

15

**O MEDO NAS NARRATIVAS DE EXPERIÊNCIA DE
LIUDMILA PETRUCHÉVSKAIA**

Emanuel Gonçalves Gomes

*Recebido em 04 set 2022.**Aprovado em 30 jan 2023.***Emanuel Gonçalves Gomes**

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Araraquara. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0034830863632998>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2598-7721>.

E-mail: emmanuel.gomes@unesp.br.

Resumo: Este artigo busca analisar alguns contos selecionados do livro *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* (2018), de Liudmila Petruchévskaja, à luz de compreender como estão presentes na obra da autora elementos oriundos de uma confluência de tradições literárias distintas, em especial aquela assinalada por Benjamin como a das narrativas da experiência, e como integrar tal tradição reconstitui a ameaça oriunda da transgressão de uma ideia de realidade que está no cerne da literatura fantástica tal qual observada pela categorização de David Roas.

Palavras-chave: Fantástico. Literatura russa. Contos de fada. Medo. Narrativas da experiência.

Abstract: This article proposes to analyze a few select tales from the book *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbor's Baby*, written by Ludmilla

Petrushevskaya, as a means to comprehend how are present in the author's work elements from a variety of distinct literary traditions, particularly those defined by Walter Benjamin as narratives of experience, and how being part of such tradition reconfigures the menace originated in the transgression of a certain idea of reality that is the core of fantastic literature according to David Roas' categorization.

Keywords: Fantastic. Russian literature. Fairytales. Fear. Narratives of experience.

Ao analisar a obra de Leskov, Walter Benjamin (2007) associa a obra do autor russo a uma tradição que transcende a literatura em sua forma escrita, tendo raízes muito mais antigas, que remontam às narrações orais que deram origem aos épicos da antiguidade e cujos traços permaneceram em determinada tradição literária que se estendeu ao longo da história. Essa é a tradição dos contadores de estórias¹, que o filósofo alemão associa à ideia de uma narrativa da experiência, seja com base no passado longínquo, transmitido de narrador a narrador, seja de lugares distantes, passados de pessoa a pessoa.

A essência dessa tradição está em uma forma de contar, de passar a experiência do narrador para o receptor através de recursos nascidos na prática oral, mas que podem ser observados também em algumas contrapartes escritas, como seria o caso do próprio Leskov. Essa narrativa da experiência se oporia

1 Embora o ensaio de Benjamin seja tradicionalmente traduzido para o português com o título de "O Narrador", a versão em inglês, utilizada como base neste estudo, tem uma versão que se permite menos confusões para com a ideia de um narrador intradieético, "the storyteller", que pode ser traduzido de forma direta como "contador de estórias". Usamos "estória" aqui por sua aproximação do gênero dos contos de fada ou dos "tales" da língua inglesa, enquanto "história" faria parte de uma tradição mais realista, no campo das narrativas da informação definidas por Benjamin, tais quais as histórias jornalísticas.

àquela da informação, que explica fatos e apresenta aquilo que seria a verdade, cujo maior exemplo está na eficiência dos artigos jornalísticos, mas que também faria parte dos elementos constitutivos da prosa ocidental. Essa linhagem mais recente, da qual faz parte o romance, se concentraria na transmissão de significado, através de recursos como um foco psicológico. De certo modo, tal opção colocaria o conteúdo à frente da forma. Ou, ao menos, da forma das histórias tais quais narradas com base nessa ideia de experiência.

Benjamin vê Leskov como um dos últimos representantes de uma tradição que estava já em declínio. E que o filósofo não dá indícios de ver retornar, seja desde Leskov ou mesmo a partir de seu tempo. Ao menos no campo da literatura russa, no entanto, a linhagem de narradores da experiência que Benjamin definiu em seu artigo tem, no mínimo, uma representante: Liudmila Petruchévskaja.

Em sua coletânea de contos *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* (2018), Petruchévskaja mantém acesa a tradição dos contadores de histórias, criando narrativas que, embora evitem as armadilhas observadas por Cortázar (2016, p. 158) de transpor elementos de uma “cor local” como a cadência da fala ou mesmo erros gramaticais que compõem as narrativas de uma tradição oral, mantém certos elementos desta, em especial no que se refere a serem modeladas através da experiência, tal qual Benjamin observava em Leskov.

