



“TRÊS MORTES” DE LIÉV TOLSTÓI: A ESSÊNCIA DO FIM E O DILEMA DO RECOMEÇO

Luana Leão Silva
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: O ensaio desenvolve a análise da obra realista “Três mortes” (1859) de Liév Tolstói, observando os principais aspectos do gênero conto e elementos de textos narrativos, segundo os teóricos citados no texto: Beth Brait, Osman Lins, Nádia Gotlib e Benedito Nunes. Propõe-se a interpretação da história congruente ao tempo, ao espaço e, em destaque, às personagens, compreendendo a complexidade das convicções da sociedade russa no século XIX, que elevam a percepção do leitor para dilemas humanos primitivos, tais como a morte e a liberdade. Dessa forma, ao destacar os elementos estruturais e os traços singulares da escrita renomada de Tolstói, com excessiva presença de antíteses, sarcasmo e crítica sobre as mais distintas temáticas, são sugeridas abundantes reflexões sobre o defronte ao fim da existência, abordadas a partir do paralelo entre as mortes das personagens esféricas dos três núcleos principais, que constituem o enredo.

Palavras-chave: Liev Tolstói; Conto; Crítica; Morte; Realismo.

“Three deaths” by Tolstói: the essence of the end and the dilemma of a new beginning

Abstract: The essay develops the analysis of the realistic work "Three Deaths" (1859) by Liév Tolstói, observing the main aspects of the short story genre and elements of narrative texts, according to the theorists cited in the text: Beth Brait, Osman Lins, Nádia Gotlib and Benedito Nunes. It proposes the interpretation of the story congruent to time, space, and especially to the characters, understanding the complexity of the convictions of Russian society in the 19th century, which raise the reader's perception to primitive human dilemmas, such as death and freedom. In this way, by highlighting the structural elements and individual traits of Tolstoy's renowned writing, with excessive presence of antithesis, sarcasm and criticism on the most distinct themes, abundant reflections on the face of the end of existence are suggested, presented from the parallel between the deaths of the spherical characters of the three main core, that constitute the plot.

Keywords: Liev Tolstoy; Tale; Criticism; Death; Realism.

Introdução

Escrito em 1859, pelo conceituado escritor russo Liév Tolstói, o conto “Três mortes” desperta uma vasta reflexão sobre os modos de compreender a tênue linha a qual integra a vida e a morte. Propiciando uma análise profunda dos principais elementos que constituem o gênero, o conto é construído perante três distintas perspectivas, baseadas em convicções, na hierarquia social que constituía a Rússia do século XIX e na natureza, consoantes ao separar orgânico, à conclusão do vínculo físico, em razão da busca pela aceitação sobre a finitude da existência.

Elaborado através da linguagem objetiva e simplista, característica de um dos nomes mais importantes da literatura mundial, Liev Nikolayevich Tolstói (1828-1910), “Três mortes” apresenta os típicos elementos de um texto narrativo, evidentemente, e esse ensaio tem como objetivo relacioná-los à análise do enredo de forma direta, reconhecendo o tempo, o espaço e, principalmente as personagens, como essenciais para o entendimento aprofundado da obra.

A narrativa, estruturada em quatro partes, fundamenta-se em um paralelo ao relacionar a morte de três seres, que semelhantemente atravessam o processo de transição requisitado pelo pré-óbito. Essas personagens são retratadas minuciosamente esféricas, como propõe a estética literária realista, uma vez que são construídas, segundo Beth Brait em seu livro “A personagem” (2004), complexamente intensas, repletas de valores, convicções deterministas impostas pela sociedade, além de psicologicamente melancólicas e hesitantes, diante do abismo desconhecido, indesvendável, que é a morte.

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escritura dos grandes narradores (BRAIT, 2004, p.41).

Ademais, podem também ser classificadas como referenciais, por obterem uma condição que as imobilizam, assegurando o efeito da cultura a qual são destinadas, nesse caso, de se situarem em face do próprio falecimento:

Personagens “referenciais”: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas. Essa espécie de personagem está imobilizada por uma cultura, e sua apreensão e

reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição assegura o efeito do real e contribui para que essa espécie de personagem seja designada herói [...] (BRAIT, 2004, p.45).

Primeiro paralelo: Maria Dmítrievna, a representação das instituições e da burguesia

Em um ambiente tomado pelas características outonísticas, de clima ameno, úmido e de ar rarefeito, é possível estabelecer o precedente motivo de duas das totais três mortes apresentadas ao longo do conto: a tuberculose. Comprovando a relação de dependência entre o espaço e a história, que Osman Lins expõe em seu texto “Espaço romanesco e ambientação” (1976), os sintomas de suor noturno, a fadiga, a tosse e o excesso de secreção causada pela doença, assemelham-se à paisagem orvalhada, enlameada e abafada, que alicerça um dos últimos momentos da vida da personagem Maria Dmítrievna, na primeira das quatro divisões do enredo.

