



VII Ciclo de Estudos em Linguagem

Linguagem, Identidade e Subjetividade no Breve Século XX

SUMÁRIO

A ECOCRÍTICA COMO DOMINANTE ARTÍSTICO EM *TRES MORTES* DE TOLSTOI

Sigrid Renaux (doutora) - UNIANDRADE

Leon Tolstói (1828-1910), um dos grandes mestres da literatura russa do século XIX, pacifista e pensador moral, teve seus romances mais famosos, como *Guerra e Paz* (1869) e *Anna Karenina* (1877), precedidos por obras autobiográficas, crônicas, um romance e contos, nos quais ele começa a dominar a arte da ficção. Dentre esses, destaca-se, pelo “realismo poético”, o conto “Três Mortes” (1859), escrito aos 31 anos. O título já antecipa, portanto, o enredo, que trata da morte de três personagens: uma dama, um camponês russo e uma árvore.

Como Viktor Chklovski já havia comentado, em “A construção da novela e do romance” ao tratar do paralelismo como “procedimento utilizado na construção da novela” (1971, p. 216), e apresentar este conto como exemplo de “construção em plataforma”,

O jovem Tolstói estabelecia de forma ingênua, o paralelismo. Acreditou ser necessário introduzir três variantes para apresentar-nos um tema: a morte da dama, a do camponês russo e a da árvore. Refiro-me à novela *Três Mortos*. Uma certa¹ motivação² une as partes deste relato: o camponês é o cocheiro da dama e a árvore é abatida para fazer-lhe uma cruz. (CHKLOVSKI, 1971, p.218)

Ao propormos um estudo imanente do texto, iremos perceber que o paralelismo estabelecido pelo autor, ao introduzir o tema da morte por meio de três variantes, é na realidade mais sutil e complexo do que uma primeira leitura poderia indicar, e como a “certa motivação que une as partes deste relato” é mais profunda e abrangente do que a apresentada por Chklovski. Esses motivos³ decorrem, evidentemente, da temática da morte, que se insere, como será visto, em todos os elementos da narrativa.

¹ “Específica”, na tradução inglesa (SHKLOVSKY, 1990, p. 63).

² Motivação: “a articulação, em um sistema marcado pela unidade estética, de motivos que constituem a temática de uma obra” (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 95).

³ Motivo: “uma situação típica, que se repete, cheia de significado humano” (MOISÉS, 1974, p. 350).

Na primeira das quatro partes do conto, um narrador onisciente e intruso nos apresenta Maria Dmítrievna tentando, em companhia da criada, do marido e do médico, fugir do frio da Rússia para chegar à Itália, onde espera se curar da tuberculose. O grupo se detém numa estação de posta, período em que o médico aconselha ao marido retornar, pois ela não suportaria a longa viagem.

Se em relação ao espaço temporal o relato se inicia no outono – “Era outono. Pela estrada real duas carruagens seguiam a trote rápido” –, o que é acentuado adiante pelo espaço cênico percorrido pelas carruagens – “As marcas paralelas e largas das rodas se estendiam nítidas e iguais pelo calcário lamacento da estrada. O céu estava cinzento e frio; a bruma úmida espalhava-se pelos campos e pela estrada” (*TM*, p.1)⁴ –, ele prenuncia, assim, pelo simbolismo das estações, como a morte já está impregnando a natureza e, por extensão, irá atingir os seres humanos.

Com os personagens inseridos neste contexto, estabelece-se um paralelismo de contraste não apenas social, mas também físico, entre as duas ocupantes da carruagem: a dama, apesar da beleza e elegância, está magra e pálida, pois sofre de tuberculose, enquanto sua criada, com roupas rústicas, transpira robustez e saúde. A descrição antecipada da criada destaca premonitoriamente ainda mais a representação da fragilidade doentia da dama, quase como uma visão antecipada da morte – “de mãos cruzadas sobre os joelhos e de olhos fechados, a senhora balouçava levemente nas almofadas que lhe serviam de apoio e, com um leve franzir de cenho, dava tossidelas fundas” (*TM*, p. 1). E, adiante, “Mesmo de olhos fechados, o rosto da senhora expressava cansaço, irritação e um sofrimento que lhe era familiar”. (...) O peito da doente exalou um suspiro fundo que, antes de terminar, transformou-se em tosse” (*TM*, p.2).