A essa tradição, no entanto, Petruchévskaja adiciona elementos que têm uma origem nos contos fantásticos de Edgar Allan Poe, contemporizando elementos da composição poética do

autor estadunidense ao contexto histórico da Rússia no século XX e início do século XXI. A brevidade das suas narrativas, por exemplo, é um elemento que remete diretamente à poética de Poe, que vê na brevidade um fator *sine qua non* para a manutenção de um efeito consistente em determinada obra (POE, 1846, s.p.).

O conto “O Milagre” é um dos exemplos na obra de Petrushévskaja no qual a confluência de tais tradições literárias pode ser observada. Mesmo sendo um dos mais longos na coletânea, se estende por apenas 16 páginas, podendo, portanto, ser lido “em uma única sentada”, seguindo a recomendação de Poe, assim como preservando uma “impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance” (2016, p. 228) que é elemento fundamental para a composição dos grandes contos contemporâneos de acordo com a avaliação de Julio Cortázar. Seu enredo é convoluto, mas preso por uma unidade de efeito que dialoga com a ideia de beleza em seu sentido mais intenso, tal qual definido por Poe – ou seja, na melancolia (embora com uma origem distinta daquela encontrada na obra do estadunidense).

“O Milagre” narra a estória de uma mãe cujo filho tenta cometer suicídio. Ela o encontra enforcado após ter usado o dinheiro da mãe, Nádia, para dar uma festa que destruiu a casa da família enquanto a mãe trabalhava. O jovem, no entanto, é socorrido a tempo de ser salvo. Nádia, então, se vê em um dilema. Caso o filho se recupere e seja considerado psicologicamente instável, ele será mandado de volta para casa, onde maltrata a mãe e terá de viver às suas custas, já que sequer concluiu os estudos. Por outro lado, caso seja decidido que a tentativa de suicídio foi

fabricada, o jovem seria enviado para o exército ao se recuperar, onde sua expectativa de vida seria curta. Nádia passa, então, a buscar conselhos com pessoas de sua comunidade. É ao encontrar uma idosa que a narrativa tem uma guinada na qual adquire tons fantásticos. A estória passa a impressão de que a velha que Nádia encontra está morta, através da descrição de que ela “plantava muitas flores [...] em cima da cabeça” (PETRUCHÉVSKAIA, 2018, p. 67-68), tendo ela também, em vida, sofrido com o abuso dos descendentes masculinos; no seu caso, um neto.

A velha recomenda que Nádia busque a ajuda de um homem chamado Tio Kornil e desaparece sem dar mais detalhes. Prendendo-se a essa última esperança, Nádia passa a juntar informações sobre esse homem misterioso. Acabando por descobrir como abordá-lo, Nádia encontra Tio Kornil em uma serralheria ligada a um hospital, bêbado e já praticamente morto, com a testa arranhada e grandes chagas rubras nas palmas das mãos. Ao seu lado, uma série de garrafas trazidas por aqueles que buscaram sua ajuda anteriormente. Tio Kornil pede para que Nádia lhe dê o lenço no qual secou as lágrimas causadas pelo filho e vodca, ainda que diga que beber mais um copo o matará. Nádia passa, então, a contar seus desejos para Kornil. Embora inicie dizendo apenas que deseja a felicidade do filho, ela acaba por detalhar cenários nos quais ele é cada vez mais atrelado às vontades da mãe, mas sem que precise do dinheiro dela ou mesmo de sua presença.

Quando Nádia acolhe o semimorto Tio Kornil em seus braços, pronta para despejar em sua garganta, como se amamentasse, uma dose fatal de vodca, surge a mãe de Kornil. Ela relata a Nádia

os milagres anteriores do filho: uma ressurreição, a cura de um cego e de um paraplégico. Milagres, no entanto, que acabaram por causar efeitos negativos nas vidas dos agraciados (os filhos do ressurreto amargaram a perda de sua herança, o cego não pode mais pedir dinheiro nas ruas, o paraplégico perseguiu a mãe tentando matá-la). A mãe de Kornil revela também que Nádia foi escolhida para pôr fim ao sofrimento de seu filho, já que ele não poderia fazê-lo por conta própria. O conto conclui com Nádia questionando o desempenho materno da mãe de Kornil, e deixando a serralheria sem lhe dar a bebida, sentindo ter superado o momento mais sombrio de sua vida.

