



Thomas Hardy: teoria estética e produção literária

Carolina Geaquinto Paganine

Departamento de Ciências da Linguagem, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n, Bloco C, sala 528, 24210-201, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: carolinagp@id.uff.br

RESUMO. O presente artigo examina a visão de Thomas Hardy sobre estética e literatura, tal como se pode depreender de suas anotações pessoais e dos três únicos textos teóricos sobre o assunto que chegou a publicar, a saber *The Profitable Reading of Fiction* (1888), *Candour in English Fiction* (1890) e *The Science of Fiction* (1891). Esses textos são examinados em paralelo com as ideias de Georg Lukács (1968) sobre a estética realista e naturalista, observando os pontos de aproximação entre os dois autores. Em seguida, reflete-se sobre como os pressupostos teóricos de Hardy se desenvolvem em sua própria obra de ficção a partir de alguns exemplos de contos e romances e levando em consideração o ponto de vista da crítica sobre a posição de Hardy no panorama da literatura inglesa.

Palavras-chave: Thomas Hardy, representação, realismo.

Thomas Hardy: aesthetic theory and literary works

ABSTRACT. Thomas Hardy's perspective on aesthetics and literature, retrieved from his personal notebooks and from his only three theoretical essays on the subject, is examined. *The Profitable Reading of Fiction* (1888), *Candour in English Fiction* (1890) and *The Science of Fiction* (1891) are investigated, compared and contrasted with Georg Lukacs' ideas on the aesthetics of *Realism and Naturalism* (1968), with special emphasis on the points of contact between the two authors. A discussion also ensues on how Hardy's theories on literary aesthetics are developed in his own literary production with regard to some short stories and novels. Critics' perspectives on Hardy's role in the history of English literature are also investigated.

Keywords: Thomas Hardy, representation, realism.

Introdução

Quando se estuda Thomas Hardy, uma das primeiras conclusões a que se chega é que sua obra escapa às fáceis classificações em períodos literários ou em padrões estilísticos. Ao mesmo tempo em que Hardy é considerado um dos últimos romancistas do período vitoriano, também é visto como um dos primeiros poetas do século XX. Esse caráter de transição – que alia referências a tradições passadas, mas que também está fundamentalmente vinculado a questões contemporâneas de representação – intrigou os críticos de Hardy, desde o início de sua carreira, quando sua obra era julgada pelo poder de verossimilhança de suas descrições e enredos e pelo grau de afronta à moral e aos bons costumes.

Em seu tempo, Hardy procurou se inserir no debate intelectual sobre os caminhos da ficção inglesa e sobre outros assuntos relacionados ao mercado editorial, de maneira que, ainda que não tenha formulado uma sólida teoria sobre esses assuntos, respondeu indiretamente às críticas recebidas e assim expôs sua própria visão sobre a arte e a escrita. Tal visão pode ser depreendida tanto de suas anotações pessoais, a maior parte compilada em

sua autobiografia (*The Life and Works of Thomas Hardy*, 1984), como a partir dos três textos teóricos publicados sobre literatura: *The Profitable Reading of Fiction* (A Leitura Proveitosa da Ficção), 1888; *Candour in English Fiction* (A Franqueza da Ficção Inglesa), 1890; e *The Science of Fiction* (A Ciência da Ficção), 1891.¹

Este artigo procura, por um lado, examinar a visão de Hardy sobre literatura a partir dos textos citados e, por outro, examinar como essa teorização de Hardy é desenvolvida em sua obra ficcional. Em ambos os casos, evidencia-se a maneira como o autor inglês se inseriu no debate literário inglês e já prenunciava algumas questões centrais da história e teoria literária moderna, como os problemas da representação naturalista, desenvolvidos posteriormente por Georg Lukács.