Entretanto, esse paralelismo de contraste dama-criada e doença-saúde, acentuado ainda pela irritação com que trata a criada ao não conseguir soerguer-se um pouco no assento, é transformado num paralelismo de similaridade ao chegarem à estação de posta da aldeia, pois, como o diálogo revela, quando a dama observa a criada se benzer:

– E por que você está se benzendo?

– Tem uma igreja, senhora.

A doente voltou-se para a janela e começou a se benzer lentamente, com os olhos bem graúdos fitos numa grande igreja de madeira que a carruagem contornava.” (*TM*, p.2)

⁴ Referências ao conto indicadas por iniciais do título seguidas do número da página.

A imagem da “grande igreja de madeira” cumpre assim duas funções: por um lado, ela aponta, como símbolo religioso, para o nivelamento das duas mulheres, ao se benzerem; por outro, a madeira antecipa a madeira da árvore que o jovem cocheiro, Serioaga, irá cortar para fazer uma cruz para o velho cocheiro morto. Assim, o sinal da cruz e a madeira já estão presentes na primeira variante do tema das três mortes, e, como será visto, irão colocá-las no mesmo nível.

A morte próxima da dama é confirmada pelo médico, ao responder ao marido, sobre o receio deste em dizer a verdade à esposa: “Mas ela já está morta, o senhor precisa saber disso, Vassili Dmítritch. Uma pessoa não pode viver quando não tem pulmões, e os pulmões não tornam a crescer” (*TM*, p. 3).

Sua aparência enfermiza é ainda enfatizada pelo diálogo entre duas jovens aldeãs, Macha, a filha do chefe da estação e a amiga, ao passarem diante da carruagem para espiar a doente: “Mm-ãe-zinha!(...) que encanto de beleza deve ter sido; agora vejam o que sobrou dela! dá até medo. Viu, viu, Aksiucha? – “Sim, como está mal!(...) Que dó, Macha” responde a outra (*TM*, p.3). Os comentários das jovens a respeito do estado de saúde da dama, se por um lado formam um paralelismo de similaridade com os comentários do médico e do marido, também contrastam, em seu linguajar simples, com a linguagem refinada dos cavalheiros. O tom coloquial de suas observações serve, igualmente, de transição para a conversa dos cocheiros e da cozinheira no isbá, na próxima variante do tema.

Ambos os comentários são ainda corroborados e intensificados no último parágrafo desta parte inicial, que termina com uma visão da dama aguardando a partida da carruagem, pois havia concordado, contra sua vontade, em retornar:

“Não, eu vou” – disse a doente, levantando os olhos para o céu, juntando as mãos e murmurando palavras desconexas. “Meu Deus! Por quê?” – dizia ela, e as lágrimas corriam ainda mais intensas. Rezou por muito tempo com ardor, mas no peito, a mesma dor e opressão, no céu, nos campos e na estrada, o mesmo tom cinzento e sombrio, e a mesma bruma de outono, nem mais nem menos rarefeita, derramando-se do mesmo jeito sobre a lama da estrada, os telhados, a carruagem e os tulups dos cocheiros, que discutiam em voz alta, alegres, enquanto lubrificavam e preparavam a carruagem... (*TM*, p.4)

Os espaços temporal e cênico, prenunciando mais uma vez a morte da natureza, com a “bruma de outono” envolvendo a paisagem, confirmam assim e antecipam, num novo paralelismo temático, a iminência da morte da dama. A visualização dos cocheiros, por sua vez, com sua alegria, não só contrasta com a dor e opressão da senhora, mas simultaneamente serve de prolepse para a segunda parte, pois entre eles se

encontra Serioğa, o jovem cocheiro cuja figura atravessa as três variantes e que possibilita, portanto, estabelecer no conto a construção em plataformas, fazendo “o mesmo personagem [participar] em diferentes combinações” (CHKLOVSKI, 1971, p. 219).