Segundo Julio Cortázar, “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que deve se manifestar desde as primeiras palavras” (2016, p. 152). Petrushévskaja parece seguir esse seu preceito em muitos contos, que, como em uma chave de ouro ao contrário, são iniciados com frases de impacto. “O Milagre” não é um caso à parte; sua primeira sentença é: “Uma mulher tinha um filho que se enforcou”. Tal começo, *in medias res*, tem a tensão que o escritor argentino via como essencial à narrativa curta. E, embora haja um declínio da urgência conforme surgem detalhes acerca da sobrevivência do filho, o dilema no qual a situação coloca a personagem da mãe passa ser a fonte de tensão primária do conto.

Pois, se Edgar Allan Poe via a morte de uma bela mulher como o tema mais poético (e, por conseguinte, melancólico) do mundo (POE, 1846, s.p.), Petrushévskaja busca outros temas que possam ser igualmente melancólicos, mas a partir de uma visão de mundo muito distinta daquela de Poe. Surge em sua obra, primeiramente, o amor materno, destacando em especial a vulnerabilidade que tal

confere à figura da mãe. No caso de “O Milagre”, Nádia é uma mulher que trabalha e sacrifica seu bem-estar por um filho que ama, mas que não a valoriza em troca. Que a rouba, destrói sua casa, que a manipula. E ela, a despeito disso, continua a buscar formas de prover pelo filho, temendo sua morte nas guerras da antiga União Soviética. A possibilidade da morte de um filho ganha, então, tons tão dramáticos quanto a morte de uma bela jovem na poética de Poe.

O amor materno de Nádia tem seus espelhos. Mais diretamente na mãe de Tio Kornil, uma espécie de Maria que vê o filho sofrer versões deturpadas das torturas bíblicas pelas quais passou Jesus e, com isso, anseia por vê-lo livre das agruras desta segunda vinda à terra. Outro espelho de Nádia é a velha que foi enganada pelo neto. Buscando organizar suas questões terrenas antes de morrer, ela passou para ele a posse de sua casa e foi imediatamente posta na rua, tendo encontrado alguma forma de paz apenas no túmulo. São essas mulheres, espelhos da protagonista, que ocupam os pontos de guinada da narrativa. A mãe de Kornil é a que faz com que Nádia desista de conseguir seu desejo às custas da morte dessa nova versão do redentor e a velha indica a transição de uma narrativa de fundamentos realistas para uma com tons fantásticos, ela dá um novo rumo ao conto através de seu conselho.

O conselho, inclusive, é um dos elementos fundamentais das histórias de experiência, tais quais definidas por Benjamin: “o conselho é menos uma resposta a uma pergunta do que uma proposta acerca da continuidade de uma história que se desenlaça” (BENJAMIN, 2007, p. 86, tradução nossa). O próprio

desenvolvimento de “O Milagre” segue, portanto, o foco observado por Benjamin nos recursos formais das narrativas de experiência.

Por conta de elementos como esses, podemos observar que, apesar de “O Milagre” ser um conto no qual se desenvolvem muitas ações, com o desenlace de um enredo de forma bastante destacada, esse se afasta do modelo informativo que seria o fundamento do conto enquanto anedota (NOGUEIRA GALVÃO, 1982, p. 169). Ainda que não prescindia do desenvolvimento de um enredo, a estória de Petrushévskaja parece se aproximar mais da ideia de um conto de atmosfera, em especial por “privilegiar outras experiências que não o realismo, o realismo tardio e o naturalismo” (NOGUEIRA GALVÃO, 1982, p. 170).

É nesta criação de uma atmosfera que Petrushévskaja mais se aproxima dos parâmetros para a criação poética delineados por Poe em *The Philosophy of Composition*. Embora o ensaio do escritor estadunidense tenha se desenvolvido a partir de sua escrita de um poema (“The Raven”, de 1845), podemos transpor seus conceitos para a prosa se pensarmos, seguindo o exemplo de Julio Cortázar, que “não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos [...]”. Um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma *estrutura de prosa*” (2016, p. 234 – grifo no original) .

Seguindo os mesmos estágios que Poe expõe no ensaio acerca de seu poema mais conhecido, podemos fazer uma leitura de “O Milagre” enquanto conto. Tal interpretação tem seu início no *dénouement* da narrativa, em sua conclusão. Assim como Poe criou um começo e meio para “The Raven” tendo em vista

o fim que “dá ao enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, ao fazer com que os incidentes, e especialmente o tom, em todos os pontos, tendam ao desenvolvimento da intenção” (POE, 1846, s.p., tradução nossa), “O Milagre” pode ser lido como um emaranhado de fatores que dá peso ao seu último parágrafo, com a redenção de Nádía, que se recusa a dar uma dose de vodca que poria fim à vida de Tio Kornil.

