é a grande virtude do exercício da razão. Considerando, pois, equivalentes as capacidades masculinas e femininas, Wollstonecraft reivindica igualdade de condições entre os sexos:

*If, I say, for I would not impress by declamation when reason offers her sober light, if they are really capable of acting like rational creatures, let them not be treated like slaves; or, like the brutes who are dependent on the reason of man, when they associate with him; but cultivate their minds, give them the salutary, sublime curb of principle, and let them attain conscious dignity by feeling themselves only dependent on God. Teach them, in common with man, to submit to necessity, instead of giving, to render them more pleasing, a sex to morals.*<sup>111</sup> (WOLLSTONECRAFT, 2009).

O clamor libertário de uma mulher de vanguarda foi o estopim necessário para a tomada de consciência sobre um assunto de relevância indizível no campo dos direitos humanos. A mulher, até então, tinha ares de um ser estranho à espécie e não passava de um objeto de posse do homem, a ponto de receber tratamento de escravo, como ressaltou a

---

<sup>110</sup> Provavelmente a opinião predominante de que a mulher fora criada para o homem pode ter tido seu estopim na história poética de Moisés. Ainda que, como se presume, quem tenha se dedicado mais seriamente ao assunto suponha que Eva foi, literalmente falando, uma das costelas de Adão, a dedução deve ser lançada por terra; ou apenas ser admitida à medida que prova que o homem desde a mais remota antiguidade achou conveniente exercer sua força para subjugar a companheira e sua faculdade inventiva para mostrar que ela deveria submeter-se ao domínio masculino porque, assim como a criação bruta, a mulher fora feita para satisfazer os prazeres do homem. (WOLLSTONECRAFT, 2009; tradução nossa).

<sup>111</sup> Se eu não impressionaria por meio de uma afirmação, mesmo quando a razão oferece sua sóbria luz, se elas são realmente capazes de agir como criaturas racionais, não as deixem ser tratadas como escravas; ou como os brutos que são dependentes da razão do homem, quando se associam a eles; mas cultivem suas mentes, deem-lhes a sublime e salutar moderação do caráter e permitam que alcancem dignidade consciente fazendo-as sentir dependentes apenas de Deus. Ensinem-nas, assim como aos homens, a submissão à necessidade em vez de moralismo para deixá-las mais agradáveis. (WOLLSTONECRAFT, 2009; tradução nossa).

própria autora. Tem-se, portanto, nesse trabalho seminal, o embrião do que viria a ser, mais tarde, a crítica feminista que se estende até a contemporaneidade.

A miséria que Wollstonecraft enxergou na mulher de seu tempo ainda podia ser detectada na mulher do final do século XIX. Portanto, as reivindicações da autora são ferramentas pertinentes à crítica do modo de vida vitoriano e reforçam a dramatização da crise de valores sociais e humanos ao expor como o feminino limitava-se ao domínio masculino e à valorização que o homem atribuía à mulher. A partir desta submissão desencadeiam-se as gradações de valores impostas pelo homem e que só por ele poderiam ser manipuladas.

Debitária da herança filosófica que tem suas bases no liberalismo, Andrea Nye (1995) analisa as condições da mulher no século XIX e a situação da empregada feminina rumo à igualdade social.

Embora a teoria democrática fornecesse subsídios para a bandeira feminista, alguns de seus precursores enxergavam na mulher uma criatura dependente da força do homem. Locke (apud NYE, 1995), crítico eminente do poder absolutista e delator da submissão feminina, ainda defendia que o poder de decisão na família era propriedade do homem e que para o bem-estar social a sensatez impunha a necessidade de que a chefia do lar fosse masculina. A esta corrente também se filia David Hume (2009), para quem os homens são os chefes naturais do lar e as mulheres o “belo sexo”, afeito ao recato e à castidade. Do mesmo modo, Rousseau (1988) afirmava que a vocação feminina tinha como atributos a maternidade e os cuidados domésticos, a tarefa de seduzir o homem e saciar-lhe o desejo, não cabendo à mulher participação na vida pública, dada sua inabilidade.

Esta é também a perspectiva dominante no período vitoriano. A preeminência do homem sobre a mulher em todos os aspectos da vida social dramatiza a crise de valores em *Tess of the d'Urbervilles* colocando a protagonista à mercê do julgamento masculino, que deturpa a imagem feminina fazendo-a transitar dentro de uma classificação maniqueísta e tendenciosa.

Tess é vítima da prepotência masculina. Submete-se aos abusos de Alec d'Urberville e, posteriormente, adota uma postura servil perante o marido, mesmo depois de ser abandonada e proscrita. A crise de valores é, então, dramatizada pela relação hierárquica estabelecida entre as personagens e pela posição de decisão ocupada pelo homem no contexto desta relação.

A mudança do modo de produção feudal para o capitalista, movimento que sustenta o romance de Hardy, em nada colaborou para a valorização do trabalho feminino. No contexto do feudalismo, o trabalho da mulher era uma necessidade econômica para o seu lar, ela atuava

como mais uma ferramenta que funcionava para garantir o sustento doméstico e, desta forma, sua mão-de-obra constituía artigo indispensável na sociedade. Nas palavras de Andrea Nye (1995, p. 24), esta condição era, de certo modo, favorável à mulher: “A dependência da família quanto à sua contribuição dava-lhe certa posição e força”.

Com a insurgência e a sedimentação do capitalismo, o trabalho assalariado conferiu uma nova configuração às relações empregatícias: a expansão das atividades realizadas fora de casa privilegiou a mão-de-obra masculina em detrimento do trabalho feminino; quando empregadas, as mulheres eram remuneradas em soma notavelmente inferior ao salário de homens responsáveis pelas mesmas tarefas; além disso, vale lembrar que, com a sofisticação do trabalho, determinadas atividades já requeriam qualificação, ou seja, mais um obstáculo ao crescimento profissional da mulher que era excluída das oportunidades de formação oferecidas aos homens.

Em *Tess of the d’Urbervilles*, este tópico é aparente e reforça a crise de valores que se estabelece entre os dois modos de vida. Joan, vivendo eminentemente sob os ditames feudais, é uma matrona que se limita ao trabalho doméstico e aos cuidados com os filhos, no que é reconhecida por sua tenacidade mais evidente do que a do próprio marido alcoólatra. Tess, experimentando o contato com a dinâmica do mundo capitalista, vê-se na necessidade de obter um trabalho remunerado e, nesse empenho, submete-se a abusos e explorações dos empregadores.

A participação da mulher no mercado capitalista passava por uma interdição que tinha como principal alavanca a própria autoridade masculina:

As razões subjacentes, argumentava Taylor, para a exclusão das mulheres do mercado, ou inclusão apenas nos níveis mais baixos, têm a ver não com o suposto caráter não-feminino da competição, mas com a determinação de que o trabalho das mulheres seja reservado às suas funções de mães, e o medo de que as mulheres possam tomar as funções dos homens. (TAYLOR apud NYE, 1995, p. 31).

No contexto social em que Tess vive e constitui suas relações, a mulher vê-se na necessidade de escapar ao papel tradicional a ela reservado. Ingham (2009, p. 129) ressalta a tendência de Hardy em aderir a esta ideia: “[...] *from the beginning in his fiction, when treating the ‘woman interest’, he shows surprising signs of unconventionality*”<sup>112</sup>. Trabalhar e, em alguns casos, sustentar-se com o próprio salário tornava-se uma prática em ascensão no ambiente competitivo e materialista que se agigantava. Chocam-se, portanto, dois valores

---

<sup>112</sup> [...] Desde o começo em sua ficção, quando tratando do ‘interesse da mulher’, ele demonstra sinais surpreendentes de contrariedade ao convencional. (INGHAM, 2009, p. 129; tradução nossa).

antagônicos: a imagem da mulher tradicional, esposa e progenitora, contra a estatura da mulher emancipacionista, que vê em sua autonomia a inscrição da própria liberdade.