A segunda parte inicia-se com a carruagem atrelada, aguardando Serioğa. Entretanto, antes de continuar viagem com a dama e seus acompanhantes, ele vai à isbá dos cocheiros para pedir as botas do tio Khviédor, que está morrendo de tuberculose. O realismo desta cena, realçado pelo diálogo em linguajar rústico entre Serioğa e Khviédor, mais os comentários dos outros cocheiros e da cozinheira que cuidava do doente, forma novamente um paralelismo de contraste entre as linguagens dos dois grupos sociais que compõem este conto: a dos senhores e a dos cocheiros e servos. O fato de Kviédor concordar em lhe dar as botas, pois está ciente de que irá morrer, mas exigir que Serioğa lhe compre uma campã, por sua vez, antecipa a última parte do conto, unindo assim, como Chkovski já mencionara, as três mortes.

O realismo nos detalhes do aspecto físico de Khviédor também nos remetem, apesar do contraste entre os trajes e as personagens, à decadência física e ao sofrimento da dama:

(...) do forno ouviu-se uma voz fraca, e um rosto magro, de barba ruiva, espiou. A mão larga, descarnada e branca, coberta de pêlos, enfiava uma samarra nos ombros cobertos por um camisolão sujo” (...). Calado e respirando com dificuldade pelo nariz, olhava o rapaz direto nos olhos, reunindo forças. (...) No peito do doente alguma coisa começou a vibrar e roncar; ele inclinou-se e uma interminável tosse de garganta o sufocou. (TM, p. 5)

Além da dor causada pela tuberculose, criando um vínculo entre ambos, também a religião os iguala, como aconteceu na primeira parte entre a dama e a criada, pois Khviédor, como a dama, invoca Deus ao dizer à cozinheira Nastácia: “Uma dor insuportável por dentro. Só Deus sabe” (...) dói tudo. Minha hora chegou, é isso. Oh, oh, oh! – gemeu o doente”(TM, p.6). E, ao longo daquela mesma noite, enquanto “Nastácia e uns dez cocheiros roncavam alto pelo chão e pelos bancos”, Khviédor “gemia fraquinho, tossia e revirava-se no forno. Ao amanhecer, aquietou-se de vez” (TM, p.7). Estabelecendo um novo paralelismo de similaridade, esta última descrição irá remeter à descrição do corte da árvore que também range de dor, estremece e vacila, até despencar na terra úmida, num primeiro redirecionamento do antropocentrismo que predomina nas três primeiras partes, para um ecocentrismo que dominará na última parte. O fato de

Nastácia ter comentado, ao acordar na manhã seguinte, que tivera um sonho estranho no qual Khviédor, descendo do forno, pega o machado e começa a “rachar lenha com tanta vontade, [que] era só lasca voando” (*TM*, p. 7) antecipa, mais uma vez, pelo ato de “rachar lenha”, o ato de Serioga cortar uma árvore e, portanto, o motivo da morte da árvore da terceira parte.

Esta segunda parte termina com sepultamento de Khviédor: “foi enterrado no cemitério novo, atrás do bosque, e Nastácia passou vários dias contando a todo mundo o sonho que tivera” (*TM*, p. 7) reforçando, assim o motivo da derrubada da árvore. A menção do “bosque”, por sua vez, irá constituir o elemento de ligação para o espaço cênico em que acontecerá a queda da árvore, numa nova prolepse, entrelaçando novamente as três variantes. Deste modo, todos esses paralelismos, tanto de similaridade como de contraste, estabelecem pontes semânticas entre as três versões do tema da morte.

Na terceira parte, o narrador retoma o tema da morte, já anunciada, da senhora nobre, agora agonizante, em sua casa senhorial. Esta separação estratégica da primeira e da terceira partes, ressaltando o lapso de tempo que ocorreu entre a época outonal da primeira e segunda partes e agora – o início da primavera –, justifica e ressalta, por um lado, como o estado grave de saúde em que ela se encontrava no início da narrativa chega ao desenlace. Por outro, o fato de esta terceira parte iniciar com a descrição da beleza da chegada da primavera, tão simbólica de renascimento e crescimento e, como a citação enfatiza, com a alegria e viço que reinavam no céu, na terra e no coração dos homens, irá tornar a morte da dama ainda mais triste e comovente:

Chegou a primavera. Nas ruas úmidas da cidade rumorejavam regatos velozes entre o gelo sujo de esterco; (...) Nos jardins, atrás das sebes, as árvores inchavam de botões e mal se notava o balançar dos ramos ao sopro da brisa fresca.(...) Pardais desajeitados piavam e adejavam com suas asinhas. (...) tudo se movia e brilhava. Reinava a alegria e o viço tanto no céu e na terra como no coração dos homens. (*TM*, p. 7)

Mais ainda: essa descrição, além de ressaltar que estamos num espaço cênico urbano – em contraste com a aldeia, a estação de posta e a isbá – também antecipa, com as referências às árvores, ao balançar dos ramos e ao som dos pardais, a descrição do bosque onde se encontra a árvore que será derrubada, em nova prolepse.