Assim, a primeira seção deste artigo apresenta-se uma discussão dos textos teóricos de Hardy à luz da

¹Tais textos encontram-se reproduzidos na íntegra no site do professor Richard Nemesvari: <<http://people.sfx.ca/nemesva/Hardy/chronology.html>>. Acesso em: 10 ago. 2012. Para as referências neste artigo, utilizo a versão reduzida que se encontra na Norton Edition de *The Return of the Native*, (GLDIN, 1969), e, quando necessário, devido à omissão na versão impressa, cito o texto eletrônico. Salvo quando indicado, todas as traduções são de minha autoria.

teorização de Georg Lukács (1968) sobre os modos de representação realista e naturalista, já que ambos os textos, apesar dos diferentes contextos históricos, possuem ressonâncias no que tange a crítica à transformação que o modo de vista capitalista exercia na literatura. Na segunda seção, o foco de estudo se volta para um exame do como o principal argumento estético do autor inglês, a arte como ‘desproporção de realidades’, é trabalhado em alguns contos e romances e como essa estética autoral é interpretada por diversos críticos como sendo de ‘transição’. Ao fim, apontam-se alguns aspectos do legado da obra de Thomas Hardy para a literatura ocidental.

Hardy e estética literária

Entre outros assuntos, esses textos apresentam a visão crítica do escritor sobre as correntes literárias contemporâneas (Realismo e Naturalismo) e, nisso, Hardy parece intuir algumas questões discutidas, em 1936, por Georg Lukács em *Narrar ou Descrever* (1968)². Nesse ensaio, Lukács problematiza a representação naturalista, exemplificada por meio da obra de Zola, que supervalorizava a descrição como ferramenta narrativa a fim de atingir uma representação documental e científica da realidade.

Na crítica materialista de Lukács, há duas maneiras fundamentais de se abordar a tarefa da escrita – a narração e a descrição. A descrição naturalista reduziria o papel dos seres humanos a uma posição reificada, quase como objetos, relegados ao papel de espectadores dos acontecimentos, sem deles participar. Em contraste, o ato de narrar, ligado à tradição épica, permitiria melhor ordenação e seleção dos elementos descritivos, de maneira que estes tivessem uma importância simbólica nos dramas e nas tensões que movem as personagens e não figurassem apenas como elementos estáticos de um quadro isolado.

Em *The Science of Fiction*, por exemplo, Hardy argumenta contra o pretenso olhar científico e objetivo na literatura, o qual pretendia ser capaz de apresentar uma visão abrangente e imparcial da realidade. Seu ponto de partida é bastante simples: tanto para um escritor quanto para qualquer pessoa que conta uma história é impossível reproduzir todas as suas impressões, o que já desqualificaria, de imediato, a abordagem científica da literatura. Para Hardy, essa questão passa pela:

[...] impossibilidade de reproduzir em sua totalidade a fantasmagoria da experiência por meio de uma verdade infinita e atômica, sem sombra, relevância ou subordinação (HARDY, 1969b, p. 381-382).

Nessa impossibilidade de reprodução imparcial, o trabalho do escritor envolve selecionar e omitir. A maneira como essa tarefa será conduzida acabará por formar seu modo idiossincrático de escrita.

Se Lukács aponta para a descrição como um modo de representação típico do capitalismo, Hardy observa que a tendência científicista na literatura estava relacionada às novas descobertas científicas e às transformações filosóficas que levaram o homem a reavaliar seu conhecimento sobre o mundo. A partir disso, a literatura, e também as artes plásticas, tiveram que se ajustar a essa nova percepção. Uma das consequências desse reajuste estaria na desvalorização da criatividade que

[...] em seu sentido absoluto e antigo – a fabricação de uma coisa ou de uma situação do nada que antes existia – está aparentemente deixando de satisfazer um mundo que não mais acredita naquilo que é anormal – deixando ao menos de satisfazer os precursores do bom gosto; e a imaginação criativa tem igualmente que dar mais e mais espaço para o realismo, isto é, para uma artificialidade destilada das frutas da observação minuciosa (HARDY, 1969b, p. 382).

Tal queixa se faz evidente numa época que preconizava a supremacia da visão científica, objetiva, da realidade, e que via na Arte um exercício de cópia do real, ou uma reprodução crua da brutalidade e da lascívia humana (HARDY, 1969b, p. 382). Também Lukács lamenta a perda dos elementos excepcionais nas narrativas naturalistas, que preferiam a representação de uma ‘[...] verdade cotidiana’ (1968).