Essa crise de valores é dramatizada na figura da protagonista, que se vê presa entre esses dois polos. Não consegue exercer o papel tradicional por não constituir família, tampouco alcança a independência com os trabalhos que executa. Ambos os embargos são provocados pela influência do domínio patriarcal: Tess não mantém o casamento por conta da rejeição masculina à figura da mulher imprópria e também não se emprega em trabalhos mais valorizados financeiramente, pois às mulheres era reservada sempre a função inferior, de modo a evitar que pudessem oferecer ameaça à posição masculina.

#### 4.2 Representações masculinas da mulher

Thomas Hardy apresenta em *Tess of the d'Urbervilles* uma representação irônica da mulher para exacerbar a figura feminina em cenário que nem mais bucólico é e onde não cabe uma figura de deusa aos moldes de Perséfone. Essa representação do mito no romance já mostra bem clara a posição do autor: o capitalismo alterou o papel tradicional, mitológico e cristão de homens e mulheres. Eles devem atuar de forma alterada para escapar dos entraves que esses valores impõem. Portanto, Hardy revela o papel vivido pela mulher, ironiza sua figura de deusa e contribui para o amadurecimento da ideia de que a mulher deve ser valorizada sob outro ponto de vista, caso contrário, continuará a ser vítima conforme mostra com a trajetória de Tess. Alka Saxena e Sudhir Dixit (2001, p. 74) corroboram esta posição afirmando que “*Hardy believed that man-woman relationship had to be redefined in the changing world situation*”<sup>113</sup>.

O que Hardy pleiteia é a igualdade entre homens e mulheres e ilustra com seu romance uma crise, exatamente porque as igualdades não são respeitadas, quer no âmbito social e econômico, quer no religioso. Há sempre alguém sendo oprimido e o capitalismo não é liberador. Pelo contrário, ele recrudesce as injustiças, desestabiliza as certezas, desaloja todos: os do campo e da cidade, arranca-lhes os valores que consideram preciosos e os deixa a angústia e a solidão por consolo.

---

<sup>113</sup> Hardy acreditava que a relação homem-mulher teria que ser redefinida no mundo em processo de transformação. (SAXENA; DIXIT, 2001, p. 74; tradução nossa).

Não há lugar que esteja livre do ímpeto turbulento do novo modo de vida. Segundo Williams (2011, p. 94):

Se o que se via na cidade não podia ser aprovado, por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam a vida das pessoas, o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres trazidas por um visitante, nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes. Era uma mudança das relações sociais e da moralidade essencial.

Na relação entre homens e mulheres a figura do oprimido é sempre a imagem feminina subjugada a estereótipos impostos pelo homem. Tess não se livra desse aprisionamento, é capturada e mantida sob os valores a ela atribuídos pelas personagens masculinas. As imagens vitorianas forjadas para a representação da mulher, segundo a denominação atribuída por Virginia Woolf, oscilam entre a de anjo e a de monstro (GILBERT; GUBAR, 1979), que se opõem diametralmente.

Percorrendo uma linha genealógica, é possível identificar na Idade Média a figura da Virgem Maria como autêntica representante da pureza que antecipa o estereótipo do ‘anjo doméstico’ vitoriano. A divindade empresta à imagem literária seu caráter de abnegação e probidade característico da conduta deste padrão feminino.

A aproximação operada por Hardy de Tess ao modelo feminino tradicional que remonta à era medieval adquire um tratamento irônico por parte do escritor ao mostrar o papel desempenhado pela mulher até aquele momento. Criticamente, o autor dramatiza a representação da mulher de modo a ratificar as injustiças e as dificuldades enfrentadas pelo universo feminino inserido na rígida sociedade vitoriana. A ironia se estabelece, pois, a despeito da inocência da protagonista, ela sofre os mais variados tormentos: é estuprada, amante, mãe solteira e tem, portanto, a honra manchada em razão destes deslizes inaceitáveis pelas convenções repressoras instituídas. Tess é o paradoxo da santa<sup>114</sup>, da deusa, do anjo do lar, da virgem sob a pele de Perséfone. São as mudanças socioeconômicas e religiosas que promovem a alteração dos valores, que, por sua vez, vai transformando até os mitos e a caracterização feminina, desafiando o poder patriarcal e dramatizando a crise que Hardy procura mostrar.

Eichner (apud GILBERT; GUBAR, 1979) afirma que, em Goethe, o caráter feminino assume um ideal designado como ‘pureza contemplativa’, contrapondo-se ao aspecto masculino da ‘ação significativa’. Em *Tess of the d’Urbervilles*, o que sobressai na compleição

---

<sup>114</sup> Uma das edições brasileiras de *Tess of the d’Urbervilles*, de 1961, lançada pela editora Itatiaia, com tradução de Neil R. da Silva, recebeu o título de *A indigna*.

feminina, de maneira crítica, é a submissão irrefutável, doação incondicional ao homem, que assume o caráter de detentor dessa posse que lhe é oferecida.

As considerações que se seguem objetivam caracterizar as imagens de anjo e monstro conferidas a Tess pelo discurso das personagens masculinas na obra. Tal caracterização faz-se necessária, pois, sendo considerada sob tais estereótipos, a protagonista dramatiza a crise de valores que a representação feminina sofre pela perspectiva masculina.

A compleição de anjo atribuída à mulher prevê uma postura essencialmente passiva do sexo feminino que se subjugava à força e ao domínio do poder masculino. A mulher-anjo constitui-se essencialmente de devoção à ordem estabelecida pela hierarquia de gênero: é a esposa preocupada com o bem-estar do marido, dedicada aos cuidados com os filhos e especialmente afeita aos afazeres domésticos.

Como arquétipo tradicional de anjo, a mulher não participa da vida pública e tampouco tem voz ativa na sociedade. Seus interesses limitam-se à extensão da domesticidade, de modo que, enquadrada neste padrão, a mulher objetifica-se na qualidade de adorno e posse do homem. *“The arts of pleasing men, in other words, are not only angelic characteristics; in more worldly terms, they are the proper acts of a lady”*<sup>115</sup> (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 24): o excerto evidencia a existência de um código de conduta para o adequado comportamento de uma mulher respeitável.

Inicialmente, este é o caminho pretendido para Tess pela mãe que a encaminha a um desejável bom casamento. É também o desejo da personagem ao casar-se com Angel Clare: atuar em segundo plano a fim de promover a satisfação plena do marido. A impossibilidade dessa realização dramatiza a crise de valores que Hardy revela por conta das transformações sociais. É impossível perpetuar a imagem de anjo em um meio que se encontra em pleno processo de transformação, ávido por libertar-se das amarras de um tempo que começa a se tornar passado.

O matiz angelical de Tess é, efetivamente, uma derivação do estereótipo tradicional de anjo doméstico tal qual desenvolvido por Gilbert e Gubar (1979). Habilidades como receber hóspedes, ocupar-se com a leitura de romances, conhecer música e executá-la ao piano eram obrigações indispensáveis a esse modelo feminino, todas concorrendo, então, para a serenidade da vida familiar e o bem-estar do homem, pois *“[...] a Victorian angel-woman should become her husband’s holy refuge from the blood and sweat that inevitably*

---

<sup>115</sup> As artes de agradar ao homem, em outras palavras, não são apenas características angelicais; em termos mais gerais, elas são os atos distintivos de uma dama. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 24; tradução nossa).

*accompanies a 'life of significant action', as well as, in her 'contemplative purity', a living memento of the otherness of the divine*".<sup>116</sup> (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 24).

Tess exprime a mesma dedicação por estabelecer um lar sereno, incorporando, desse modo, uma faceta da caracterização angelical. Entretanto, as habilidades que possui são a variação camponesa dos dotes de uma dama. Enquanto a mulher-anjo cidadina inclina-se sobre a sofisticação, Tess obtém as qualificações para o bom desempenho das funções exigidas pelo campo.

A resignação característica da mulher-anjo leva-a incontestavelmente a um sacrifício. Pela renúncia de seus próprios interesses em favor do bem-estar alheio e em nome de uma reputação dela cobrada, esta mulher anula-se sob a roupagem de 'santa' ou de *objet d'art* e, então, assume os riscos físicos decorrentes de uma privação extrema, adquirindo a constituição de um ser mórbido, pálido e frágil, tomando para si, segundo as palavras de Gilbert e Gubar (1979, p. 25) "*the snowy porcelain immobility of the dead*".<sup>117</sup>

Ao ser abandonada pelo marido, Tess vive sua própria penitência. Assume, portanto, tal qual a mulher-anjo, o sacrifício cobrado por viver a experiência de uma existência que não é apenas a sua própria, mas também a do companheiro.