O parágrafo seguinte, apresentando a “grande casa senhorial” – que nos remete, num paralelismo de contraste, à isbá onde morreu o velho cocheiro – na qual estava “aquela mesma doente moribunda que tinha pressa em chegar ao exterior”, tem o impacto dessa

afirmativa aumentado pelo fato de vir logo após a descrição da primavera. Os diálogos que se seguem entre as personagens, além da presença dos criados e das crianças, confirmam a urgência da situação: o marido, consternado, pedindo à prima idosa preparar a doente para a idéia da morte; a profunda religiosidade e resignação da doente, que consente em a prima trazer o padre para comungar, não sem antes externar a ela seu ressentimento para com o marido de não a ter escutado e a levado à Itália, onde poderia ter se curado. E, mesmo após receber o sacramento, demonstra ainda sua mágoa ao marido e sua ânsia de continuar viva:

- Você nunca faz o que eu peço – disse ela com uma voz fraca e descontente.(...)
- O que foi, minha querida?
- Quantas vezes eu disse que esses médicos não sabem de nada; existem remédios caseiros que curam tudo... Escuta o que o padre disse... o homem simples... Mande buscá-lo.
- Prá quê, minha querida?
- Meu Deus, ninguém quer entender!... – e a doente franziu o cenho e fechou os olhos. (TM, p. 10).

Seu estado piora e, à noite, ela já está morta. A descrição de seu corpo, no caixão, é antecedida pelas palavras do sacristão, que recita frases do livro dos Salmos:

- (...) “Se lhes cortas a respiração, morrem e voltam ao seu pó. Envias o teu Espírito, eles são criados e, assim, renovas a face da terra. A glória do Senhor seja para sempre!”
- O rosto da morta estava severo, calmo, majestoso. Nada se movia, nem na fronte limpa e fria, nem nos lábios cerrados e enrijecidos. Ela era toda atenção. E será que ao menos agora ela compreendia essas grandes palavras? (TM, p.10).

A pergunta retórica do narrador intruso nos remete às palavras dos Salmos, pois, apesar de direcionadas à morta, elas contêm, em microcosmo, também a renovação da face da terra que irá ocorrer após a derrubada da árvore, quando as árvores vivas se apropriam do espaço aberto pela queda do freixo, numa nova antecipação temática da última morte.

A quarta parte descreve, a partir da segunda metade, a derrubada da árvore. Apesar de ser comparativamente menor (1 página e $\frac{1}{4}$), pois as partes I e III, referentes à morte da dama, ocupam 6 páginas e $\frac{1}{2}$ e a parte II, referente à morte do cocheiro, 2 páginas e $\frac{1}{2}$, esta última parte, na qual predomina a linguagem poética, pode adquirir uma significância maior do que as três anteriores, nas quais predomina a linguagem referencial.

Como Chklovski afirma, em “A arte como procedimento”,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. *O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte.* (CHKLOVSKI, 1971, p.45)

A quarta parte se inicia, pois, com a informação de que, um mês após a morte da dama, “erigiu-se um jazigo de pedra sobre a sepultura da morta”. Contrastivamente, “sobre a do cocheiro ainda não havia nenhuma campa, apenas uma relva verde-clara brotava do montículo de terra, único vestígio de um homem que havia passado pela existência” (TM, p.10-11). O diálogo que segue, entre a cozinheira da estação de posta admoestando Serioga a cumprir sua promessa de comprar a campa para Khviédor, e o comentário de um velho cocheiro de que Serioga “devia pelo menos colocar uma cruz lá”, aconselhando-o a ir bem cedo ao bosque para cortar “um freixo” (TM, p.11) para este fim, servem de introdução à parte final da narrativa: a descrição do espaço cênico e da derrubada e queda de uma árvore.