Tal conclusão gira em torno da aceitação do amor materno por parte de Nádía. A própria protagonista é identificada apenas como “a mãe” pelas primeiras 5 das 16 páginas do conto. O que coloca a releitura da história de Cristo em uma perspectiva própria, a de Maria. A melancolia no conto de Petrushévskaja é aquela da mãe que tem que aceitar a vida – e a morte – do filho, a despeito de seus sacrifícios e de seu amor. Tendo tal objetivo em mente, os elementos que precedem tal *dénouement* consistem em uma escolha de acontecimentos e de tons, que, na definição de Poe (1946, s.p.), podem ser uma combinação de ordinários ou peculiares, de forma a amplificar o efeito do clímax. No caso dos acontecimentos, Petrushévskaja escolhe o caminho dos peculiares, como evidenciado por conselhos vindo de além-túmulo e pela recriação dos milagres do novo testamento, mas até mesmo por seu início, com uma tentativa de suicídio.

O tom de “O Milagre”, da mesma forma, foge do ordinário. Mesmo antes do encontro entre Nádía e a velha que a aconselha a buscar Tio Kornil, a autora já constrói uma tensão fundamentada no sentimento de expectativa. O mistério inicial de o que teria levado o filho de Nádía a se enforcar dá lugar à dúvida acerca do destino dessa mãe e de seu filho. Uma questão que fica sem

resposta, mas que dá lugar a novos elementos que criam uma escalada na tensão. Boa parte da atmosfera opressiva desta parte do conto é constituída pela mobilização de ideias conexas, o que caracteriza a narrativa breve de qualidade (CORTÁZAR, 2016, p. 154). Nesse caso, remetendo a um contexto externo, como a penúria de certos extratos da população da União Soviética ou os conflitos nos quais aquele país se envolveu após a Segunda Guerra Mundial, simbolizados pelo caixão de zinco² no qual Nádia teme ver o filho voltar para casa se forçado a entrar para o exército.

Já na segunda parte do conto, a maneira oblíqua pela qual a personagem que aconselha Nádia é revelada como morta, por exemplo, cria suspense, já que suas palavras enigmáticas não são suficientes para afirmar o caráter fantástico da narrativa, apenas o indicam como uma possibilidade. De forma semelhante, a revelação de que Tio Kornil é uma reencarnação de Jesus se dá de forma progressiva: seu espaço é uma serralheria, análogo à profissão de carpinteiro de sua versão bíblica, suas chagas são descritas de forma escatológica, seus milagres são sempre paradoxais e de benefício dúbio. Enquanto Nádia vai fazendo essas descobertas, no entanto, a ideia de sagrado nunca chega a despontar, dado o aspecto mundano do bêbado Tio Kornil, de sua decrepitude.

A falta de explicações que é “metade da arte de contar estórias” (BENJAMIN, 2007, p. 89, tradução nossa) contribui para esse tom opressivo que perpassa “O Milagre”, e que é o principal responsável por sua caracterização mais apropriada enquanto

2 Os caixões de zinco são o marcador temporal mais preciso do conto, por serem relacionados à investida soviética no Afeganistão nos anos 1980. Apesar disso, no entanto, a narrativa preserva uma temporalidade incerta, que remete a dos contos de fada.

um conto de atmosfera. É em tal configuração que se encontra o cerne do terror das narrativas de Petruchévskaja.

Uma ameaça pervasiva, mas ao mesmo tempo inidentificável, também é a essência de outro conto da autora, “Tem alguém na casa”. Nesta narrativa, Petruchévskaja se aproxima de formas mais reconhecíveis da literatura fantástica.

Uma mulher, identificada com união dos conceitos de mãe e filha, a ponto de ser referida pela união das duas palavras através de um hífen, ou da forma abreviada m-f, vive em um apartamento acompanhada unicamente de sua gata, Lialka. Ao menos até que a protagonista passe a sentir a presença de uma outra criatura naquele pequeno ambiente, à qual passa a se referir como “Ele”; uma presença invisível, mas ameaçadora, que busca dominar a casa e colocar a existência de sua moradora em perigo.