Além da criatividade, outro valor que Hardy defende em seu texto, em oposição à descrição inventariante, é a sensibilidade do escritor para questões intrínsecas ao ser humano, “[...] uma percepção sagaz de características mais etéreas da humanidade” (HARDY, 1969b, p. 383). Esse tipo de percepção não pode ser adquirida apenas pelos sentidos externos, empenhados em uma fidelidade fotográfica, mas sim por uma

[...] tutilidade mental que vem de uma apreciação compreensiva da vida em todas as suas manifestações, este é o dom que faz de seu possuidor alguém mais capaz de traçar com exatidão a natureza humana do que muitos outros com o dobro de seus poderes e condições de observação externa, mas sem a compreensão (HARDY, 1969b, p. 383).

Para Lukács, os dois métodos de representação discutidos, narração e descrição, revelam concepções de mundo diferentes por parte dos escritores: o primeiro pressupondo maior aproximação da coisa narrada, que lembra a ‘apreciação compreensiva da vida’ de que fala Hardy; desse modo, narrador e leitor participam dos acontecimentos. Já o segundo

²Tradução Giseh Vianna Konder.

método sugere um distanciamento, sendo narrador e leitor apenas observadores.

Em *The Profitable Reading of Fiction*, Hardy aborda a literatura do ponto de vista do leitor, que se volta para a ficção com o objetivo de se entreter e relaxar. Para tanto, o leitor deve ser transportado para o cenário ficcional como “[...] se sentasse na garupa da vassoura de uma bruxa [...]”, sendo que “[...] a narrativa deve ser um tanto absorvente, se não absolutamente fascinante” (HARDY, 1969c, p. 371). Esse ponto considerado por Hardy é facilmente identificado em suas narrativas, que primam por enredos cheios de acontecimentos e reviravoltas, bem costurados com os dramas das personagens e encadeados de maneira a dar força ao tema principal. Depois, acertados o cenário e a ação, o leitor poderia se entregar às ideias contidas nas páginas do romance.

Avançado em relação a sua época, Hardy sublinha o papel central do leitor quando afirma que o objetivo da leitura deveria ser

[...] o exercício de uma generosa natureza imaginativa, que deverá encontrar em uma história não só tudo aquilo que foi posto ali pelo autor, [...] mas que deverá encontrar ali algo que ele nunca inseriu, nunca previu, nunca contemplou. Às vezes, esses acréscimos que são tecidos em volta da obra ficcional pelo poder intenso da imaginação do próprio leitor são as melhores partes do cenário (HARDY, 1969c, p. 372).

No entanto, o deleite da imaginação não seria o único benefício da leitura. Para Hardy, é preciso considerar também o exercício intelectual ou moral e, aqui, o leitor não se aterá somente ao enredo e às personagens, mas também poderá se voltar para a literatura em busca de digressões filosóficas, reflexões didáticas, conhecimento prático e/ou sobre fatos históricos (HARDY, 1969c, p. 372-373).

Em seguida, Hardy demonstra sua reverência a uma tradição clássica de literatura:

A boa ficção pode aqui ser definida como aquele tipo de escrita imaginativa que se encontra mais próxima das grandes obras épicas, dramáticas e narrativas do passado (HARDY, 1969c, p. 373).

Assim é, pois, para Hardy, não pode haver nada genuinamente novo na ficção a essa altura da história mundial e, ainda que se variem os métodos, ‘as paixões mais elevadas’ continuam sendo, por definição, o tema central da literatura, seja ele representado de maneira realística ou ideal.

Ademais, na boa ficção, o leitor será levado a ter uma visão privilegiada sobre a vida ou uma nova luz sobre assuntos que já lhe são familiares. E Hardy dá uma pista sobre seu próprio método de construção literária:

A nova luz não precisa ser acentuada por uma fraseologia refinada ou por uma frase incisiva de definição obscura. O tratamento poderá ser grosseiramente secundário, sem inferência ou comentário (HARDY, 1969c, p. 373-374).

Nisso, Hardy diferencia-se de seu contemporâneo Henry James para o qual, assim como para Flaubert, o trabalho fraseológico tinha especial importância em suas narrativas. Hardy, ao contrário do que possa aparentar, era defensor da simplicidade em que a força das palavras encontra-se num “[...] apelo à razão emocional mais do que à razão lógica; pois é pelas emoções que os homens são influenciados e influenciam os outros” (HARDY, 1969c, p. 374), o que nos remete mais uma vez a uma das características principais de sua prosa: a ênfase em enredos intrincados que pretendem absorver por completo a atenção dos leitores. Tal preferência narrativa de Hardy, todavia, não se configura como uma subserviência à demanda por entretenimento que as obras em prosa deveriam preencher, mas remete ao seu alinhamento como narrador épico, que procura demonstrar, por meio de uma série de acontecimentos, a verdade e a tensão do drama de suas personagens.

