

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

Estética e horror: o mostro, o estranho e o abjeto

Marcelo Rodrigues de Moraes¹

Resumo: O propósito deste trabalho é refletir a respeito do tema Estética e Horror, evidenciando seu caráter teórico e as três principais categorias estudadas: o monstro, o estranho e o abjeto. O trabalho, desenvolvido no projeto Literatura e Autoritarismo, tenta mostrar como a criação artística tem encontrado no horror uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o investem e das significações que sua linguagem pretende transmitir, já que às formas de horror parecem haver convergido as angústias e as perturbações de uma época que se vivencia e se concebe como apocalíptica. O horror, como gênero artístico, chama a atenção à medida que suas estruturas são dispostas de maneira a articular a ansiedade difundida em tempos de tensão. A sensação de paralisia gerada por choques e pela incapacidade de lidar com situações-limite, inconcebíveis e inacreditáveis, encontra nas figuras monstruosas, abjetas e estranhas sua principal causa e configuração. A reflexão sobre o modo como a literatura trata a estética horrorífica mostra que o horror, como categoria artística, carrega em si condições para configurar um universo próprio de existência, gerar ambientes fantasmagóricos e falar daquilo que é indizível por meio de elementos contraditórios.

Palavras-chave: Estética, Horror, Monstro, Estranho, Abjeto.

Abstract: This paper undertakes an approach to the theme “Aesthetics and Horror” by highlighting its theoretical aspect and its three main categories: the monster, the uncanny and the abject. The study, developed in the project “Literatura e Autoritarismo”, try to show how the artistic creation has found in the horror one of the most expressive forms of displaying contemporary spirit trends, as well as its problems and the meanings its language intends to express. It seems that the anguishes and disturbances of an apocalyptic period have converged into the horror. The horror, as an artistic genre, has structures made to articulate the anxiety diffused in periods of tension. The paralysis created by states of shock and the incapacity to deal with inconceivable and incredible limit-experiences finds in monstrous, uncanny and abject figures its main cause. The reflection on how literature treats horrific aesthetics reveals that horror brings in itself conditions to create its own universe, to generate ghostly settings and to talk about the unspeakable through contradictory elements.

Keywords: Aesthetics, Horror, Monster, Uncanny, Abject

1. Introdução

É possível dizer que atualmente o termo horror adquiriu um valor comum, cotidianamente manipulado pela estética da filosofia da arte e da crítica. A criação artística tem encontrado no horror uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o investem e das significações que suas linguagens pretendem transmitir, já que às formas de horror parecem haver convergido as angústias e as perturbações de uma época que se vivencia e se concebe como “apocalíptica”. Essa confluência converteu o horror em uma categoria estética representativa da modernidade.

De fato, o horror como categoria artística carrega em si condições para configurar um universo próprio de existência, na dinamicidade frenética de suas transformações, e também para captar a sua experiência histórica e humana. O horror artístico desestabiliza e põe em movimento tudo quanto toca, desequilibrando relações harmônicas, justapondo no mesmo plano o elevado e o baixo, o refinado e o grotesco, o belo e o

¹ Graduando em Letras na Universidade de São Paulo. Bolsista CNPq. Email: marcelo.moraes@usp.br

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

monstro, o sublime e o abjeto. Essa mescla calculada de elementos contraditórios gera ambientes fantasmagóricos nos quais a obra fala do indizível e nos introduz – através do monstro, do estranho e do abjeto – no sentido do inverossímil. O horror, cuja eclosão marcou tão fundamente a representação artística a partir do Romantismo, coloca-se numa chave indispensável para se pensar a expressão perturbadora que caracteriza a arte contemporânea.

A estética horrorífica tem uma tripartição muito produtiva em categorias estreitamente ligadas entre si: o abjeto, o estranho e o monstro.

2. O abjeto

Já na Poética, Aristóteles, ao comentar as causas da poesia trágica e cômica, define não apenas que a imitação é um processo congênito ao homem que se compraz no imitado, mas, também, que há um prazer em contemplar elementos repugnantes. Conforme o filósofo, “sinal disto é o que acontece na experiência: contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres” (Aristóteles, 1984, p. 243). Ou seja, ao comentar sobre a história da poesia trágica, Aristóteles afirma existir “prazer” na contemplação de formas abjetas e, em oposição a Platão, dentro da perspectiva poética clássica, acredita que o abalo provocado pela representação de cenas chocantes (capazes de gerar pena e medo) poderia ter uma consequência útil, porque se aprende com a imitação, e prazerosa, porque há um deleite em contemplar.