Frente a tal inimigo, a protagonista adota uma estratégia de terra arrasada, chegando a citar explicitamente a adotada pelo exército russo frente às investidas napoleônicas. Antes que a presença ameaçadora possa usar os diversos utensílios de sua casa contra ela, a mãe-filha os destrói. Ela destroça os armários por medo que a criatura os derrube sobre sua cabeça, quebra a televisão a marretadas para evitar que a presença a exploda em seu rosto enquanto estiver frente à tela. Lentamente, a protagonista passa a se desfazer de todos os itens pessoais que cercam em prol de manter tal vantagem perante à presença que sente em sua casa.

O progresso da destruição de tudo que constituía a vida da m-f cessa apenas quando vê que a vida da gata Lialka seria um tributo grande demais para ceder ao seu inimigo. Então, a protagonista

se desfaz dos destroços que passaram a ocupar seu espaço vital e, na desolação que resta, encontra novas possibilidades, como os livros que sobraram após a destruição do televisor.

Desde sua premissa, a entidade misteriosa que toma cada vez mais a vida da protagonista remete a contos fantásticos como “Casa tomada”, de Júlio Cortázar (BORGES; CASARES; OCAMPO, 2013, p. 151-157) ou “Os cativos de Longjumeau”, de León Bloy (BORGES; CASARES; OCAMPO, 2013, p. 108-112). Sua presença nunca é materializada, mas a própria incompreensibilidade da sua natureza, aliada aos efeitos práticos desastrosos na vida de suas vítimas, faz com que seja ameaçadora. Tais forças não podem ser questionadas no nível da racionalidade, seu elemento aterrador é mais primitivo. Já em sua abertura “Tem alguém na casa” não deixa espaço para tal questionamento; o conto começa com a frase “é claro que tem alguém na casa”, e, pouco depois, dá embasamento ao medo que tal percepção origina: “as pessoas sempre têm medo da presença de criaturas desconhecidas” (PETRUCHÉVSKAIA, 2018, p. 117).

Tal frase remete diretamente àquilo que H. P. Lovecraft defendia ser a essência do medo: “a emoção mais velha e mais forte da humanidade é o medo, e o mais velho e mais forte dos medos é o do desconhecido” (LOVECRAFT, 1927, s.p. – tradução nossa). Desse modo, “Tem alguém na casa” seria um dos contos de Petruchévskiaia que mais se aproximaria da definição de fantástico observada por teóricos como David Roas, para quem “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante” (ROAS, 2013, p. 58). Mas, se o fantástico

sempre vem acompanhado de uma ameaça, a presença desta não necessariamente requer o fantástico.

Uma condição que se complica quando observamos que na tradição da qual Petruchévskaja faz parte não estão presentes alguns dos fatores frequentemente associados ao fantástico. Para permanecer na concepção do fantástico observada por Roas, para fazer parte deste gênero a narrativa precisa apresentar recursos estilísticos da ficção mimética: “na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas [...] como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva” (ROAS, 2013, p. 164).

No entanto, as narrativas da experiência, como as de Petruchévskaja, estão distantes do “efeito de realidade” barthesiano que advém da presença de tais recursos (ROAS, 2013, p. 164). Pelo contrário, as técnicas presentes na obra da autora são aquelas dos contadores de histórias, que, na presença de elementos sobrenaturais, a aproximariam mais do gênero do conto de fadas. De fato, uma parcela considerável dos contos reunidos em *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* são apresentados explicitamente como contos de fadas (e quarta e última parte do livro é assim intitulada).

Tal gênero seria englobado pelo âmbito do maravilhoso, ambientado em um mundo mágico “onde qualquer fenômeno é possível [...] Esses textos, assim, *não provocam a intervenção de nossa ideia de realidade*, de modo que não se estabelece nenhuma transgressão” (ROAS, 2013, p. 113, grifos do autor). E mesmo a

tendência de finais felizes, ainda que melancólicos, dos contos de Petruchévskaja não contradiz a noção de Roas segundo a qual “o conto maravilhoso tem sempre final feliz” (ROAS, 2013, p. 61).