Os descompassos entre a imagem de anjo vitoriano e a colocação de Tess sob este estereótipo também favorecem a dramatização da crise de valores sociais e humanos. O arquétipo torna-se escorregadio em tempos que acenam para mudança no modo de vida. Nada pode ser tido como definitivo, os conceitos e as convenções desgastam-se, sofrem metamorfoses e desaparecem.

Ao postar-se à margem dos padrões estabelecidos e ser relegada à proscricção, a mulher enquadra-se, pois, no aspecto de monstro, imagem antitética à do anjo vitoriano. Esta designação pode, no mesmo campo semântico, adotar outras atribuições, tais como bruxa ou demônio, perfazendo, portanto, um traço de ameaça à ordem social ditada pelo domínio masculino.

Assim como a mulher-anjo, a mulher-monstro é colocada fora das fronteiras da hegemonia cultural: é, sobretudo, uma atrevida que ousa afrontar a autoridade do homem, lançando-se em atividades vedadas ao universo feminino e, desse modo, constituindo-se uma abominável referência no meio social. Gilbert e Gubar (1979, p. 29) apontam que essas mulheres representadas na literatura de autoria masculina do século XIX aparecem como

<sup>116</sup> [...] uma mulher-anjo vitoriana deveria tornar-se o refúgio sagrado que inevitavelmente acompanha uma 'vida de ação significante' do marido, protegendo-o do sangue e do suor, bem como em sua 'pureza contemplativa' ser um **memento** da alteridade do divino. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 24; tradução nossa).

<sup>117</sup> A nível imobilidade de porcelana da morte. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 25; tradução nossa).

“*emblems of filthy materiality, committed only to their own private ends, [...] accidents of nature, deformities meant to repel, but in their very freakishness they possess unhealthy energies, powerful and dangerous arts*”.<sup>118</sup>

Se a mulher-anjo representa a porção divina do sexo feminino, a doação e o cometimento com o alheio, por outro lado, a mulher-monstro é a encarnação do traço telúrico, a alteridade que ameaça a supremacia masculina e torna-se alvo da reprovação social.

*The “killing” of oneself into an art object – the pruning and preening, the mirror madness, and concern with odors and aging, with hair which is invariably too curly or too lank, with bodies too thin or too thick – all this testifies to the efforts women have expended not just trying to be angels but trying not to become female monsters. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 34; grifo das autoras).*<sup>119</sup>

Enquadrar-se na qualidade de monstro é sujeitar-se a pagar um elevado preço social pela anomalia associada ao estereótipo. Ao ser rotulada com esta imagem, representando um risco à moral masculina, Tess é condenada a amargar o desprezo do marido, da sociedade e a desaparecer perversamente na incômoda condição de assassina.

### 4.3 Tess sob as representações masculinas

A questão de gênero está inserida no romance *Tess of the d’Urbervilles* e a condição de mulher traz implicações singulares à trajetória do indivíduo no final do século XIX, no espaço rural da Inglaterra. As limitações e imposições que recaíam sobre a mulher faziam com que o feminino e seu universo fossem vistos como algo menor, inferior em importância aos interesses do homem e, desta forma, a mulher era impelida à qualidade de proscrição. O narrador de *Tess* refere-se às mulheres que dançavam num festival local utilizando a expressão “*softer sex*”<sup>120</sup> (HARDY, 1994, p. 10), numa atitude tendenciosa no sentido de insinuar a fragilidade tradicionalmente atribuída ao feminino pela hierarquia patriarcal.

<sup>118</sup> Emblemas de materialidade imunda, comprometidos apenas com seus próprios interesses, [...] acidentes da natureza, deformidades a serem repelidas, mas em sua excentricidade possuem energias doentias e habilidades poderosas e perigosas. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 29; tradução nossa).

<sup>119</sup> A “morte” de um indivíduo e sua transformação em objeto de arte – o cuidado com a aparência, a obsessão pelo espelho e o cuidado com os odores e com o envelhecimento, com o cabelo que é invariavelmente muito crespo ou muito liso, com corpos demasiadamente magros ou gordos – tudo isto comprova os esforços que as mulheres têm empreendido não apenas tentando ser anjos, mas buscando *não* se transformarem em monstros femininos. (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 34; grifo das autoras; tradução nossa).

<sup>120</sup> Sexo frágil. (HARDY, 1981, p. 22).

Quando abandonada pelo marido e levada a trabalhar na lavoura para sustento próprio, Tess sujeita-se a um acordo miserável a fim de garantir o posto de trabalho:

*The farmer, himself, it appeared, was not at home, but his wife, who represented him this evening, made no objection to hiring Tess, on her agreeing to remain till Old Lady Day. Female field-labour was seldom offered, and its cheapness made it profitable for tasks which women could perform as readily as men.*<sup>121</sup> (HARDY, 1994, p. 361; grifo nosso).

Já nas páginas finais do romance, outra intervenção do narrador deixa claro que mais do que um problema de conflito de classes sociais, o entrave para o sucesso de Tess tinha raízes profundas no preconceito de gênero. Ao serem desalojadas e necessitarem de um meio de transporte para a condução de seus bens, Tess e sua mãe ficam expostas ao desamparo: “*But to Tess and her mother’s household no such anxious farmer sent his team. They were only women [...]*”<sup>122</sup> (HARDY, 1994, p. 458; grifo nosso).

Naquele contexto, portanto, obter um trabalho com salário justo, alcançar a solidariedade de concidadãos e contar com direitos que pudessem garantir uma vida digna não eram realizações possíveis a uma mulher. Para ela, as vantagens tinham a medida da importância do homem que a acompanhasse. Longe dele, a vida resumia-se à indigência e à imobilidade.

As mulheres apresentadas em *Tess of the d’Urbervilles* são, no geral, submissas à ordem patriarcal da sociedade, exploradas naquilo que se prestam a fazer, mas dignas do reconhecimento de seu esforço. Joan Durbeyfield é a matrona que em casa administra a vida de sete filhos, além do que, presta suporte ao marido alcoólatra e pouco dedicado. Seu empenho está em casar bem sua filha mais velha, afinal, um bom casamento era a grande oportunidade de garantia de uma vida segura para as mulheres da época. Neste excerto, Joan tenta convencer o marido da vantagem em fazer de Tess a esposa de Alec: “*‘But do let her go, Jacky’, coaxed his poor witless wife. ‘He’s struck wi’ her – you can see that. He called her Coz! He’ll marry her, most likely, and make a lady of her; and then she’ll be what her forefathers was’*”<sup>123</sup> (HARDY, 1994, p. 53). Izz, Marian e Retty também aspiram ao casamento e veem em Angel a chance de deixarem a vida estafante de trabalhadoras rurais e

<sup>121</sup> O próprio fazendeiro, ao parecer, não estava em casa, mas sua esposa que o representava naquela noite, não fez objeção a contratar Tess, desde que esta consentisse em ficar até o Dia da Senhora de Abril. *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.* (HARDY, 1981, p. 321; grifo nosso).

<sup>122</sup> Mas, para Tess e a família de sua mãe, nenhum daqueles fazendeiros ansiosos enviava a sua parelha. *Eram apenas mulheres [...]*. (HARDY, 1981, p. 401; grifo nosso).

<sup>123</sup> - Mas deixa ela ir, Jacky – disse com adulação a pobre esposa sem espírito. – Ele está caído por ela... a gente vê logo. Chamou ela de priminha! Vai casar com ela, é quase certo, e fazer dela uma dama; e então ela será o que eram os seus antepassados. (HARDY, 1981, p. 59).

dedicarem-se ao zelo do futuro fazendeiro. São exploradas no campo, desempenhando serviços braçais a salários muito inferiores aos que são pagos para homens na mesma função.