A visão privilegiada do escritor sobre os acontecimentos deveria elevar a leitura a algo mais do que um entretenimento, o que Hardy associa a uma curiosidade fotográfica sobre aspectos exteriores. Para justificar tal posição, Hardy observa que as obras que se prendem a muitos detalhes descritivos, que exibem “[...] provas convincentes de uma fidelidade excepcional [...]” (HARDY, 1969c, p. 376), não são necessariamente grandes obras,

[...] pois elas são fiéis aos aspectos decorativos da vida e não à vida. Você fica completamente convencido de que as personagens estão vestidas precisamente como as vê na rua, na sala de estar, na igreja. Até os acessórios insignificantes de suas roupas são apresentados pelo narrador honesto. Elas usam as frases em voga, do presente ou do passado, com exatidão absoluta quanto a expressão idiomática, impropérios, gírias. Levantam suas xícaras de chá ou o leque conforme a moda. Mas e depois, quando nossa primeira sensação de curiosidade fotográfica passou? Ao mirarem o trivial e o efêmero, elas quase certamente perderam coisas melhores (HARDY, 1969c, p. 376-377).

Percebe-se uma crítica à prosa dita realista e naturalista, esta última muito em voga na França à época de Hardy, que se importava mais com as ‘descrições’ das coisas do que com os “[...] acontecimentos humanos” (LUKÁCS, 1968, p. 49). Para Hardy, o problema não era o assunto, mas o tratamento naturalista dado à narrativa, que renunciava a ‘livre invenção’ e limitava-se a uma ‘exatidão

escrupulosa', falhas que um leitor que não buscasse apenas um passatempo deveria ser capaz de perceber.

Além disso, esse trecho deixa transparecer o preceito vitoriano de que a literatura devia transmitir um conteúdo moral, a fim de edificar seus leitores e não apenas entretê-los. Na obra de Hardy, isso adquiriria um tom subversivo para seu tempo ao fazer com que os leitores refletissem sobre os mecanismos de coerção da sociedade. Sobre a relação entre os leitores e a literatura, Terry Eagleton afirma:

Em geral, os vitorianos preferiam que sua arte fosse edificante e não deprimente. Uma época bastante agitada com tudo o que estava acontecendo, desde as revelações geológicas de uma era não-bíblica do universo até a ameaça de uma revolução política, esta época se voltava para sua literatura buscando consolação e não subversão. A função da arte era gerar leveza e agradávelidade e não criar truculência e discórdia. [...] Os romances deveriam terminar com um casamento, com a alegre descoberta de um parente próspero e há muito tempo afastado, com a derrota dos vilões e com a perspectiva de netos de rostos corados, e não com uma jovem enforcada pelo governo (Tess) e um homem amaldiçoando, em seu leito de morte, o dia de seu nascimento (Jude) (EAGLETON, 2007, s/p).

Os dois romances citados por Eagleton (2007), *Tess of the D'Urbervilles* (HARDY, 2005) e *Jude the Obscure* (HARDY, 2008), foram alvo de críticas ferrenhas, sendo que *Tess* chegou a ser recusado por três revistas diferentes por causa de seu conteúdo escandaloso para os padrões vitorianos e, finalmente, só foi aceito quando Hardy resolveu expurgar trechos consideráveis do romance, que foram depois restituídos na publicação em volume.

Foi durante essa época³ de tentativas frustradas de publicação de *Tess* que Hardy escreve *Candour in English Fiction* (1969a). Neste artigo, publicado originalmente em 1890, Hardy questiona o papel das revistas e das bibliotecas circulantes ['circulating libraries'] no monopólio do mercado editorial ao determinarem um público bastante amplo de recepção das obras, que abrangia todos os membros da família, e em nome da qual censuravam puritanamente os temas abordados. Segundo o autor, essa prática impediria o romance de prosperar em sua representação da vida. Mas, em vez de sugerir a abolição desses veículos, Hardy sugere que os livros possam ser comprados e não só emprestados pelas bibliotecas, onde impera a necessidade de agradar a um grande número de leitores e não só àqueles que se interessam a ponto de comprar a obra, e também que os romances saiam em publicações específicas para adultos como os

feuilleton, o nosso folhetim, dos jornais franceses. Será somente liberando-se dessas amarras que a literatura poderá tratar francamente de "[...] coisas que todo o mundo pensa, mas ninguém comenta" (HARDY, 1969a, p. 381).