Identificar elementos de contos de fadas nas narrativas de Petruchévskaja, no entanto, não diminui a ameaça que elas contêm. Enquanto contos de fadas construídos em torno do discurso da experiência, as narrativas da autora se encaixariam na tradição dos contos dos irmãos Grimm, nos quais o terror se faz marcadamente presente³. Ademais, como indica Angela Carter, mesmo autores frequentemente vistos como representantes do fantástico, como Poe ou Hoffman, tem em suas obras “poucas pretensões à imitação da vida” (CARTER, 1997, p. 459 – tradução nossa). Se a transgressão da ideia de realidade pode vir da incongruência para com as representações que causem um “efeito de realidade” a partir de uma lógica iluminista da racionalidade e do mundo, a ruptura com o prosaico das narrativas de experiência pode ser igualmente assustadora.

Um dos textos presentes na sessão assinalada como “contos de fadas” em *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha* é “O sobretudo preto”. Entre os mais assustadores da coletânea, o conto abre com uma jovem sem memória, que não sabe onde está ou quem é, apenas que veste um sobretudo preto em uma noite de inverno e carrega no bolso uma caixa de fósforos e uma chave. Ela busca socorro com um caminhoneiro, que lhe oferece carona até a estação. No mesmo veículo, o motorista é

3 Na obra de Petruchévskaja também é possível encontrar contos de fada que condizem de forma mais próxima com a noção de maravilhoso de Roas, nos quais a ameaça e o medo não são tão presentes. Contos como “A menina-nariz” e “O segredo de Marilena” se enquadrariam nessa classificação e, portanto, fogem do escopo do presente artigo.

acompanhado por uma figura esquelética, completamente coberta por um manto negro. Como uma forma de autodefesa, a moça tenta não demonstrar que não tem memória alguma, e aceita como razoável ir até a estação. Ao chegar lá, no entanto, encontra um espaço deserto, e sem previsão de saída de nenhum trem.

Ao explorar a região em torno da estação, a jovem descobre estar em uma espécie de subúrbio que lhe parece totalmente deserto, sem luzes acesas nas casas e com um aspecto de área ainda em construção. Sem saber para onde ir, a jovem volta a encontrar o mesmo caminhoneiro. Seu companheiro esquelético parece ter aumentado de tamanho, mas a protagonista ainda tem espaço na cabine, e passa a ditar direções aleatórias fingindo guiar o motorista em direção a sua casa. Com medo de seus companheiros de viagem, a jovem acaba por indicar um condomínio qualquer como sendo sua morada. O motorista e seu acompanhante então exigem que a jovem pague por sua passagem, e a acompanham, para que ela pegue alguma forma de pagamento em sua casa.

Assustada, a jovem testa sua chave em uma porta escolhida à sorte e se surpreende quando a porta abre. O apartamento está quase totalmente desocupado, com apenas um emaranhado de objetos indistintos em sua sala. A protagonista indica que os homens podem buscar naqueles objetos o seu pagamento e, enquanto eles vasculham a pilha, ela escapa do apartamento, fechado a porta atrás de si. Não demora muito, no entanto, para que escute sinais de estar sendo perseguida. Ao observar sinais de iluminação vindo de um dos apartamentos, ela é novamente surpreendida ao ver que sua chave volta a funcionar e se depara com uma mulher que segura um fósforo aceso.

É nesse momento que o conto, até então envolto em uma aura de mistério e perigo aparentemente mais cotidiano, se volta para o medo sobrenatural. A senhora que segura o fósforo também veste um sobretudo preto e parece ter experimentado a mesma falta de memória da jovem, mas explica que o último de seus fósforos está para apagar e, com ele, tudo estaria acabado para ela. Buscando entender melhor a situação na qual se encontra, a protagonista oferece à mulher alguns dos seus poucos fósforos em troca de respostas. Nesse processo vem à tona que a cada fósforo utilizado, um pouco da memória da sua dona retornava, assim como o conhecimento de que, apagada a luz do último fósforo, não seria possível acordar daquele pesadelo. Pois as duas mulheres se encontravam em uma espécie de limbo no qual as pessoas que tentam suicídio ficam entre a possibilidade de voltar à vida ou selarem sua morte.

Quando o último de seus fósforos está para se esvaír, a jovem tem a realização de que apenas colocando fogo no sobretudo preto que lhe veste pode voltar ao mundo dos vivos.