É a partir desta descrição que uma série de procedimentos artísticos irão modificar o equilíbrio temático existente nas três variantes do tema da morte: seja pela transformação da linguagem referencial/prosaica que prevalece nas duas primeiras variantes em linguagem poética, contrapondo-as; seja pela singularização da árvore não apenas como ser vivo, mas dando voz à natureza com a personificação da árvore, sensível ao sofrimento a que estava sendo submetida e que a levará à morte.

Quando a descrição se inicia,

De manhã bem cedo, mal começou a clarear, Serioga pegou o machado e foi para o bosque. Por toda parte estendia-se um manto de orvalho, frio e fosco que caía insistente e que o sol não iluminava. O nascente mal começava a clarear, fazendo sua frágil luz refletir no firmamento encoberto por nuvens ralas. Não se mexia um só talo de capim e uma única folha nas copas. Só de quando em quando uns ruídos de asas entre as árvores compactas ou um leve farfalhar pelo chão quebravam o silêncio da mata. (TM, p.11).

Percebemos, a partir da segunda frase, como a ênfase é retirada do personagem Serioga e redirecionada para o personagem “bosque”. As associações simbólicas evocadas pelo bosque – como o templo mais primitivo do homem; fertilidade; encantamento (de VRIES, 1976, p.507) – são confirmadas pelo “manto de orvalho frio e fosco” que cobre a mata ainda adormecida, embelezando o cenário com suas gotículas transparentes. Relacionada com a madrugada como simbólica de inspiração, bênção,

pureza, juventude, como também com transitoriedade, fertilidade, ressurreição, (de VRIES, 1976, p.134), a imagem do orvalho tem sua função imagética e simbólica ainda enriquecida pela imobilidade e silêncio que imperavam na mata: “não se mexia um só talo de capim e uma única folha nas copas” (*TM*, p.11). Esta imobilidade total da natureza – do alto das árvores ao capim – corrobora não apenas ela estar adormecida, mas já nos antecipa, pela menção das folhas nas copas das árvores, a visão da árvore que será derrubada. O silêncio que reinava na mata – qualidade simbólica essencial de qualquer encantamento ou magia (de VRIES, 1976, p. 424) – acentua o fato de estarmos num local sagrado, assim como se estivéssemos num templo.

Esta imobilidade e silêncio, entretanto, serão rompidos não pelo acordar da natureza, mas por algo estranho, como a última frase do excerto já prenuncia: “Só de quando em quando uns ruídos de asas entre as árvores compactas ou um leve farfalhar pelo chão quebravam o silêncio da mata”. Se os ruídos de asas dos pássaros fazem parte dos sons naturais da mata, os sons rápidos e indistintos do “leve farfalhar pelo chão” parecem já indicar os passos de alguém – no caso, Serioga – passando pelo local. Este rompimento é então ratificado na sequência do texto:

De repente, um som estranho, desconhecido da natureza, espalhou-se e congelou na orla do bosque. E de novo ouviu-se o mesmo som que passou a se repetir de forma regular, embaixo, junto ao tronco de uma árvore imóvel. A copa de uma árvore **estremeceu** de forma incomum; suas folhas viçosas **sussurraram** algo; uma toutinegra pousada em um galho esvoaçou duas vezes, piando, e pousou em outra árvore, remexendo a caudinha. (*TM*, p.11) (ênfase acrescentada)

A descrição desse “som estranho, desconhecido da natureza” que começa a se repetir “junto ao tronco de uma árvore imóvel”, retardando, num efeito de estranhamento, nossa descoberta de que é o machado de Serioga que está atuando, torna esta descrição ainda mais impactante, pois além de ser um som causado pelo homem, ele é ainda intensificado por se espalhar até a borda do bosque. A imobilidade inicial da árvore, lembrando a da natureza naquele amanhecer, é em seguida perturbada por uma série de reações: “estremeecer” – denotando sofrer um tremor físico; tremer súbita e rapidamente por medo, susto; surpreender-se, assustar-se, apavorar-se – dando portanto à árvore características humanas, pois o medo é um estado afetivo suscitado pela consciência do perigo ou que, ao contrário, suscita essa consciência; “sussurrar”, pois o fato de “suas folhas viçosas sussurrarem algo” confirma esta personificação da árvore, porque “sussurrar”, além de denotar o som produzido pela folhagem que farfalha,

também denota leve ruído de voz(es) de pessoa(s) que fala(m) baixo; murmúrio, cochicho; o esvoaçar da toutinegra, por sua vez, piando e pousando em outro ramo, confirma a agitação que tomou conta da árvore e agora também dos pássaros que nela pousavam, acrescentando mais um elemento de pressentimento de que algo está para acontecer.