Mais do que uma elaboração teórica, esse ensaio representa uma crítica à indústria editorial e, de maneira mais específica, ao tratamento que seu romance *Tess* havia recebido dos editores. Em seu projeto ficcional, Hardy vinha gradualmente direcionando sua escrita para uma representação menos idealizada e romantizada da vida, um passo que julgava essencial na história da evolução do romance na Inglaterra. Nisso, a ação de censura dos editores, defensores de uma moral estreita e condescendentes com os leitores, surgia como um obstáculo ao desenvolvimento estético.

A partir desses ensaios e dos cadernos pessoais de Hardy, percebe-se uma ênfase do autor no que há de idiossincrático na produção artística:

[a] arte consiste em retratar os acontecimentos comuns da vida de maneira a fazer ressaltar as características que ilustram o modo de olhar idiossincrático do autor; fazendo com que incidentes e fatos antigos pareçam novos (HARDY, 1984, p. 235).

Essa ênfase do autor em sua individualidade artística é uma das razões pelas quais sua obra resiste aos enquadramentos ingênuos em períodos ou estilos literários. Como escreve Raymond Chapman, Hardy "[...] não deve ser rotulado de realista ou naturalista sem mais qualificações [...]" (CHAPMAN, 1990, p. 24), já que o próprio escritor inglês advogava sua visão não idealizada sobre questões de representação literária e rejeitava o realismo como uma simples cópia da realidade que não admitisse aquele 'modo idiossincrático de olhar' do autor. Contudo, tal ênfase pode ser vista também como uma maneira de autoafirmação de Hardy, que buscava afirmar sua singularidade e seu lugar na história da ficção inglesa.

Hardy e a arte como 'desproporção de realidades'

Para além da própria teorização de Hardy, ao ter-se a atenção voltada para a obra ficcional, é possível notar que ele se valia de estratégias narrativas não-usuais para a época, como o uso excessivo de coincidências e de enredos intrincados que remetem, de acordo com Robert Barnard, à prosa do século XVIII, mas sem compartilhar do "[...] otimismo e da alegria das possibilidades da vida [...]" (BARNARD, 1995, p. 137) dos romancistas desse período.

O caráter abundante e central das coincidências é o reflexo na prática do entendimento de Hardy sobre a arte. Como afirmou em uma anotação de sua

³Cf. Pite (2007, p. 307).

biografia, em consonância com o que elaborou em seus textos teóricos,

A arte é uma desproporção [...] de realidades, de maneira a mostrar com mais clareza os traços importantes nessas realidades, os quais, se apenas copiados ou relatados como se fossem inventários, talvez fossem observados, mas seria mais provável que não fossem nem notados (HARDY, 1984, p. 239).

O uso das coincidências, por exemplo, na narrativa de Hardy faz parte dessa ‘desproporção de realidades’, e, com ele, o escritor encontrou uma maneira de realçar como o acaso, ou uma força universal, participam do drama das personagens e fazem emergir medos e desejos que, caso contrário, talvez permanecessem latentes. Tal efeito de ‘desproporção de realidades’ contribui ainda para desnaturalizar uma pretensa relação direta que se pudesse crer que existisse entre a representação literária e mundo / realidade.

Tal desnaturalização, que ocorre por trás do esforço do autor em empregar sua arte como apresentando uma imagem distorcida, exagerada ou até mesmo incongruente da realidade,⁴ pode ser pensada como um prenúncio dos rumos que a literatura tomaria a partir do século XX.