A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta é a distância que subsiste entre espaço e ambientação. Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 78).

Ela, uma senhora da alta sociedade, visualmente deteriorada e consumida pela tísica, a todo custo busca uma forma de curar-se e por isso está a viajar para o exterior com o marido e sendo amparada por uma criada - esta que é uma personagem decorativa, segundo Brait (2004). Ela exerce a função indispensável de salientar o estado lamentável de Maria: descrita como forte e gozando de abundante saúde, possibilita a constatação da antitética eventualidade, a qual a tuberculose era mais difundida entre as classes de menor poder aquisitivo, contrariamente do que é ocasionado.

A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como elemento decorativo a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor local, ou um

número indispensável à apresentação de uma cena em grupo (BRAIT, 2004, p. 78).

Logo, inconformada com a proximidade de sua morte e impedida de continuar a viagem, é compartilhado o diálogo interno da dama de Chirkin, que respalda sua tristeza ao observar que sua enfermidade não provoca a total mobilização das pessoas ao seu redor. Dessa forma, ela entende que após sua partida, a vida continuará - desconforme os valores idealizados pelos símbolos, que por fazer parte da alta sociedade, ela possuía muita convivência: o matrimônio, a religião, a maternidade e o poder, que instauram a ideia de uma vida próspera, eterna.

Assim, justifica-se a questão pela qual a personagem não tem mais solicitude para com seus próprios filhos, ainda crianças, sinônimos de esperança e perpetuidade: tudo o que Maria Dmítrievna está cada vez mais distante, enquanto sua doença se agrava velozmente.

Segundo paralelo: Fiódor Khiviédor e a representação do trabalho

A segunda parte inicia-se com o jovem Seriaga, cocheiro da carruagem que leva a senhora Dmítrievna, dirigindo-se a uma taberna frequentada por semelhantes servidores, com o intuito de conseguir novas botas, tendo em vista o estado de desgaste o qual as suas se encontravam. A partir desse condutor da ação, “[...] personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência” (BRAIT, 2004, p.50), apresenta-se a segunda personagem referencial, cuja morte é associada ao paralelo construído por Tolstói, em um novo núcleo: Fiódor Khiviédor, também tísico e igualmente debilitado, à beira da morte, com uma intensíssima tosse, ocupando espaço sobre o forno a fim de se confortar com a febre, dono de boas e novas botas - que serão ansiadas pelo jovem trabalhador.

Tal passagem possibilita uma reflexão histórica sobre a realidade social do século XIX na Rússia czarista, além da abordagem da noção do tempo factual homólogo ao tempo do conto: em sua maior parte vivendo no campo, a população situava-se de forma decadente, sobretudo na indústria, e tal cenário proporcionou o desenvolvimento de ideias e princípios socialistas, a criação de sindicatos e a organização do proletariado e sua luta revolucionária. Assim, a entrega das botas de Khiviédor em troca de uma lápide, que lhe seria muito mais útil que os calçados, já que sua morte se precipitava, imprime uma nova alegoria de que o trabalho é fundamental para a continuação do desenvolvimento de um bem estar comum à

sociedade e às novas gerações, que metaforicamente teriam “boas e novas botas para calçar e traçar a luta, alcançando os direitos dignos e a revolução pela classe operária a partir de seu dado esforço”.

Além disso, conforme o livro “O tempo na narrativa” de Benedito Nunes (1995), o período do conto interliga-se ao tempo da realidade, o que acentua o grau de proporção e transforma a obra literária e o tempo factual em fatos homólogos e inseparáveis:

Entretanto, o tempo da história, que denominamos imaginário, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do discurso em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se descola, para utilizarmos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através de sua linguagem (NUNES, 1995, p.27).

Sendo assim, Fiódor falece pela manhã do dia seguinte, após Nastácia, a cozinheira da taberna, acordar assustada devido ao sonho que teve com ele, mais forte do que nunca e disposto ao trabalho braçal: reforçando assim, a ideia de que sua vitalidade fora perdurada, incorporada por Serioiga e dessa forma, livrando-se de ser considerado um fardo e da ideia de causar incômodo por ocupar espaço no forno ao se confortar de sua febril doença. Nastácia é também, assim como a criada de Maria, uma personagem decorativa, portanto indispensável para que seja possível a sugestão da relação entre o ofício e a expectativa de Fiódor, através de seu sonho.