Como continua a descrição,

Embaixo, o machado ressoava cada vez mais e mais surdo; as lascas brancas e molhadas de seiva voavam sobre o capim orvalhado, ouvindo-se um leve rangido após os golpes. A árvore **estremeceu** por inteiro, inclinou-se e aprumou-se rapidamente, **vacilando assustada** sobre sua raiz. Por um instante, tudo ficou em silêncio, mas a árvore tornou a se inclinar e ouviu-se mais uma vez o **rangido** de seu tronco; e ela despencou de copa na terra úmida, quebrando e soltando os ramos. Cessaram os sons do machado e dos passos. A toutinegra piou e voou para mais alto. O ramo em que ela roçou suas asas balançou por algum tempo e estacou, como os outros, com todas suas folhas. (*TM*, p. 11) (ênfase acrescentada)

Ao fato de o machado – tão emblemático de execução e castigo – ressoar cada vez mais surdo, tanto no sentido de ter pouca sonoridade como de indiferença com o sofrimento da árvore, é ainda acrescentado o detalhe das “lascas brancas e molhadas de seiva” que “voavam sobre o capim orvalhado”, lembrando-nos por um lado do sonho premonitório de Nastácia a respeito de Khviédor rachando lenha, e, por outro, fazendo-nos visualizar como o tronco da árvore estava sendo retalhado e como sua seiva molhava as lascas, drenando-a de sua força e vigor. O “leve rangido” do tronco, por sua vez – este ruído áspero remetendo ao sofrimento de Khviédor, que “gemia fraquinho, tossia e revirava-se no forno”, como também à primeira cena da dama na carruagem, quando “o peito da doente exalou um suspiro fundo, que, antes de terminar, transformou-se em tosse. Ela se virou, encolheu-se e agarrou-se ao peito com ambas as mãos” –, revela todo o sofrimento a que a árvore está sendo submetida, como ser vivo. Sua luta, entretanto – “estremeceu por inteiro, inclinou-se e aprumou-se rapidamente, vacilando assustada sobre sua raiz” –, lembrando novamente a luta de Khviédor revirando-se no forno como também a luta de qualquer ser humano que, golpeado, estremece, inclina-se e apruma-se rapidamente, tentando combater o inimigo, de nada lhe valeu. A ação de “vacilar” – denotando oscilar por falta de firmeza, perder a força, tornar-se hesitante – confirma o dano causado a ela, enquanto o qualificativo “assustada” – remetendo à dama doente ao pronunciar a palavra “morrer”, que a assustou – personifica mais uma vez a árvore ao atribuir-lhe uma qualidade humana,

pois sugere ela estar ciente de que os golpes do machado – como a tuberculose para a dama e o cocheiro – irão ceifar sua vida.

Deste modo a árvore, tão simbólica como árvore da vida, vida cósmica conectando os três mundos, regeneração perpétua, imortalidade, natureza humana – o homem como microcosmo –, beleza, poesia, refúgio e também sacrifício e redenção ou castigo (pois na arte cristã a cruz é muitas vezes representada como árvore viva) (de VRIES, 1976, p.473-4), a árvore no conto já antecipa a cruz em que irá se converter, como símbolo do sofrimento de Cristo mas também de imortalidade, assim como a igreja de madeira na primeira parte da narrativa e os sinais-da-cruz feitos pela criada e pela dama já antecipavam a árvore e a cruz em que ela irá se transformar, da última parte.

O contraste entre o silêncio momentâneo, lembrando a atmosfera sagrada que imperava na mata ao amanhecer, e o rangido do tronco da árvore antes de despencar na terra úmida, “quebrando e soltando os ramos”, enfatizam uma vez mais a tragicidade e comoção da morte da árvore, pois, ao contrário da dama e do cocheiro, ambos tuberculosos, a árvore era forte e saudável. A reação da natureza ainda se expressa nos pios e no vô da toutinegra que testemunhara a cena, e que agora voa para um lugar mais seguro.