Peter Widdowson defende uma perspectiva que posiciona Hardy como um escritor

[...] inevitavelmente de ‘transição’ entre os ‘vitorianos’ e os ‘modernos’ [...]. É evidente que Hardy está de fato participando do debate europeu sobre o realismo, e que ele se opunha a um naturalismo ‘fotográfico’, mostrando, em vez disso, preferência por um tipo de escrita ‘analítica’ que ‘torna estranha’ a realidade do senso comum e traz à tona outras realidades obscurecidas precisamente pela visão naturalizada (WIDDOWSON, 1999, p. 74, grifo do autor).

No conto *The Withered Arm*⁵ (1972), por exemplo, esse ‘tornar estranho’ pode ser observado pelo modo como o escritor trabalha temas como a inveja e o despeito por meio da coincidência entre o sonho de Rhoda Brook e o definhamento do braço de Gertrude Lodge, e como expõe, ao apelar para um suposto elemento sobrenatural, as relações veladas entre as personagens.

O caráter de transição, mencionado tanto no início deste artigo como por Widdowson, parece ser uma tônica constante na crítica sobre a obra de Hardy. Para Albert J. Guerard,

[o] fato é que Hardy, nos seus melhores momentos, era tanto tradicional quanto moderno, um rude arcaísta e um observador minucioso, capaz de narrar com simplicidade escritural e de revelar ideias psicológicas complexas (GUERARD, 1963, p. 3).

Lance St. John Butler também enxerga essas dualidades na obra de Hardy, mas para esse crítico elas são de natureza diversa:

Mas é verdade que há uma tensão em Hardy entre a voz ‘educada’ e o dialeto de Wessex, e uma tensão entre os modos antigos e os métodos novos, e uma tensão entre as classes sociais, mas estas são reflexos da tensão fundamental – que é aquela entre o possível e o real (BUTLER, 1990, p. 6).

A tensão entre o possível e o real se manifesta, segundo Butler, no conflito entre o que o ser humano deseja e o que de fato a vida lhe oferece. Tal tensão pode ser exemplificada nas aspirações intelectuais de Jude, do romance homônimo (1895/2008), que lhe são barradas por sua origem social nas sucessivas tentativas que a personagem faz de ascender socialmente por meio da educação. Em *Tess of the d’Urbervilles* (HARDY, 2005), as tensões ficam evidentes no contraste entre o modo de falar de Tess, influenciado pelos anos de escola, e a de seus pais, que ainda possuem um forte sotaque de Wessex. Esse ‘refinamento’ de Tess é o que faz com que seus pais a escolham para ser o arrimo financeiro da família, o que desencadeará uma série de outros contrastes que permeiam a obra, como entre a decadência social dos Durbeyfield e a ascendência dos d’Urbervilles e entre as atitudes de Tess e os costumes impostos pela sociedade.

Assim é que, muitas vezes, a tensão é apresentada por meio da ironia, que opõe o acaso ou as regras da sociedade às ações e desejos íntimos das personagens. Nos contos de Hardy em particular, o uso da ironia está fortemente relacionado ao emprego de ‘eventos incomuns’⁶ provocados pelo acaso. Em *Barbara of the House of Grebe* (1972), Barbara não consegue amar o marido desfigurado, antes um Adônis, mas mantém uma sinistra adoração pela estátua que o retrata em sua beleza anterior. A essa ironia, soma-se outra: a desfiguração do marido, motivo principal do fracasso do casamento, acontece justamente em uma viagem que deveria proporcionar o fortalecimento desse mesmo casamento. Numa continuidade espiralada, ironia e excepcionalidade de eventos vão se complementando e formando a estrutura trágica do conto.

⁴Como apontado por Roger Webster: “The rejection of realism as ‘copyism’ is juxtaposed increasingly against a developing view of art as offering a distorted, fractured, or exaggerated image — ‘To see in half and quarter views the whole picture’. Other terms Hardy uses to signify this defamiliarising aesthetic are ‘disproportioning’, ‘idiosyncrasy’, and ‘impression’. These combine with an emphasis of self-conscious or self-reflexive features — hence the problems that critics have encountered in attempting to position his novels within a traditional classic-realist paradigm” (WEBSTER, 2005, p. 26).

⁵Os contos citados neste artigo encontram-se na antologia *Selected Tales of Thomas Hardy* (WAIN, 1972).