A personagem do segundo paralelo de Tolstói aceita a importunidade de sua morte mais naturalmente, mesmo tendo ciência sobre a inconveniência de sua doença, de sua presença desagradável e indesejada no ambiente, a ausência de sua família e a longitude de sua terra natal. Diferentemente da senhora de Chirkin, até a chegada da primavera.

Contrariamente à natureza da introspecção invernal, o frio e a finalização do ciclo vegetal, muito mais propícia à morte, a saúde de Maria Dmítrievna agrava-se no início da primavera, a estação que pode ser discernida pelo assentimento do recomeço.

É possível observar certo sarcasmo do autor, a partir da construção dessas antíteses e como propositalmente remete aos principais temas do conto, que são igualmente contrastantes: a vida e a morte. Nádía Gotlib, em seu livro “Teoria do conto” (1990), parafraseia Edgar Allan Poe ao relacionar a forma como o tempo e o espaço se condensam e desse modo, transformam a narrativa em algo significativo: a descrição do passar das estações, a combinação das características espaciais e do transcorrer do tempo, revelam a intenção de Tolstói em tornar o enredo síncrono a tais elementos.

O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo (GOTLIB, 1990, p.20).

A morte de Maria Dmítrievna, a conclusão do primeiro paralelo

A terceira divisão do conto apresenta, em sua sublime casa senhorial, a moribunda Maria, que se conservava de repouso, rodeada por seu marido, um médico, sua prima, sua idosa mãe e um sacerdote.

A presença do padre e a questão religiosa são apresentadas de múltiplas formas no conto: no princípio, a senhora questiona a criada que lhe acompanhava durante a viagem, em um momento que ela se benze ao passar em frente à igreja, de carruagem. Pode-se entender que proporcionalmente à sua perda de perspectiva de cura, sua fé também diminui e, portanto, repete o gesto de forma lenta, de aspecto não tão fervoroso. Entretanto, nesse segundo momento, tendo em vista, não desejada, mas sua finalmente congruência com o destino, ela aceita passar pelo rito católico de unção dos enfermos, um sacramento o qual exercido por um padre, lhe promove o perdão de Deus e dessa forma, por fim, ela permite libertar-se de seu sofrimento físico, causado pela tuberculose.

Contudo, seu sofrimento emocional não tem fim: Dmítrievna solicita a aproximação de seu marido, Vassili Dmítrievitch, e mesmo com a preocupação e comoção que ele demonstra com seu estado, não parecia ser suficiente: aparentemente, ele e qualquer outra pessoa não se importavam e não a escutavam como era de seu desejo, sendo essa sua função como personagem decorativa - aprofundar a senhora de Chirkin em seus devaneios e receios.

Assim como a morte de Khviédor, a partida de Maria possibilitaria o recomeço da vida das pessoas ao seu redor e sua ausência libertaria, de certa maneira, determinada pressão exercida pela frustração devido à infelicidade de sua doença e a incapacidade dessa realidade se transformar.

Com a fragilidade que dispunha sua vida, com o definhamento de seus batimentos cardíacos, a aproximação do momento de sua morte era indicada. Nessa mesma noite, foi a óbito.

O corpo de Maria Dmítrievna jazia no caixão em meio à sala do casarão, de forma pacífica, ainda que severa e majestosamente, enquanto um sacristão recitava o salmo de Davi, o qual prega que todos esperam que Deus realize suas vontades no tempo que querem, mas ao momento que ele se ausenta, são tomados por grande perturbação, os recordando de sua pequenez e de que tudo é controlado pela majoritária vontade de Deus: ao morrer, retornam ao pó da criação. Portanto, o Espírito Santo é enviado a fim de renovar essas pessoas da terra - inclusive Maria, segundo a percepção do autor, que questiona sarcasticamente se talvez, somente na hora da partida, ela tenha compreendido tais palavras.

As obras de Liév Tolstói apresentam, como uma de suas características mais marcantes, a crítica em relação à igreja cristã. É ainda mais explorada em seu livro “Uma confissão”, publicado em 1882, que o tornou motivo para ter sido excomungado pela igreja ortodoxa, em 1901.

Terceiro e último paralelo: a morte da natureza

As mortes sucedem crescentemente, seguindo uma determinada hierarquia: primeiro, Fiódor Khviédor, um mero cocheiro, tísico, desprovido de poder aquisitivo, migrante e sem familiares; depois, Maria Dmítrievna, senhora de alta classe burguesa, esposa de um negociante; e, por fim, acima de qualquer classe ou recurso, a natureza.