E, num novo contraste morte-vida, o parágrafo final da história revela como a vida continua e se renova:

As árvores, ainda mais alegres, pavoneavam seus galhos imóveis no espaço aberto há pouco. Os primeiros raios de sol infiltraram-se por entre as nuvens, brilharam lá no alto e correram a terra e o céu. A neblina derramou-se em ondas pelos vales; o orvalho começou a brincar na relva; nuvenzinhas brancas e transparentes dispersavam-se apressadas pelo firmamento azulado. Os pássaros revoavam sobre a mata espessa e, sem rumo, gorjeavam felizes; folhas viçosas sussurravam radiantes e tranquilas nas copas, e os ramos das árvores vivas mexeram-se lentos, majestosos, sobre a árvore tombada e morta. (*TM*, p.11-12)

A alegria das árvores com o novo espaço aberto relembra não só a alegria do cocheiro com botas novas mas recupera, igualmente, a leitura dos Salmos por ocasião da morte da dama – “Se lhes cortas a respiração, morrem e voltam ao seu pó. Envias o teu Espírito, eles são criados e, assim, renovas a face da terra. A glória do Senhor seja para sempre!” – ressaltando, assim, como a morte e a renovação da natureza fazem parte do plano divino e que a morte da árvore – mesmo se provocada pelo homem –, deixa mais espaço para as outras árvores ostentarem seus galhos e folhas viçosas.

A descrição final do cenário, repleta de movimento e vida, – com o sol, a neblina, o orvalho e as nuvens recriando a natureza, enquanto o vôo, o canto dos pássaros e os sussurros das folhas exprimiam alegria e felicidade –, é completada, significativamente, com a imagem dos ramos das árvores vivas mexendo-se “lentos, majestosos, sobre a árvore tombada e morta”, como que despedindo-se da companheira perdida, salientando, destarte, a dominância do tema da morte da árvore como o final da narrativa.

Este “clima de impressionante beleza poética ditada pela natureza” (NOGUEIRA JR., 2006, p.13), intensificado, como visto, pelos procedimentos artísticos da linguagem poética e da singularização – além dos paralelismos utilizados ao longo do conto –, levam-nos a considerar a morte da árvore como o tema dominante da narrativa. Esses procedimentos confirmam deste modo a pertinência do conceito jakobsoniano de Dominante – como “o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes”(JAKOBSON, 2002, p.513) – quando aplicado a este conto, pois a morte da árvore como dominante artístico modificou o equilíbrio temático existente nas três variantes. Este equilíbrio temático daria, inicialmente, um valor igual às três mortes, eliminando as diferenças sociais entre a dama e o velho cocheiro e até diferenças entre seres humanos e o reino vegetal. Entretanto, com a utilização do conceito de Dominante aplicado à morte da árvore, esta se torna o centro de enfoque da obra, deslocando o equilíbrio inicial – que não deixa de existir – para um novo patamar, em que a derrubada e morte da árvore estão em posição cardinal em relação às outras duas mortes. Como afirma Jakobson, adiante,

A definição da **função estética** como sendo **o dominante** num trabalho poético nos permite determinar a hierarquia das diversas funções linguísticas que ocorrem no trabalho poético. Na função referencial o signo tem uma conexão interna mínima com o objeto designado (...); por seu turno, a função expressiva exige uma relação mais íntima e direta entre signo e objeto (...). Se numa mensagem verbal a função dominante é a estética, tal mensagem pode utilizar instrumentos da linguagem expressiva; mas todos estarão submissos à função decisiva do trabalho, isto é: deixam-se transformar pelo dominante. (p. 515-16) (ênfase acrescentada)

Assim, a função referencial nas duas primeiras variantes temáticas, em contraposição ao predomínio da função estética na terceira variante, leva-nos a uma reavaliação da interpretação chklvovskiana do conto.