As maiores pressões desta sociedade machista recaem sobre Tess desde o começo da trama: primeiramente atua como moeda de troca de seus pais nas mãos de Alec, de quem esperam um respaldo financeiro; em seguida é abusada pelo próprio Alec, num episódio em que fica sugerido um estupro; decorrente deste assédio nasce Sorrow, motivo de preconceito por parte de todo o vilarejo de Marlott sobre Tess, quando retorna à casa de sua família.

As perambulações que enceta a partir de então demonstram a fragilidade da mulher naquele contexto social: desamparada pelo fato de ter sido rejeitada pelo marido e obrigada a submeter-se a uma vida subumana para garantir sua subsistência. É, portanto, sob o fardo desta condição que se realçam os traços mais indicativos da resignação da camponesa, quais sejam, a obstinação, a dedicação irrestrita e incondicional a um amor, a lealdade em preservar a imagem de Angel em detrimento de seu próprio bem-estar e, enfim, a boa intencionalidade de que se revestem suas atitudes, a ponto de, mesmo no caso do assassinato de Alec, no final do romance, a condenação de Tess não parecer plausível, tamanha a simpatia inspirada no leitor pela personagem.

Ao longo da narrativa, o valor da representação de Tess feita por Alec e Angel sofre uma substituição, isto é, a visão masculina sobre o que é a mulher opera uma transformação no estereótipo da protagonista, que passa de anjo a monstro. A jovem casadoura inicialmente não representa ameaça alguma ao universo masculino. Pelo contrário, é sempre encontrada em posição de fragilidade e impotência. No dorso de um cavalo, Tess pede a Alec que diminua a marcha do animal e, então, fica clara a condição da jovem:

*'Neatly done, was it not, dear Tess?' he said by and by.  
 'Yes!' said she. 'I am sure I ought to be much obliged to you'.  
 'And are you?'  
 She did not reply.  
 'Tess, why do you always dislike my kissing you?'  
 'I suppose – because I don't love you'.  
 'You are quite sure?'  
 'I am angry with you sometimes!'  
 'Ah, I half feared as much'. Nevertheless, Alec did not object to that confession. He knew that anything was better than frigidity. 'Why haven't you told me when I have made you angry?'  
 'You know very well why. Because I cannot help myself here'.<sup>124</sup> (HARDY, 1994, p. 85; grifo nosso).*

<sup>124</sup> - Cheguei na hora, não foi, cara Tess, - disse ele, daí a pouco.

- Sim! - disse ela. - Tenho certeza de que devo estar-lhe muito obrigada.

- E estás?

Ela não respondeu.

A atitude de Alec em relação a Tess é claramente um gesto de assédio. Pelo diálogo, fica evidente a contrariedade da camponesa para com as investidas do galanteador, que insiste em molestá-la, tirando proveito de sua posição eminente. Ao questionar a garota sobre seu silêncio frente aos beijos indesejados, Alec carrega a pergunta de ironia e sarcasmo, pois sabe com obviedade não haver alternativa a Tess a não ser a vontade de seu anfitrião. Para a protagonista também é notório o seu *status* de submissão. Diante da realidade que se apresenta, a camponesa reconhece ser incapaz de mudar o destino das coisas e, desta forma, admite a condição de mulher-anjo, dependente do homem e submissa às regras intransigentes do patriarcado. Pelo tempo em que trabalha em Trantridge, propriedade de Alec, Tess é apenas um adorno, uma posse que d'Urberville tenta manter em troca de presentes à família da adolescente.

Angel Clare, por sua vez, não tem dúvida a respeito do caráter de Tess quando a conhece na queijaria Talbothays. Numa conversa com seu pai, o rapaz pondera sobre a escolha de Tess como esposa ao invés de Mercy Chant, a preferida do velho reverendo Clare:

*'Yes, yes; Mercy is good and devout, I know. But, father, don't you think that a young woman equally pure and virtuous as Miss Chant, but one who, in place of that lady's ecclesiastical accomplishments, understands the duties of farm life as well as a farmer himself, would suit me infinitely better?'*<sup>125</sup>  
(HARDY, 1994, p. 209; grifo nosso).

A pureza e a virtude são as grandes características da mulher-anjo apontadas em Tess por Angel. A camponesa não detém os atributos refinados requeridos de uma dama cortesã, mas numa relação análoga, possui os requisitos necessários para a boa administração de um lar no campo. A dedicação da garota com as tarefas diárias e sua disposição para o bom relacionamento com as pessoas de sua convivência amenizam a deficiência de formação exigida de uma mulher respeitável, como o próprio Angel reconhece: “*‘She is not what in common parlance is called a lady’, [...], ‘for she is a cottager’s daughter, as I am proud to*

- Tess, por que sempre mostras aversão a que eu te beije?

- Acho... porque não o amo.

- Estás bem certa?

- Às vezes, tenho-lhe raiva!

- Ah, eu quase tinha medo disso.

Não obstante, Alec não fez objeções a essa confissão. Sabia que qualquer coisa era melhor que a frieza.

- Por que não me disseste, quando te fiz ficar com raiva?

- Sabe por que muito bem. *Porque não posso valer-me, aqui.* (HARDY, 1981, p. 86; grifo nosso).

<sup>125</sup> - Sim, sim; Mercy é boa e devota, eu sei. Mas, pai, o senhor não acha que uma jovem igualmente *pura e virtuosa* como a Srta. Chant, mas uma moça que, em lugar do talento eclesiástico daquela senhorita, compreende os deveres da vida de fazenda tão bem como o próprio fazendeiro, iria servir-me infinitamente mais? (HARDY, 1981, p. 191; grifo nosso).

*say. But she is a lady, nevertheless – in feeling and nature*”<sup>126</sup> (HARDY, 1994, p. 210; grifo do autor).

O fato de Tess não ter sido criada na cidade, ou no meio cortesão, faz dela, sob a perspectiva de Angel Clare, uma variação do anjo-doméstico tradicional: é desprovida das habilidades adquiridas por uma dama pela educação formal, mas a disposição inata pela abnegação confere à jovem distinção de caráter e nobreza de atitude.

Este estereótipo, entretanto, começa a ser subvertido na visão masculina a partir do momento da revelação de Tess sobre seu passado com Alec. Angel, abalado com o episódio e temendo um julgamento negativo da opinião pública a seu respeito, rejeita a esposa e enxerga nela uma ameaça à sua integridade moral.

Tess ainda tenta argumentar, proclamando sua condição de mulher devotada e submissa: “*I have been hoping, longing, praying, to make you happy! I have thought what joy it will be to do it, what an unworthy wife I shall be if I do not! That’s what I have felt, Angel!*”<sup>127</sup> (HARDY, 1994, p. 293). Ela, contudo, não obtém êxito em reverter a situação, já que o marido segue obstinado a ideia de que fora ludibriado: “*I repeat, the woman I have been loving is not you*’.

*‘But who?’*

*‘Another woman in your shape’.*”<sup>128</sup> (HARDY, 1994, p. 293).

O narrador arremata, então, fornecendo a descrição do estado de espírito que se instala em Tess:

*She perceived in his words the realization of her own apprehensive foreboding in former times. He looked upon her as a species of impostor; a guilty woman in the guise of an innocent one. Terror was upon her white face as she saw it; her cheek was flaccid, and her mouth had almost the aspect of a round little hole. The horrible sense of his view of her so deadened her that she staggered; and he stepped forward, thinking she was going to fall.*<sup>129</sup> (HARDY, 1994, p. 293).

<sup>126</sup> - Não é o que, na linguagem comum, chamamos uma dama [...] pois é filha de um camponês, tenho o orgulho de dizer. Mas é uma dama, assim mesmo... pelo sentimento e pela natureza. (HARDY, 1981, p. 191; grifo do autor).

<sup>127</sup> - Eu vivia esperando, ansiando, rezando, para fazer-te feliz! Pensava na alegria que seria fazê-lo, e que esposa inútil irei ser; se não o fizer! Foi isso o que senti, Angel! (HARDY, 1981, p. 260).

<sup>128</sup> - Repito: a mulher que eu amava não és tu.

- Mas quem é?

- Outra mulher que tinha a tua forma. (HARDY, 1981, p. 261).