A princípio é completamente justificado enquadramento de “O sobretudo preto” na categoria de contos de fadas. O purgatório no qual é ambientando o conto tem uma lógica própria, funcionando de forma marcadamente distinta do que seria convencional em uma representação mimética da realidade. A encarnação da morte no caminhoneiro e seu acompanhante e as propriedades mágicas dos objetos em posse dos suicidas são suficientemente maravilhosos para alimentar a noção de que, nesse ambiente, tudo poderia ser possível. No entanto, o medo presente no conto vem de elementos muito concretos: uma

pessoa sem memória perdida numa noite fria, a figura da mulher perseguida por dois homens, os dramas pessoais realistas que levaram as duas mulheres a buscarem o suicídio. Também no campo do sobrenatural, a própria existência desse limbo que conecta a vida e morte é um elemento que transgride a ideia de realidade vigente, especialmente quando reafirmado que o mundo dos vivos é a realidade prosaica que é ameaçada pela presença do fantástico.

Em vez de buscar estabelecer um “efeito de realidade” a partir de marcadores tributários de uma lógica racionalista em sua veia iluminista, como seriam a presença de datas ou descrições pormenorizadas, Petruhévskaia firma sua ideia de realidade na experiência, como na tradição dos contadores de histórias. A autora ancora a percepção de real não em figuras cuja existência pode ser comprovada, como personagens ou locais históricos, mas antes em vivências que são tipicamente cotidianas. A protagonista de “O sobretudo preto” pode ser ver em um mundo fundamentado no maravilhoso, mas isso não descarta que, sua experiência no mundo dos vivos é aquela de uma jovem que, depois e engravidar, foi abandonada pelo amante e tem que arcar com as responsabilidades de cuidar de familiares mais velhos. De forma semelhante à protagonista de “O milagre”, que se vê diante da reencarnação de Jesus, mas enfrenta problemas familiares facilmente relacionáveis a um contexto social da realidade.

A historicidade das repúblicas que fizeram parte da União Soviética e dos países que as sucederam, especialmente em seus desdobramentos domésticos, é inescapável enquanto referenciais da realidade na prosa de Petruchévskaia. Mesmo em seus contos

mais tradicionalmente fantásticos, como “Um caso Sokólniki”. A curta narrativa enfoca a militarização das repúblicas soviéticas, apresentando a história de uma mulher cujo marido é dado como morto durante uma operação militar e enterrado em um caixão fechado. Pouco depois, o marido aparece para ela, dizendo ter desertado e que o caixão no qual disseram estar seu corpo estava carregado apenas de terra. Para escapar de uma possível perseguição, o marido pede para que a mulher se desfaça de seu uniforme, que estaria em uma vala na região de Sokólniki.

Ao chegar no local indicado ao anoitecer, a protagonista consegue discernir de fato alguns detalhes do uniforme militar do marido no fundo da vala e trata de cobri-lo de terra. Apenas para, em seguida, o fantasma de seu marido agradecer por ter sido finalmente enterrado.

Neste conto vemos que Petrushévskaja também costura em sua prosa alguns dos elementos mais tradicionalmente ligados à ideia de “efeito de realidade”, como a referência à localização real de Sokólniki deixa evidente. No entanto, mais do que esse marcador, a realidade do conto se ancora mais na experiência da mulher que se vê viúva diante das operações militares soviéticas e dos homens que desertavam as forças armadas. Mas, nesse caso, a vivência dessas pessoas é palco da transgressão através de uma figura mais facilmente identificável com o fantástico, a do fantasma.

Mesmo o preceito de Poe citado acima acerca da poeticidade e melancolia da imagem de uma jovem morta não é alheio à prosa de Petrushévskaja. Em “A casa da fonte”, um pai precisa lidar com a burocracia e a corrupção do sistema de saúde de seus país para recuperar o corpo de sua filha de 15 anos morta em um acidente

de ônibus. Desesperado por sua perda, o homem usa todas as suas economias para tirar o corpo da filha do necrotério e instalá-la em uma UTI, onde é tratada como se ainda estivesse viva e o pai ocupa o leito ao seu lado. Ao menos até ter um sonho no qual oferece um sanduíche para a filha, mas logo percebe que se trata de um coração cru dentro do pão e, com medo do que aquilo pode significar, o devora antes que a filha possa comê-lo. Ao voltar a si, o pai se encontra convalescendo de um mal cardíaco, mas, para sua surpresa, a filha foi miraculosamente ressuscitada.