⁶Sobre isso, Hardy escreve: “The writer’s problem is how to strike the balance between the uncommon and the ordinary so as on the one hand to give interest, on the other to give reality. In working out this problem, human nature must never be made abnormal, which is introducing incredibility. The uncommonness must be in the events, not in the characters; and the writer’s art lies in shaping that uncommonness while disguising its unlikelihood, if it be unlikely”. (citado em ZABEL, 1963, p. 31)

Esses ‘eventos incomuns’ remetem à concepção de Hardy sobre a natureza fundamental de uma história, quando o autor afirma que “[u]ma história deve ter algo de bastante excepcional que a justifique ser contada” (HARDY, 1984, p. 268). Essa ênfase dada ao caráter excepcional da história demonstra a preocupação do escritor com o aspecto narrativo de suas obras, o que as aproxima das narrativas tradicionais em contraste com os modernos relatos que dão mais importância às sutilezas psicológicas.

Essa predileção por narrar histórias que ilustram eventos inusitados e incomuns foi bastante criticada, já que a tendência narrativa da época de Hardy ia em outra direção, isto é, em direção ao naturalismo e à crítica social. Sobre os contos, John Wain observa que

Os grandes mestres da forma, na época de Hardy, e desde então, todos procuraram buscar seu material no domínio do comum – que acaba por se tornar, sob a paciente iluminação deles, algo enfim extraordinário. A divergência de Hardy com essa atitude o deixa isolado entre os contistas modernos (WAIN, 1972, p. xi).

Wain poderia estar falando nesta citação, por exemplo, do escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904), considerado o mestre do conto moderno, cujas narrativas apresentam uma redução dos acontecimentos do enredo e descartam uma conclusão sólida da história. Entretanto, os contos de Hardy privilegiam o desenvolvimento do enredo, empregam longas distâncias temporais típicas do gênero romanesco e os desfechos funcionam quase como epílogos das histórias, como o relato final de *The Withered Arm* (1972), contando os fins que tiveram Rhoda Brook e o fazendeiro Lodge, ou os dois últimos parágrafos de *Barbara of the House of Grebe* (1972), que narram situações com pouca ligação com a trama principal, mas acrescentam observações sarcásticas do narrador.

Considerações Finais

Os escritos teóricos de Hardy revelam um autor profundamente envolvido nas questões sociais e artísticas de seu tempo. Enquanto o romance se estabelecia em fins do século XIX como um dos gêneros literários mais populares, Hardy já fazia associações entre as relações mercadológicas impostas pelos editores e pelo gosto do público e o fazer estético em si. Tal crítica é reverberada no pensamento de Lukács, que relaciona o romance aos modos de produção capitalista e que, como Hardy, contesta a possibilidade de representação transparente da realidade nas obras ficcionais. Esta última ideia é responsável por gerar um dos princípios estéticos que Hardy formulou e buscou atingir em sua obra – a arte como

‘desproporção das realidades’, princípio este que fugia de uma representação realista tradicional.

Se por um lado tal tratamento da matéria narrativa distinguia Hardy de seus contemporâneos de forma a isolá-lo, pois privilegiava estruturas narrativas tradicionais e renunciava a uma estética fotográfica e de denúncia social; por outro lado, foi responsável por estabelecer sua importância no panorama literário ocidental. Assim, Morton Dawen Zabel constata que:

[Hardy] agora nos parece ser um realista indo em direção à alegoria – um artista imaginativo que livrou o romance oitocentista de sua escravidão ao fato e à reação perniciososa à popularidade e, assim, pavimentou o caminho para alguns dos talentos mais originais de uma nova época (ZABEL, 1963, p. 43).

Além dessas contribuições elencadas por Zabel, Hardy, foi responsável por colocar em evidência a história dos trabalhadores rurais que, como aponta Terry Eagleton (2007), em meados do século XIX, já não eram mais camponeses vivendo apenas para a própria subsistência; e também por questionar continuamente a influência das instituições sociais, como o casamento, na vida das pessoas, sem, no entanto, ser panfletário. Por tudo isso, Eagleton coloca D. H. Lawrence como o sucessor mais próximo de Hardy na arte do romance:

É Lawrence, enquanto o modernismo se alastrava pela Europa, quem rompe com os limites do realismo. E é Hardy quem leva a grande tradição inglesa de realismo clássico a um final sombrio (EAGLETON, 2007, s/p).