<sup>129</sup> Percebia nas palavras dele a realização dos seus pressentimentos apreensivos de tempos atrás. Olhava-a como para uma espécie de impostora; uma mulher culpada disfarçada de inocente. O terror mostrou-se no rosto dela, quando o percebeu; suas faces estavam flácidas, a boca tinha quase o aspecto de um orifício redondo. A sensação horrível que lhe causava a ideia que ele fazia dela tanto a amorteceu que vacilou; e ele adiantou-se, julgando que fosse cair. (HARDY, 1981, p. 261).

Embora o que visse fosse a imagem de uma bruxa perniciosa, Angel ainda contava com uma mulher disposta ao sacrifício pelo bem-estar do marido:

*'I shan't ask you to let me live with you, Angel, because I have no right to! I shall not write to mother and sisters to say we be married, as I said I would do; and I shan't finish the good-hussif' I cut out and meant to make while we were in lodgings'.*

*'Shan't you?'*

*'No, I shan't do anything, unless you order me to; and if you go away from me I shall not follow'ee; and if you never speak to me any more I shall not ask why, unless you tell me I may'.*

*'And if I do order you to do anything?'*

*'I will obey you like your wretched slave, even if it is to lie down and die'.*

*'You are very good. But it strikes me that there is a want of harmony between your present mood of self-sacrifice and your past mood of self-preservation'.<sup>130</sup> (HARDY, 1994, p. 294).*

O estereótipo de mulher-anjo fora derrubado para a ótica de Angel. Tess representava, nesta situação, a contravenção e o interdito que deveriam ser colocados à margem pela manutenção da ordem e a preservação da constituição moral do homem.

Com o abandono do marido e a reaproximação de Alec, mais uma vez a protagonista experimenta o impiedoso juízo masculino sobre a frágil condição da mulher naquele contexto. O impostor reaparece travestido de pastor, afirmando ter sido convertido ao cristianismo. Entretanto, vacila na fé quando revê a antiga paixão:

*'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 she. But you may well despise me now! I thought I worshipped on the mountains, but I find I still serve in the groves! Ha! Ha!'<sup>131</sup> (HARDY, 1994, p. 411).*

<sup>130</sup> - Não te pedirei que me deixes viver contigo, Angel, porque não tenho direito a isso! Não escreverei a minha mãe e irmãs para contar que estamos casados, como disse que iria fazer; nem terminarei o avental que cortei e pretendia fazer, enquanto estivéssemos em casa.

- Não irás fazê-lo?

- Não, não farei coisa alguma, a menos que me ordenes assim; e, se me abandonares, não te seguirei; e se nunca mais me dirigires a palavra, não perguntarei por que, a menos que me digas que posso.

- E se eu mandar mesmo que faças alguma coisa?

- Obedecer-te-ei como tua mísera escrava, mesmo que me mandes deitar e morrer.

- És muito boa. Mas admira-me que haja uma falta de harmonia entre a tua disposição ao próprio sacrifício neste momento, e a tua disposição passada, de autopreservação. (HARDY, 1981, p. 261-262).

<sup>131</sup> - 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. Mas você bem que pode desprezar-me agora! Eu

O destino de Alec rumo a uma celebração religiosa que presidiria é mudado pela atração incontornável provocada pelo reencontro com Tess. Neste momento, o devoto parece perceber a derrocada de sua vocação substituída pelo impulso carnal libidinoso que o prostra definitivamente. Assombrada com a situação embaraçosa, Tess hesita em compreender o que se passa, pois, segundo Saxena e Dixit (2001, p. 165) as mulheres na obra de Hardy “*trapped and captured by masculine gaze each is enmeshed in a conflict of perception, a complex vision of herself*”<sup>132</sup>. Alec, então, explica o que ocorre:

*‘O Alec d’Urberville! What does this mean? What have I done!’*  
*‘Done?’ he said, with a soulless sneer in the word. ‘Nothing intentionally. But you have been the means – the innocent means – of my backsliding, as they call it. I ask myself, am I, indeed, one of those “servants of corruption” who, “after they have escaped the pollutions of the world, are again entangled therein and overcome” – whose latter end is worse than their beginning?’ He laid his hand on her shoulder. ‘Tess, my girl, I was on the way to, at least, social salvation till I saw you again!’ He said freakishly shaking her, as if she were a child. ‘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!’*<sup>133</sup> (HARDY, 1994, p. 411; grifo nosso).

Alec d’Urberville entende, então, que está diante de outra feição de Tess. A camponesa inofensiva que conhecera em Trantridge ressurgiu como a tentação responsável pelo descaminho do sacerdote. O estereótipo de mulher-monstro é refletido nas palavras de mesmo segmento semântico dirigidas à jovem: “*temptress*”<sup>134</sup> e “*witch of Babylon*”<sup>135</sup>. Como o próprio Alec esclarece, o prejuízo fora causado a despeito da vontade de Tess, sugerindo que as pretensões femininas são nulas num contexto em que a preponderância é masculina.

---

achava que fazia o meu culto nas montanhas, mas verifico que ainda sirvo nas grotas! Ah! ah! ah! (HARDY, 1981, p. 361).

<sup>132</sup> Enredadas e capturadas pelo olhar masculino cada uma é enlaçada em um conflito de percepção, uma visão complexa de si mesma. (SAXENA; DIXIT, 2001, p. 165; tradução nossa).

<sup>133</sup> - Oh! Alec d’Urberville! Que significa isso? Que fiz eu?

- Que fez? – disse ele, com um sorriso irônico ao dizê-lo. – Intencionalmente, nada. Mas você foi o meio... o meio inocente... da minha recaída, como lhe chamam. Pergunto a mim mesmo sou eu de fato, um daqueles “servos da corrupção” que, “depois de terem fugido à poluição do mundo, são de novo atraídos para ela e nela sucumbem...” e cujo fim, então, é pior que o princípio? – Pousou a mão no ombro dela. – Tess, minha menina, eu me achava pelo menos a caminho da salvação social, até que tornei a vê-la – disse, sacudindo-a febrilmente, como se fosse uma criança. – 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!* (HARDY, 1981, p. 361-362; grifo nosso).

<sup>134</sup> Tentadora.

<sup>135</sup> Bruxa da Babilônia.

Neste panorama, a mulher não tem voz, vez, nem perdão; não há possibilidade de uma segunda chance, já que o erro é punido severamente com a pena da proscricção social.

A mulher fica como brinquete em uma sociedade como essa. Não há como manter a retidão e sua face pode ser dupla. Daí a escolha de Perséfone como modelo. O traço social e a ideologia patriarcal que abarca a tudo são propulsores do desencontro humano, da falta de comunicação, da possibilidade de se atingir a igualdade, tudo impulsionado agora pelas alterações no campo e na cidade. O núcleo familiar se desmantela na busca por uma vida melhor, como deflagra o sonho da mãe de Tess que quer ver a filha em situação que salve a todos eles da miséria. Nem mesmo o então religioso Alec mantém seus votos santificados. Todos são contaminados pelo mal. Não há salvação.

\*\*\*

Estabelece-se, portanto, a transformação da representação da mulher concebida pelo pensamento masculino em *Tess of the d'Urbervilles* a partir da substituição dos valores atribuídos à protagonista ao longo da trama. Alec e Angel são indivíduos simbólicos do poder patriarcal que impõe suas vontades em todos os segmentos da sociedade vitoriana representada na obra. Desprovida de autoridade para autorrepresentação, a mulher é detida nos padrões masculinos e retratada de uma maneira reducionista que deforma suas características. A complexidade feminina ganha relevo, dramatiza-se, e a ênfase revela a falsidade que permeia a ideologia dominante que impossibilita a felicidade.

O ideal de mulher é a imagem do anjo-doméstico, submisso e servil, objeto de desejo do homem, tal qual Tess é vista pelos dois rapazes no momento em que cada um a conheceu. O episódio de um relacionamento impróprio com Alec mancha a honra da protagonista e a coloca imediatamente sob a acusação de vileza e desonra. Portanto, inadequada para o papel de esposa. Transforma-se, pois, na perspectiva de Angel, em aberração digna de desprezo.