A partir das mesmas categorias de contemplação, a teoria do conceito de sublime foi inicialmente elaborada no final do século XVII. Nessa época o domínio do Bom/Belo/Verdade nas artes começou a ser colocado em questão. Porém, a crise do paradigma do belo não se deu de modo abrupto: desdobrou-se de um longo processo desde o final do século XVII até o final do século XVIII, quando foram estabelecidas as doutrinas estéticas românticas. Fenômenos como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos passam a ser tema de intensos debates. Nessa linha de raciocínio, comenta Seligmann-Silva (1999, p. 124):

exigência de imediatez e de intensidade presente nessa nova estética levou também a uma mudança radical nas concepções de objetividade, distância e idealidade da obra de arte (...). Ao invés da análise da imitação e da relação de semelhança entre “o original” e “a cópia”, a atenção é dirigida ao espectador, à sua patologia; estuda-se a relação entre os estímulos e as emoções por ele desencadeadas.

O foco passa a atingir o público que contempla as obras de arte tidas como portadoras de elementos de abjeção, ao invés da própria representação artística; portanto, é possível dizer que vale mais a consequência subjetiva que a própria configuração do objeto.

Um teórico fundamental para pensar o conceito de sublime no século XVIII é Edmund Burke e sua obra “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo”, na qual o sublime ganha a condição de categoria alheia à conceituação por tratar-se de uma manifestação do ilimitado. Uma

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

parte central da sua pesquisa é a tipificação das paixões mais intensas, com as quais o sublime justamente se relaciona, as quais estão ligadas à preservação do indivíduo, derivadas da dor e do perigo. Segundo Burke (1993, p. 48): “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror, constitui uma fonte do sublime; isto é, produz a mais forte sensação, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer”. Para o pensador irlandês, o sublime é a manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o “horror deleitoso” e o próprio medo ou o terror é uma percepção da dor ou da morte.

Seguindo a pesquisa de Burke, pode-se encontrar a definição de que o perigo ou a dor, quando se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, da qual não se pode escapar, podem não proporcionar deleite e serão de fato terríveis; porém quando são menos prováveis e aparecem, de certo modo atenuados, “podem ser – e são – deliciosos” (Burke, p. 53). Sendo assim, o sublime é uma categoria que exige um envolvimento da parte do espectador à medida que suscita uma “perda de controle” na possibilidade de se encarar uma configuração da morte. Para Burke é imprescindível que a representação de perigo e dor estejam suavizadas para a configuração do sublime; o autor também estava convencido de que sempre sentimos um certo gozo nos infortúnios e dores reais alheios. Ao contrário do conceito renascentista de belo, o sublime, enquanto sentimento que nasce da dor e do perigo, é despertado por fatos reais ou que sejam representados de modo extremamente realistas. “O sublime é o real enquanto manifestação da morte; ele nos arrebatava com uma força irresistível e impede a nossa mente de raciocinar” (Burke, p. 55).

O medo é uma categoria também muito importante para Burke em suas articulações com perigo, dor e morte e, mesmo que gerado por uma imitação, ou seja, se nos depararmos com uma representação de uma situação amedrontadora, é bem provável que pressintamos a dor e a morte, pois ele, o medo, atua de maneira semelhante a uma situação real. A relação do sublime com elementos carregados de feiúra não é para Burke uma relação necessária, mas sim compatível e complementar na medida em que o feio auxilia a despertar o terror, fato que não impede que o sublime seja despertado por objetos belos, de formas perfeitas, proporções harmônicas e agradáveis aos sentidos. O sublime burkeano pode ser definido, segundo Seligmann-Silva, como uma espécie de antecessor do nosso moderno conceito de abjeto.

Após apresentar um resumo da teoria burkeana acerca do sublime, Seligmann-Silva focaliza outro autor que também apresenta interessante reflexão sobre o tema, Moses Mendelssohn, para quem o sublime – das Erhabene – é um sentimento de natureza mista que nasce da apreensão de objetos cuja grandeza “não pode ser abarcada de uma só vez pelos sentidos” (1999, p. 127). Para Mendelssohn, se o ideal da arte é o abalo prazeroso do seu espectador, ela necessariamente fica submetida tanto ao império das emoções mistas – que nos impressionam mais – como também tende para uma corrida vertiginosa em direção à representação do que há de mais chocante se ela não quiser se ver reduzida à monotonia e, no dizer do autor, gerar apenas asco.

Assim como para Mendelssohn, também para Gotthold Ephraim Lessing o asqueroso constitui um limite para a arte. Considerado um dos maiores escritores alemães do século XVIII, Lessing acredita que o importante não é necessariamente o asqueroso proveniente da monotonia do belo, mas sim do que é

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

asqueroso por si mesmo. Ele acredita que o momento fecundo da representação artística é aquele que deixa uma abertura para a nossa imaginação ir além do representado; se para Burke a dor extrema era um indicativo da morte, para Lessing ela é um ícone do cadáver em decomposição e tão asqueroso quanto ele.