Do mesmo modo que em “O sobretudo preto”, “A casa da fonte” apresenta um mundo paralelo, com lógica diversa do que se convém chamar realidade. E é na própria existência desses níveis desconhecidos de inteligibilidade que se encontra a ameaça transgressora destes contos. Seus personagens já vivem em contextos que lhes são hostis, frequentemente em situações de rejeição, exclusão ou de simples desajuste social. Considerando que, além da realidade que já os marginaliza, exista ainda um outro nível de existência no qual estão ainda mais à mercê de forças misteriosas e de regras de comportamento que maximizam o alheamento de forma análoga à de uma burocracia sobrenatural, a ameaça desses elementos fantásticos se torna ainda mais evidente. Por mais que dentro deles estejam os próprios mecanismos que permitem o retorno à realidade prosaica da experiência cotidiana.

Mas se os personagens de Petrushévskaja são frequentemente transportados a essa ordem de realidade que ao mesmo tempo maximiza e transgride a ideia de real extradiagética, em alguns contos o caminho inverso também é percorrido. De forma mais evidente em contos como “Higiene”, que acompanha a tentativa de

sobrevivência de uma família em meio a uma cidade assolada por uma epidemia mortal.

Embora os sintomas da doença que se espalha pela cidade sejam semelhantes, em alguns aspectos, aos da morte vermelha descrita por Poe em “The masque os red death” (POE, 1842), os aposentos da família que protagoniza o conto de Petrushévskaja não poderiam estar mais distantes da opulência do palácio do Príncipe Prospero. Ainda que não propriamente fantástica, a peste que se espalha pela cidade potencializa a penúria que é presente no campo da experiência, criando uma atmosfera de opressão constante que pode ser vista como análoga à presença de elementos sobrenaturais. O espaço da cidade se torna um perigoso campo de disputa pelos recursos da sobrevivência e mesmo a convivência familiar se torna tensa e permeada pelo perigo constante conforme os membros vão gradativamente sucumbindo para a doença.

A epidemia cria um mundo que se assemelha, por exemplo, a uma cidade sitiada, algo no campo da experiência, mas, ao mesmo tempo, impõe regras que podem ser tão obscuras quanto a dos mundos sobrenaturais que Petrushévskaja localiza, em outros contos, na fronteira entre a vida e a morte. A lógica de quem sobrevive ou não à doença parece, afinal, tão arbitrária quanto o ato de comer um coração cru ser responsável por trazer de volta à vida uma jovem morta. E a atmosfera opressiva não está muito distante daquela originada por uma presença desconhecida dentro da mesma casa. Pelo contrário, a doença de “Higiene” adentra o espaço doméstico de forma tão ou mais assustadora que a entidade misteriosa de “Tem alguém na casa”.

No entanto, “Higiene” é um caso limítrofe mesmo dentro da obra de Petruchévskaja. Como observado nas análises dos demais contos abordados neste artigo, a característica mais particular do fantástico tal qual presente nos contos da autora é o deslocamento do ponto de partida convencional de mundo racionalista e logocêntrico para um campo popular no qual o próprio valor do conceito de realidade é distinto daquele pano de fundo iluminista que está presente em boa parte da produção fantástica, especialmente no século XIX. Como representantes das narrativas de experiência, os contos de Petruchévskaja se assemelham mais a lendas urbanas passadas de boca a boca, de geração a geração. E, como podem assegurar as pessoas que já compartilharam histórias do tipo, seja em torno de uma fogueira, em um quarto escuro ou na Villa Diodati, estas, não raro, são as que exprimem o medo em sua forma mais bruta.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. The Storyteller. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Tradução de Harry Zohn. Nova York: Random House, 2007.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. 1927. Disponível em: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Acesso em: 03 nov. 2022.
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *Cinco teses sobre o conto*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.
- PETRUCHÉVSKAIA, Liudmila. *Era uma vez uma mulher que tentou matar o bebê da vizinha*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

POE, Edgar Allan. The masque of red death. In: POE, Edgar Allan. *Poe's Tales of Mystery and Imagination*. 1842. Available at: https://en.wikisource.org/wiki/Poe%27s_Tales_of_Mystery_and_Imagination/The_Masque_of_the_Red_Death. Accessed on: 04 set. 2022.

POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. 1846. Available at: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>. Accessed on: 12 fev. 2022.

POE, Edgar Allan. *The Poetic Principle*. 1850. Available at: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>. Accessed on: 12 fev. 2022.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.