Para Alec, o ensejo para a mudança de Tess é justamente o poder de sedução tão condenado pela autoridade patriarcal numa sociedade moralista como é o caso da vitoriana. A sensualidade feminina sempre foi combatida como uma grande falta moral e o motivo da perdição do homem que, ao ser seduzido, ficaria enredado sob a dominação feminina, fatalmente enfraquecido e sujeito aos caprichos da mulher. Evidentemente, a acusação feita

por Alec, atribuindo a Tess o *status* de monstro, constitui-se num processo leviano de transferência de culpa e dá mostras da efetividade da hierarquia de gênero naquela sociedade retratada no romance.

A relação entre homens e mulheres colocada por Hardy é, muitas vezes, tida como machista por sugerir uma diferença de capacidade e de objetivo entre os sexos: “*This is a fundamental part of Hardy’s vision; the staple of many of his books. The woman is the weaker and the fleshier, and she clings to the stronger and obscures his vision*”<sup>136</sup> (WOOLF apud BRADY, 2007, p. 97). Entretanto, a representação dos gêneros deve ser encarada como uma denúncia das restrições injustas promovidas pelo meio social. Tess não obscurece a visão de Alec e de Angel. Dramatiza, ao receber o estereótipo de monstro, a magnitude da hipocrisia de indivíduos mergulhados no falso moralismo e nos artificialismos de uma sociedade de aparências, como também reconhece Kun Yu (2011, p. 73): “*It is obvious that Hardy is protesting against the moral injustice that society makes for woman*”<sup>137</sup>.

Retratando uma perspectiva muito em voga no meio vitoriano, o escritor inglês concebe suas personagens femininas a partir da tradição patriarcal, exibindo em seus romances a mulher como era tradicionalmente compreendida no cotidiano daquela época, dando margens a uma leitura crítica que evidencia a necessidade de se fazerem valer os direitos femininos reclamados desde o final do século XVIII. Não é sem pretensão a ameaça vista em Tess pelas personagens masculinas, como bem observa Jeanette Shumaker (1994, p. 447): “[...] Tess reverses the conventional moral position of male and female to show that the hierarchies of gender and class that put the man above the woman are wrong”<sup>138</sup>.

No capitalismo emergente que aprisiona homens e mulheres, Tess é a grande **vítima**. A perspectiva de Raymond Williams (2011) é importante sobretudo quando chama a atenção para o fato de que a vida campestre perde seu bucolismo. Não há espaço mais para noções românticas no campo, assim como acontece na cidade. Isso é tão forte que afeta também os mitos da Natureza que sempre estiveram ligados à vida junto ao campo. Também influi na representação feminina e a Pérsafone **moderna** não pode mais ser o anjo da casa como quer a tradição patriarcal. Vítima do capitalismo impiedoso que empurra tanto homens quanto mulheres para a angústia e a solidão, Tess tem que enfrentar a vida real, sem mitos ou

<sup>136</sup> Esta é uma parte fundamental da visão de Hardy; a matéria-prima de muitos de seus livros. A mulher é a mais fraca e a mais carnal, ela se apega ao mais forte e obscurece-lhe a visão. (WOOLF apud BRADY, 2007, p. 97; tradução nossa).

<sup>137</sup> É óbvio que Hardy está protestando contra a injustiça moral que a sociedade produz para a mulher. (YU, 2011, p. 73; tradução nossa).

<sup>138</sup> [...] Tess inverte a posição moral convencional de homens e mulheres para mostrar que as hierarquias de gênero e de classe que sobrepõem o homem à mulher estão erradas. (SHUMAKER, 1994, p. 447; tradução nossa).

mistificação. Assim, a representação que Hardy faz da mulher não é inocente e nem representa uma tentativa de manter o modelo do patriarcado, ele parece querer romper com o modelo tradicional, dramatizando sua existência, colocando-a em situações de transgressão, porque ela não é a deusa das deusas, a virgem a ser adorada, mas uma deusa que apresenta as duas faces, a boa e a má, de maneira inconfundível.

Às portas do século vinte, os estereótipos não mais se adequavam à configuração de uma sociedade que se modernizava material e ideologicamente. Daí a impossibilidade da fixação estanque de Tess em um ou em outro papel de representação. Desse modo, Ingham ressalta que “*Hardy was one of those prepared to accept a different construction of femininity which would rewrite both the ideal womanly woman and her reinforcing opposite, the fallen woman as well as the New Woman*”<sup>139</sup> (2009, p. 140).

Ao iluminar a falta de expectativa para o universo feminino atrelado às convenções patriarcais, Hardy também assinala a mudança que deve ser operada na postura masculina como forma de tornar o mundo mais “justo”. O autor também deixa nas entrelinhas alguma coisa que escapa ao real e aproxima-se com muita sutileza do psicológico. Aliás, esse é o ponto que faz com que Virginia Woolf o aponte como um de seus predecessores. Ela diz:

*Our quarrel, then, is not with the classics, and if we speak of quarrelling with Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy, it is partly that by mere fact of their existence in the flesh their work has a living, breathing, everyday imperfection which bids us take what liberties with it choose. But it is also true that, while we thank them for a thousand gifts, we reserve our unconditional gratitude for Mr. Hardy, for Mr. Conrad [...].* (WOOLF, 2008, p. 6).<sup>140</sup>

Thomas Hardy parece indicar uma certa tendência à reflexão quando destaca no subtítulo do romance o termo “*a pure woman*”, criando um paradoxo que chama atenção para o fato de como uma mulher assassina e com vida amorosa tumultuada possa ser considerada pura. No sub-título, Hardy já demonstra uma postura diferente da visão da sociedade patriarcal e escapa aos ditames da tradição. Talvez, por essa mesma razão seu livro tenha sido apontado como imoral, indecente e repudiado por guardiões dos valores tradicionais.

---

<sup>139</sup> Hardy era um daqueles preparados a aceitar uma construção diferente da feminilidade que reescreveria tanto a mulher ideal e seu oposto marcante, a mulher decaída, quanto também a Nova Mulher. (INGHAM, 2009, p. 140; tradução nossa).

<sup>140</sup> Nossa briga, pois, não é com os clássicos e, se falarmos em debater com o Sr. Wells, o Sr. Bennett e o Sr. Galsworthy, é, em parte, porque, pelo mero fato de existirem em carne e osso, o trabalho deles tem uma imperfeição viva, pulsante e cotidiana que nos impele a tomar algumas liberdades. Mas também é verdade que, enquanto agradecemos-lhes por milhares de presentes, reservamos nossa gratidão incondicional ao Sr. Hardy, ao Sr. Conrad [...]. (WOOLF, 2008, p. 6; tradução nossa).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseado na percepção de Raymond Williams (2011), que enxergou em *Tess of the d'Urbervilles* algo mais do que um *sensation novel*, este trabalho buscou arregimentar alguns dos conflitos presentes no romance, responsáveis pela valorização da obra como expressão das experiências do momento que ela retrata. Por ser uma época revolucionária, o século XIX constitui-se um período em que crises e choques de ideias somam um repertório muito vasto de questionamentos, dúvidas e substituição de valores. Como aponta Eagleton (2008), a Inglaterra encabeçava uma corrida pela industrialização cuja marca foi uma modernização contrastante com aquilo que pretendia superar: a pobreza, o desemprego e a queda dos lucros; invariavelmente, esse processo foi responsável por uma instabilidade lacerante mobilizadora de uma revisão na maneira de pensar e de agir do homem daquele tempo.

Foi uma época de inquietude e incertezas. A agitação denunciada nas obras literárias do final da era vitoriana é um prenúncio do desequilíbrio que acometeria o indivíduo retratado, posteriormente, pelo Modernismo. A contestação da fé e o sentimento de estar-se à deriva no mundo começam a emergir naquele momento finissecular e acirram-se com os escritores do início do século XX. O grande embate na Inglaterra rural descrita por Hardy é a oposição de forças entre o feudalismo decadente naquele momento e a ascensão capitalista que já constituía uma realidade nas grandes cidades e então se espalhava por todos os recônditos do país. A partir desse primordial conflito, desencadeiam-se outros choques que abalam a sociedade e perturbam a ordem que até então se estabelecia.