As ponderações de Bakhtin sobre “Três Mortes”, ao confrontar a posição monológica de Tolstoi com a posição dialógica de Dostoievski, também lançam uma luz importante sobre os três planos da narrativa:

(...) aqui não há relação interna, *relação entre consciências*. A senhora moribunda nada sabe acerca da vida e da morte do cocheiro e da árvore, que não fazem parte do seu campo de visão e da sua consciência. E tampouco a senhora e a árvore faziam parte da consciência do cocheiro. A vida e a morte das três personagens, juntamente com seus mundos, encontram-se lado a lado com um mundo objetivo uno e chegam até a se contatar *exteriormente* nele, mas elas mesmas nada sabem umas sobre as outras nem se refletem umas nas outras. São fechadas e surdas, não escutam nem respondem umas às outras. Entre elas não há nem pode haver quaisquer relações dialógicas. Não estão em acordo nem em desacordo. (BAKHTIN, 2005, p. 70).

E, adiante: “apesar do caráter multiplanar do conto (...), nele não há nem polifonia nem contraponto (...). Aqui há apenas um *sujeito cognoscente*, sendo os demais meros objetos do seu conhecimento” (BAKHTIN, 2005, p.72). Mesmo assim, acreditamos que seu julgamento sobre a posição monológica – e portanto limitada – de Tolstoi, manifestada “de modo muito acentuado e com grande *evidência externa*” (BAKHTIN, 2005, 72), não interfere com a poeticidade da narrativa, pois a função estética da descrição da derrubada e da morte da árvore continua sendo, a nosso ver, o dominante artístico do conto.

Esses pressupostos nos levam, agora, a uma última reorientação na interpretação do conto, ao sairmos do antropocentrismo das duas primeiras variantes para um ecocentrismo predominante na terceira.

A ecocrítica é definida por Cheryll Glotfelty, na introdução ao livro *The ecocriticism Reader*, como “o estudo das relações entre a literatura e o meio ambiente” (GLOTFELTY & FROMM, 1996). A partir desta definição, seguem-se as observações de Lawrence Buell, em *The Environmental Imagination*, que, em determinadas obras, o “meio natural deixou de ser um simples referencial e se tornou no verdadeiro protagonista”, pois, numa “literatura de simplicidade voluntária” o narrador, entre outras opções, pode ser levado “a uma personalização de seres não-humanos que eliminaria o abismo hierárquico entre o homo sapiens e as demais espécies; pode ainda ser (...) levado a uma representação dos interesses e dos desejos das plantas e dos animais” (BUELL, 1995).

Percebemos de imediato a pertinência dessas afirmações em relação à análise efetuada, não apenas pelo fato de Tolstoi ter dado voz e alma à natureza com a

personalização e o sofrimento de um ser não-humano, eliminando assim o “abismo hierárquico” entre as personagens humanas e a árvore – como já havia sido confirmado em relação ao equilíbrio temático do conto –, mas também por ter transformado o “meio natural” no “verdadeiro protagonista” da narrativa, tornando a função estética – e, por extensão, a ecocrítica – no valor dominante artístico de “Três Mortes”.

Deste modo, Tolstoi poderia ser colocado na vanguarda deste novo ramo dos estudos de literatura, iniciado no final do século XX, ao ter-nos transmitido sua percepção da sensibilidade da natureza e de suas linguagens, tornando-a tão próxima de nós e, mais ainda, seu comprometimento como escritor, com o mundo natural que nos rodeia – precioso demais para ser destruído, como o foi a “árvore tombada e morta”. Reativando nossa consciência ecológica, Tolstoi leva-nos a questionar, assim, as interações humanas com a natureza, enriquecendo sobremaneira nossa leitura do texto.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BUELL, Lawrence. **The environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the formation of American culture**. London: The Belknap Press, 2001. Disponível em <<http://www.iyume.com/nonature/ecolinks.htm>>. Acesso em 30/04/2013.

CHKLOVSKI, Viktor. A construção da novela e do romance. In: EIKHENBAUM et alii. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 205-226. _____ . A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et alii. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold, eds. **The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology**. Athens: University of Georgia, 1996. Disponível em <<http://www.iyume.com/nonature/ecolinks.htm>>. Acesso em 30/04/2013.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. vol.I . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 511-518.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.
NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. Três Mortes. Projeto Releituras. 2006. p.1-13
Disponível em <http://www.releituras.com/lievtolstoi_menu.asp> . Acesso em 03/10/2006.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Formalismo Russo e *New Criticism*. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2005, p.93-107.