No seu estudo sobre o horror deleitoso, Seligmann-Silva aponta que a teoria do sublime no século XVIII se desenvolveu como parte do movimento tanto de autonomização das diversas artes, como também do sistema das artes (a Estética) com relação aos demais sistemas (político, religioso e moral). O indivíduo do romantismo do final do século XVIII e início do XIX estava plenamente familiarizado com a estética do sublime (basta ver as telas de Kaspar David Friedrich, William Turner e as gravuras de Goya). Diz o autor que não há mais a idealização das catástrofes, mas apenas a representação da realidade do terror e da morte. Exemplos na literatura se encontram em E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, como representantes da estética do sublime, artistas em que já se percebe uma transformação de sublime na direção do abjeto.

Para tratar do conceito de abjeção são de vital importância os estudos de Julia Kristeva, principalmente o seu livro *Pouvoirs de l'horreur*, (*Powers of Horror*, na tradução inglesa) publicado em 1980. Kristeva aproxima o abjeto do sublime inúmeras vezes sem se preocupar em estabelecer a diferença entre os dois conceitos. A autora trata o abjeto como uma manifestação do que há de mais primitivo na nossa economia psíquica e que se origina de um recalque originário, anterior ao surgimento do eu: “o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-Eu, uma negação violenta que instaura o Eu; trata-se, em suma, de uma fronteira” (Kristeva, 1980, p. 17). Seguindo esta linha de raciocínio, o abjeto é a manifestação dessa violenta cisão (que a autora denomina proto-cisão; é um não-sentido que nos oprime – assim como o sublime é um sobre-sentido que nos escapa. Diferentemente do sublime, a manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver: “ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma” (Kristeva, 1980, p. 127), um corpo matéria que nos envia novamente a essa proto-morte de onde o Eu começou a se desenvolver; ele, o abjeto, nos atira de volta ao campo caótico e pré-simbólico da Natureza.

A abjeção, não obstante, assim como o sublime, também está intimamente ligada à falta como fundadora do ser; e ainda como o sublime ela nos amedronta e é uma manifestação de uma ausência de limite mas, diferentemente dele, representa esse não-limite, por assim dizer, para baixo. Afirma Seligmann-Silva, ao estudar o texto de Kristeva, que se o sublime representou no século XVIII uma categoria para a qual migrara para a estética elementos da teologia em dissolução, o abjeto, por sua vez, não aponta mais para o céu, para um excesso de significação, mas sim para o negativo pré-significado. Comparando a teoria burkeana acerca do sublime com o desenvolvimento psicanalítico de Kristeva sobre a abjeção, nota-se que os dois conceitos - sublime e abjeto - lidam com o inominável e sem-limites, ou seja, categorias intersticiais; mas o sublime remete ao sublime espiritual enquanto o abjeto está relacionado ao corpo. Ambos são conceitos de fronteiras marcados pela ambigüidade e que nos abalam; mas o abjeto nos remete para baixo, que na representação de Kristeva tem lugar privilegiado na figura do cadáver.

Kristeva vê na arte uma das modalidades de purificação do abjeto: a sua própria aparição já teria o papel de controlar a sua força. Seguindo a mesma linha de pensamento, Seligmann-Silva afirma que o abjeto e suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites-tabus numa espécie

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

de reencenação da proto-cisão, dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus. A pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta; o corpo é um campo semiótico, dividido em zonas – a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem. É importante destacar, nos lembra o autor, que para Kristeva a estética do abjeto não poderia ser compreendida sem a sua profunda relação com a guerra. Seligmann-Silva propõe em seu ensaio um paralelo muito produtivo: se a teoria freudiana do trauma não pode ser compreendida sem a sua relação íntima com a Primeira Guerra Mundial, a nossa atual 'cultura do abjeto' é uma filha direta da Segunda Guerra e, sobretudo, do seu núcleo mais obscuro e resistente ao discurso simbólico: a Shoah.

Ao deslocar o estudo para o corpo, Seligmann-Silva nos apresenta que “a verdade parece agora residir no trauma, no corpo como anteparo dessa ferida, num corpo cadáver que é visto como uma proto-escritura que testemunha o trauma” (Seligmann-Silva, 1999, p. 128). Pode-se dizer que a cultura mais recente é fascinada pelo trauma e, por esse motivo, estabelece uma nova ética e estética da representação. Uma arte que ganha destaque a partir desse enfoque é a pintura e a fotografia, não a concebida na sua definição metafísica de espelho do real ou romântica de transformação do real, mas sim enquanto “traço de um real”, deve ser tomada como um ideal da arte do trauma. “Se Lessing no século XVIII não suportava a representação da boca escancarada de Laocoonte, agora, se nos recordamos de um artista como Bacon, veremos que ele se tornou uma de nossas obsessões” (Seligmann-Silva, 1999, p. 128).