*Tess of the d'Urbervilles* comporta as particularidades de um romance de caráter denunciante. É realista na essência, emoldura uma narrativa de desenvolvimento linear e aborda uma temática diretamente ligada aos dissabores vividos pelas personagens. Os episódios fictícios mantêm um paralelo com a realidade à medida que reproduzem situações de desespero disseminadas pela sociedade inglesa e, desta forma, o tom da obra caracteriza-se pela crítica às mazelas presentes naquela era emblemática, que Hardy examina sob a influência de Darwin. Tess representa com cores vivas as agruras de um indivíduo pouco adaptado às novas condições de vida que emergem num ambiente marcado por transformações econômicas e sociais.

A força propulsora do romance é justamente a condição conflituosa dos anos finais do século XIX. A Revolução Industrial, que dera seus primeiros passos nos anos de 1750 com a explosão dos têxteis, chegava ao ápice com as indústrias de ferro, aço, carvão e de bens de

capital (HOBSBAWM, 1978). Para Hobsbawm (1978), este fenômeno não promovia apenas crescimento econômico a uma nação, mas acarretava, sobretudo, transformação econômica e social, um processo muito mais complexo para ser gerenciado. O período retratado na obra corresponde aos anos em que as grandes cidades inglesas já gozavam da modernização promovida pelo crescimento. Entretanto, em áreas distantes dos centros urbanos industrializados, nos rincões aonde o progresso chegaria com relativo atraso coexistiam em choque evidente a antiga e a nova forma de vida.

Wessex, espaço fictício em que se desenrola a trama, reveste-se das características dessa dubiedade, sendo, ao mesmo tempo, um ambiente rural que comporta trabalhadores em atividade de subsistência familiar e grandes proprietários de terra dedicados ao mercado capitalista, objetivando lucros e crescimento econômico com seus negócios. Como exposto no primeiro capítulo, esse momento de transição econômica que marca a consolidação do capitalismo coincide com um período de transformação na literatura inglesa. A produção dos grandes romances realistas declinava frente ao levante modernista, muito a propósito das próprias transformações sociais que ali ocorriam.

No espaço rural inglês exibido em *Tess of the d'Urbervilles*, formas primitivas de agricultura e pecuária contrastam com métodos inovadores de produção proporcionados por ferramentas industrializadas. A mecanização do ambiente rural em Wessex não caracteriza a sobreposição da cidade ao campo, mas demonstra como uma demanda de outro modo de produzir dissemina-se pelo país como um dos desdobramentos da vigorosa Revolução. É o grande sinal de que os traços ainda remanescentes do feudalismo soçobriariam definitivamente perante o avanço capitalista.

Num cenário em que valores capitalistas tornavam-se cada vez mais imperativos, a disparidade entre classes sociais fomentava um dos grandes conflitos daquele tempo. Hardy explora essa tensão inserindo na obra personagens representativas das diferentes camadas da sociedade. Evita, porém, a casta de governantes e a de miseráveis, por serem essencialmente mais estáticas (EAGLETON, 2008). O importante em *Tess of the d'Urbervilles* é a possibilidade de transformação e esta é mais provável na baixa classe média em que se encontra a protagonista, desde que a família perdera seu posto na aristocracia. A presença das três personagens de maior evidência no romance é emblemática da profusão de classes sociais e de como esse encontro é conflituoso por conta das particularidades de cada grupo. Tess tem suas origens na fidalguia, embora se encontre numa camada popular e seja classificada de acordo com sua ocupação, Angel representa a classe média trabalhadora e Alec é o correspondente burguês, abastado pelo êxito dos negócios da família.

A ânsia por mobilidade e acesso a uma classe mais privilegiada é determinante para a deflagração de conflitos e, em *Tess of the d'Urbervilles*, o aguilhão para a ruína da protagonista. A interação de personagens de classes sociais distintas claramente dramatiza o choque entre valores colidentes e realça uma incompatibilidade fundamental que colabora para a instauração da crise. Não há harmonia na relação entre as diferenças. Tess mantém com as outras duas personagens centrais uma constante rota de colisão irreconciliável e irreversível. A postura de cada personagem é o reflexo da cultura de valores defendida por sua classe e desta disparidade resulta a incompatibilidade mútua. É impossível prosperar estando sob a detenção de princípios díspares e esta é a condição de Tess ao relacionar-se com Alec e Angel.

A tensão estabelecida entre feudalismo e capitalismo aqui foi exposta também como um drama revelador da substituição de valores. Toda a compleição de um modo de vida dá lugar a um novo modelo trazido pelo curso perene da modernização que avança promovendo transformações e tornando obsoletos costumes e práticas validados em outras épocas. Para melhor compreensão desse fenômeno, foi sugerida, no capítulo dois, a proposta de considerar a trajetória de Tess como vitrine em que se desenrolam essas ocorrências. Sob os moldes de um romance de formação, a dramatização da crise de valores aparece de maneira mais evidente, tendo em vista que, a despeito da busca por inserção social, Tess é impelida à proscricção por conta da dissonância entre o valor que representa e o ensejo da época em que vive.

A protagonista é tida como remanescente do mundo feudal inserida no universo capitalista emergente. Uma das urgentes demandas da nova realidade é a educação formal responsável pelas especializações, ferramenta indispensável para o sucesso em um ambiente renovado em suas relações comerciais e econômicas. Tess não prospera profissionalmente, pois também não atinge a plenitude da educação formal. O que obtém de instrução escolar distingue-a da ignorância dos pais, mas não chega a ser suficiente para elevá-la à condição de uma dama qualificada.

Nesse conflito entre dois modos de vida, o presente trabalho buscou ressaltar a oposição diametral entre duas personagens: Tess e Alec. Ambos perfazem a experiência de dois padrões incompatíveis que convivem em perene dissonância e com isso dramatizam a crise de valores que incluem questões, tais como, a classe do indivíduo, o papel da mulher na sociedade, o papel da ciência e da religião, a questão da evolução com marcas de Darwin, a raça humana contraposta aos desejos dos deuses e a presença do mito e as questões religiosas.

A transformação econômica revelada pela mudança nos modos de produção disseminou um ímpeto reformista de amplitude considerável. O caráter materialista dos novos tempos, no encerramento do século XIX, abalou no cerne a fé cristã e buscou refutar explicações místicas para o mundo e seus fenômenos sob a assertiva premissa de que à ciência caberia a responsabilidade pelas respostas desejadas pelo homem.

*Tess of the d'Urbervilles* também traz sua contribuição para a crítica do desfalecimento da fé. Para dramatizar esta crise, Thomas Hardy utiliza-se da mitologia clássica, conforme exposto no terceiro capítulo. Personagens e enredo do arsenal mítico já consagrado são recuperados e trazidos à tona sob a roupagem de indivíduos contemporâneos à época retratada na obra. Não é o deus cristão que fala às personagens e as instrui, mas a natureza com seus sinais é a grande guia na jornada de cada uma. O sucesso e o fracasso dependem da compreensão desses avisos e, portanto, da escolha operada pela personagem. O mito de Perséfone é um artifício que reforça a literariedade do romance de Hardy, ironiza a figura tradicionalmente aplicada à mulher, exhibe a crítica renovadora do escritor e ao mesmo tempo ironiza a importância da religião naquele tempo.

Elementos cristãos já demasiadamente desgastados deveriam ser substituídos por outra referência que, neste caso, é a mitologia aventada como uma possibilidade de releitura do mundo, desprovida de qualquer carga mística, mas detentora de um potencial reformador, responsável por uma renovação ideológica do leitor. Alec d'Urberville, arauto desses novos tempos, é a caricatura da decadência da fé. Depois de se fazer sacerdote, demonstra a hipocrisia de sua conversão e a fragilidade do discurso religioso cedendo às “tentações” da vida e abandonando definitivamente a vocação pastoral.

Como complemento à discussão da crise de valores no romance *Tess*, o papel da mulher adquire importância no que diz respeito à compreensão de como o componente feminino é aprisionado sob o domínio do poder patriarcal incontestável no século XIX e da maneira como a estatura feminina é delimitada pela perspectiva masculina. O valor da mulher é atribuído pelo crivo do homem, conforme demonstrado no último capítulo da dissertação.