Na quarta e última parte do conto, Serioga, novamente sendo um condutor de ação, decide produzir a cruz, partindo de um feixe de madeira cortado por seu machado, com o intuito de cumprir afinal, sua promessa de arranjar uma lápide para posicionar sob a sepultura de Fiódor. Pressionado pelas pessoas que testemunharam tal juramento por troca das botas, o jovem segue para um bosque, logo em uma clara manhã primaveril.

O onisciente narrador do conto então descreve o espaço que acontece a última e terceira morte: uma estrondosa árvore, que serviria para a produção da cruz de Fiódor, cuja copa cobria todo o solo da recepção de luz solar, acentuando o orvalho frio e a neblina, que além de remeter à tísica, trazia o padecimento da vegetação e das raízes que habitavam em sua sombra, devido à ausência de luz. A cada ressoar do machado em seu tronco, as demais árvores e animais ao redor contentavam-se com o novo espaço aberto, a dispersão da neblina e a incidência dos primeiros raios solares que banhariam de vida, o solo e a vegetação.

Considerações finais

Assim, finaliza-se o conto. Através dos elementos do texto narrativo, a descrição do espaço, o tempo e da construção das personagens, “Três mortes” dispõe a reflexão sobre o óbito como uma forma de libertação, não só do próprio sofrimento orgânico, mas também tudo que compõe o universo ao redor do fim. Essa concepção explorada por Tolstói assemelha-se demasiadamente a que compõe “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, uma vez que somente a morte da personagem Macabéa faz com que ela finalmente alcance alguma importância: a morte a liberta.

Essa representação é excepcionalmente audaciosa, uma vez que a morte acaba sendo, com frequência, relacionada a uma espécie de estarecimento absoluto, ao luto, ao sofrimento, muito perdurado pelos valores aos quais são prezados no conto e surpreendentemente, é adversa à expectativa.

Através das características da personagem Maria Dmítrievna, cuja classe social permite um determinado intimismo com o clero e matrimônio, entende-se a reverência que envolve a imortalidade como sinônimo de poder. A tristeza que ela consolida ao observar que sua ausência talvez até traria luz ao seu redor, como a árvore derrubada por Serioga, representa o sentimento de insatisfação devido à oposição do que se é aprendido com os ensinamentos religiosos, a ideia da ressurreição, a existência de uma vida melhor após a morte, o suporte matrimonial e a conservação através dos filhos: a ausência do controle, ironicamente abordada no Salmo de Davi, recitado em seu velório.

Ademais, essa insatisfação também se revela com o fato do que se é esperado ao contrair a tuberculose, que abrangia as classes mais pobres. Foucault (1979) explica essa conjuntura, baseando-se no desejo de hegemonia e dominação burguesa em todos os campos, incluindo o físico:

O corpo burguês construído a partir de preceitos biológicos, médicos ou eugênicos deveria ser expressão de "expansão infinita da força, do vigor, da saúde, da vida". A burguesia valoriza seu corpo na medida em que depende dele seu projeto de crescimento e de hegemonia. Dessa forma, tudo o que pudesse representar ameaça à hereditariedade deveria ser objeto de banimento ou pelo menos de severo tratamento, pois a dominação de classe não se faria apenas nos níveis econômico ou ideológico — a dominação era uma questão "física". (FOUCAULT, 1979, p.118).

Fiódor, distante de tais valores da senhora de Chirkin, possui seu ideal alicerçado em seu trabalho. Ainda que não intensamente conformado com sua morte, embora angustiado

devido aos sintomas abundantes da doença e necessitando do descanso, ele compreende a necessidade de seu tombamento para iluminar o futuro e dessa forma desenvolver, desabrochar novas forças para a conquista da reivindicação dos direitos trabalhistas e a revolução da classe operária, sinalizada pela entrega de suas botas.

Por sua vez, os humanos sendo o hipônimo de natureza, ainda que seja um princípio facilmente dissociado, simultaneamente confrontam o mesmo ciclo, conformes ou não com seu próprio destino, acentuando a vivacidade da qual as personagens são formadas: longe de qualquer maniqueísmo e repletas de vulnerabilidade, incerteza e de tamanha fragilidade.

Referências

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

FOUCAULT M. **História da sexualidade I**. A vontade de saber. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal; 1979.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1990.

LINS, Osman. **Espaço romanesco e ambientação: capítulo - v**. São Paulo: Ática, 1976.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

Recebido em: 01/05/2021 Aceito em: 16/08/2021