Esse despertar para a representação da classe trabalhadora, com enfoque em uma comunidade rural específica, contribuiu para dar destaque a uma nova temática na época, quando os romances davam centralidade à vida urbana e a personagens oriundas da classe aristocrática ou burguesa. Como afirma Richard Altick (1973, p. 38),

Exceto por aparecerem nos jornais como caçadores clandestinos, culpados ou inocentes, ou como participantes de manifestações radicais, os trabalhadores rurais eram a classe menosprezada do período. George Eliot, é claro, era elogiada por retratar a vida da comunidade rural, [...] mas Thomas Hardy foi o primeiro grande romancista a retratar, com detalhes realistas, a vida dos trabalhadores pobres do campo.

Tal avanço na representação da vida no campo era algo um tanto ‘natural’ para Hardy, ele mesmo nascido em uma pequena vila do condado de Dorset, no Sudoeste da Inglaterra, uma das regiões menos industrializadas do país, em meados do século XIX. Quando criança, Thomas Hardy vivera em uma realidade social voltada para o campo, vendo de perto as transformações geográficas e econômicas que

redesenham a vida das pessoas. Essas referências de sua infância e juventude serviriam de matéria-prima para sua escrita, bastante marcada pelas histórias vistas, ouvidas e vividas. Como escritor, de origem mais modesta e rural que atingiu reconhecimento e prestígio, Hardy pôde apresentar a sua versão – uma versão de dentro, mas que chegasse aos leitores urbanos – da vida, da gente e do espaço rural dos arredores do condado de Dorset. Tal espaço ficcional, que o autor veio a denominar de Wessex, é uma das marcas mais conhecidas de sua obra, constituindo, na história do romance moderno, uma significativa imbricação entre espaço e literatura.

Referências

- ALTICK, R. D. **Victorian people and ideas**. New York: Norton, 1973.
- BARNARD, R. **A short history of english literature**. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 1995.
- BUTLER, L. S. J. **Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge UP, 1990. (British Authors, 10).
- CHAPMAN, R. **The language of Thomas Hardy**. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- EAGLETON, T. Buried in the life: Thomas Hardy and the limits of biographies. **Harper's Magazine**, nov., 2007. Disponível em: <<http://people.stfx.ca/rnemesva/Hardy/Tomalin.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- GUERARD, A. J. Introduction. In: GUERARD, A. J. (Ed.). **Hardy** - a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963. p. 1-9.
- HARDY, T. Candour in English fiction (1890). In: GIDIN, J. (Ed.). **The return of the native**. New York: Norton, 1969a. p. 378-381.
- HARDY, T. The science of fiction. In: GIDIN, J. (Ed.). **The return of the native**. New York: Norton, 1969b. p. 381-384.
- HARDY, T. The profitable reading of fiction. In: GIDIN, J. (Ed.). **The return of the native**. New York: Norton, 1969c. p. 371-377.
- HARDY, T. **Selected stories of Thomas Hardy**. John Wain (Ed.). London: Macmillan, 1972.
- HARDY, T. **The life and works of Thomas Hardy**. London: Macmillan, 1984.
- HARDY, T. **Tess of the d'urbervilles**. New York: Oxford World's Classics, 2005.
- HARDY, T. **Jude the obscure**. Patricia Ingham (Ed.). New York: Oxford World's Classics, 2008.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Tradução de Gisele Vianna Konder. In: LUKÁCS, G. (Ed.). **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 48-99.
- PITE, R. **Thomas Hardy: the guarded life**. Yale: Yale UP, 2007.
- WAIN, J. Introduction. In: WAIN, J. (Ed.). **Selected stories of Thomas Hardy**. London: Macmillan, 1972. p. ix-xx.
- WEBSTER, R. From painting to cinema: visual elements in Hardy's fiction. In: WRIGHT, T. R. (Ed.). **Thomas Hardy on screen**. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- WIDDOWSON, P. Hardy and critical theory. In: KRAMER, D. (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Hardy**. Cambridge: Cambridge UP, 1999. p. 73-92.
- ZABEL, M. D. Hardy in defense of his art: the aesthetic of incongruity. In: GUERARD, A. J. (Ed.). **Hardy** - a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963. p. 24-45.

Received on September 8, 2012.

Accepted on October 8, 2013.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.