Tess Durbeyfield encaminha o leitor para uma reflexão crítica acerca do papel da mulher oitocentista. Privada da liberdade para viver de maneira independente do suporte masculino, vê-se sujeita à sentença de uma sociedade eminentemente moralista, que instiga uma aura de hipocrisia e leviandade sobre os julgamentos elaborados a respeito da conduta social de cada uma. A protagonista de Hardy não escapa ao crivo masculino e, nesse exame, as imagens de anjo e monstro dramatizam a crise de valor humano à qual se submete a personagem ao enfrentar dificuldades materiais e psicológicas, porque socialmente não pode

ocupar outro papel público além do papel tradicional de esposa e mãe. Para Alec e Angel, representantes da supremacia masculina, Tess assume uma transmutação fatal e determinante para sua proscricção ao deixar a constituição inofensiva de anjo doméstico e incorporar o arquétipo de monstro ameaçador à hegemonia masculina. Esta transformação é uma crise de valor instituída pelo próprio olhar masculino, quando a existência de Tess passa a oferecer risco à honra daquele que a tiver ao seu lado.

No romance, a representação feita por Hardy do drama de valores colidentes ancora-se na distinção entre dois grupos que igualmente se opõem: o de oprimidos e o de opressores, conforme indica Ingham (2009). Dessa forma, com a chegada de um novo modo de vida, alteram-se concepções tradicionais de posição social, representação feminina, crença religiosa e organização familiar, questionadas e postas à prova diante da ânsia por mudança e renovação.

Espera-se, portanto, que o mapeamento dos conflitos sociais e econômicos exibido neste trabalho e as implicações que se desdobram desta tensão resultante da oposição entre feudalismo e capitalismo tenham sido ilustrativos da relevância literária do romance abordado e também da condição tumultuosa do indivíduo vitoriano representado na obra. Tamanha turbulência gerada por transformações sociais só poderia culminar em um impetuoso choque de valores.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O romance de educação na história do Realismo. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, Sidney. **A representação da Natureza no romance francês do século XIX**. 2005. 231 f. Tese (Livre-docência em Crítica e história do romance) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2005.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 54-60.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. I Reis. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2000. p. 374-375.

BONAPARTE, Felicia. The deadly misreading of mythic texts: Thomas Hardy's Tess of the d'Urbervilles. **International Journal of the Classic Tradition**, v. 5, n. 3, p. 415-431, 1999. Disponível em <<http://www.springerlink.com/content/h503236584420704/fulltext.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

BONICA, Charlotte. Nature and paganism in Hardy's Tess of the d'Urbervilles. **ELH**, v. 49, n. 4, p. 849-862. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2872901>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

BRADY, Kristin. Thomas Hardy and matters of gender. In: KRAMER, Dale (Ed.). **Thomas Hardy**. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 2005.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2. ed. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHEN, Hui-Zen. Thomas Hardy and his Tess of the d'Urbervilles: analysis of symbolism in Tess of the d'Urbervilles. **Sino-US English teaching**, Yixing, v. 4, n. 9, p. 69-73, set. 2007. Disponível em: <http://www.linguist.org.cn/doc/su200709/su20070914.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2009.

CIVITA, Victor (Ed.). **Os imortais da literatura universal**: Thomas Hardy. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

COBLEY, Paul. **Narrative**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2005.

DAVIDSON, David. The traditional basis of Thomas Hardy's fiction. In: GUERARD, Albert J. (Org.). **Hardy**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963.

DICKENS, Charles. **Hard times**. Londres: Wordsworth Editions, 2000.

EAGLETON, Terry. **The English novel**: an introduction. 5. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVANS, George Ewart. **The pattern under the plough**. Londres: Faber & Faber, 1996.

FAULKNER, P. **Modernism**. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1977.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: sua estrutura e função no texto literário. 1983. 171 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1983.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1992.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1972.

GHENT, Dorothy Van. On Tess of the d'Urbervilles. In: GUERARD, Albert J. (Org). **Hardy**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Suzan. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. Yale: Yale University Press, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino S. Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GREENLEE, Jessica. **Folk narrative in the nineteenth-century British novel**. 2006. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – Graduate School of the University of Oregon, [S.l.], 2006. Disponível em:  
<<http://proquest.umi.com/pqdlink?vinst=PROD&attempt=1&fmt=6&startpage=-1&ver=1&vname=PQD&RQT=309&did=1283959861&exp=05-25-2014&scaling=FULL&vtype=PQD&rqt=309&cfc=1&TS=1243371108&clientId=50423>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 2. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUERARD, Albert J. (Org.). The women of the novels. In: \_\_\_\_\_. **Hardy**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDY, Thomas. **Tess**. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

HARDY, Thomas. **Tess of the d'Urbervilles**. Londres: Penguin Books, 1994.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBSBAWN, Eric John. **Da revolução industrial inglesa ao imperialismo**. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

HOLLOWAY, John. Hardy's major fiction. In: GUERARD, Albert J. (Org.). **Hardy: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. 2. ed. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HUMMA, John B. Language and disguise: the imagery of nature and sex in Tess. **South Atlantic review**, v. 54, n. 4, p. 63-83, nov. 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3199798>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

INGHAM, Patricia. **Thomas Hardy**. Londres: Oxford University Press, 2009.

KRAMER, Dale (Ed.). **Thomas Hardy**. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 2005.

LEGOUIS, Emile; CAMAZIAN, Louis. **A history of English Literature**. Londres: J. M. Dent and sons, 1957.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa 1978.

LOUIS, Margot Kathleen. Gods and mysteries: the revival of paganism and the remaking of mythology through the nineteenth century. **Victorian studies**. v. 47, n. 3, p. 329-361, 2005. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/vic/summary/v047/47.3louis.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. Tradução de Letizia Z. Antunes. In: \_\_\_\_\_. **Ad Hominem**: revista de Filosofia, Política, Ciência da História. Tomo II Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. As condições das transformações históricas. Tradução de Wilma Kovesi. In: IANNI, Octavio. (Org.). **Teorias de estratificação social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/manifestocomunista.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2008.

MASSI, Maria Lúcia Gili. **Deméter**: a repulsão medida. 2001. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POOVEY, Mary. Uneven developments: the ideological work of gender in mid-victorian England. In: STIMPSON, Catharine R. (Ed.). **Women in culture and society**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini e outros. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROUSSEAU, J-J. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Miliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1988.

SAXENA, Alka; DIXIT, Sudhir. **Hardy's Tess of the d'Urbervilles**. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2001.

SCHWEIK, Robert C. Moral perspective in *Tess of the D'Urbervilles*. In: MILLER JUNIOR, James E. (Ed.). **College English**: an official organ of the national council of teachers of English. Chicago: Advisers, 1962.

SHELLEY, Percy Bysshe. "Song of Proserpine". Disponível em: <[http://www.internal.org/view\\_poem.phtml?poemID=313](http://www.internal.org/view_poem.phtml?poemID=313)>. Acesso em: 19 mai. 2009.

SHUMAKER, Jeanette. Breaking with the conventions: victorian confession novels and Tess of the d'Urbervilles. **English literature in transition**. San Diego, v. 37, n. 4, p. 445-462, 1994. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/elt/summary/v037/37.4.shumaker.html>>. Acesso em 10 jan. 2011.

SILVERMAN, Kaja. History, figuration and female subjectivity in Tess of the d'Urbervilles. **Novel: a forum on fiction**, Durham, v. 18, n. 1, p. 5-28, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1346015.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

SOMMERS, Jeffrey. Hardy's other Bildungsroman: Tess of the d'Urbervilles. **English literature in transition, 1880-1920**, Middletown, v. 25, n. 3, p. 159-168. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/elt/summary/v025/25.3.sommers.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

TACCA, Osmar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TINDALL, William York. **Forces in modern British literature**. Nova Iorque: Vintage Books, 1956.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of woman**. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/etext/3420>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: BRADSHAW, David. (Ed.). **Virginia Woolf: selected essays**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

YU, Kun. The causes of Tess's tragedy. **Asian Social Science**. v.7, n. 1, p. 71-74, 2011. Disponível em <<http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ass/article/view/8863/6519>>. Acesso em: 13 jan. 2011.