Tratando de um tema com muita afinidade às questões contemporâneas, Susan Sontag, em seu livro *Diante da dor dos outros*, vai trabalhar os impasses que a fotografia e o olhar propõem. Ela afirma (Sontag, 2003, p. 23-24) que o fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo.

A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada (...). Numa era sobrecarregada de informações, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A caçada de imagens mais dramáticas (...) orienta o trabalho do fotógrafo e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor.

Em relação aos horrores da guerra, Sontag retoma as palavras de Virginia Woolf. Ela escreve: “quando Woolf observa que uma das fotos que recebeu mostra o cadáver de um homem ou de uma mulher tão mutilado que poderia muito bem ser o cadáver de um porco, sua idéia é que a escala do morticínio na guerra destrói aquilo que identifica as pessoas como indivíduos, e mesmo como seres humanos”. Segundo a autora, na era das câmeras fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma “reencenação mais convincente” (Sontag, 2003, p. 54-55).

O sexto capítulo do livro de Sontag apresenta idéias com o mesmo horizonte das teorias do sublime e do abjeto. Ela afirma que “podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades, mas nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência”. A maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um “interesse lascivo”, já que imagens de coisas repugnantes também podem seduzir e muitas pessoas sentem desejo de ver algo

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

horripilante. “Chamar tal desejo de mórbido”, diz Kristeva, “sugere uma aberração rara, mas a alteração por essas imagens não é rara e constitui uma “fonte permanente de tormento interior” (Kristeva, 1980, p. 80).

Em *A República*, Platão já defendia que todos temos um apetite por cenas de degradação, dor e mutilação. Segundo Bataille, “como objetos de contemplação, imagens podem atender a diversas necessidades. Podem nos enrijecer contra a fraqueza, tornar-nos mais insensíveis. Levar-nos a conhecer a existência do incorrigível” (apud Sontag, 2003).

O abjeto tem o poder de caracterizar um sofrimento extremo como algo mais do que o mero sofrimento, como uma espécie de transfiguração. Trata-se de uma visão do sofrimento, da dor dos outros, da morte que está enraizada no pensamento religioso e vincula dor ao sacrifício, o sacrifício à exaltação – uma visão que não poderia ser mais alheia à sensibilidade moderna, que encara o sofrimento como um erro, um acidente ou um crime. O abjeto pode ser visto como algo a ser corrigido, algo a ser recusado; mas é, a partir das definições estudadas em diversos autores, uma imagem de duplicidade, que liga vida e morte, nojo e deleite, prazer e recusa.

3. O estranho

Relativo aos problemas estéticos e privilegiando a literatura de Hoffmann, faz-se importante o texto *Das Unheimliche* (O Estranho, na tradução em português) de 1919, de Sigmund Freud, ensaio que se confessa como uma pesquisa sobre a angústia em geral e, de maneira ainda mais universal, sobre a dinâmica do inconsciente. Confessa o autor (Freud, 2007, p. 2483) que “una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado dispar en los distintos individuos”.

Logo no começo do ensaio, Freud alerta para os diferentes caminhos que a análise do sinistro (ou estranho) pode tomar, mas que ambas, a lingüística e a experimental, chegarão ao mesmo objetivo: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Freud quer demonstrar, antes de mais nada, usando a primeira parte de seu texto, a partir de um estudo semântico do adjetivo alemão heimlich e do seu antônimo unheimlich, que um sentido negativo próximo do antônimo já se liga ao termo positivo de heimlich, ‘familiar’, que significa também “secreto”, “íntimo”, “escondido”, “tenebroso”, “dissimulado”. Como nos apresenta Kristeva (1994, p. 192), “assim, na própria palavra heimlich, o familiar, o íntimo e o natural (de heimisch) se invertem em seus contrários, dando no sentido oposto de ‘sobrenatural’ que contém unheimlich”. A autora comenta que essa imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica segundo a qual “o sobrenatural” é essa verdade particular da coisa assustadora que remonta ao há muito já conhecido, há muito já familiar, o que confirma para Freud o propósito de Schelling segundo o qual chama-se de “unheimlich tudo o que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que saiu dela.

Define Kristeva (1994, p. 192) que:

portanto, o que é sobrenatural seria o que foi familiar e que, em certas condições, se manifesta. Um primeiro passo é dado, desalojando o sobrenatural da

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

exterioridade na qual o medo a fixa, para substituí-la no interior, não do familiar enquanto próprio, mas de um familiar potencialmente maculado de estranho e reenviado (para além da sua origem primária) a um passado impróprio. O outro é o meu (próprio) inconsciente.

A partir do comentário de Schelling, Freud desenvolverá sua interpretação do termo como recalque (algo de familiar à vida psíquica e que o processo de recalque transformou em estranho). O estranhamento familiar nasce na vida real quando complexos infantis recalcados são reanimados por alguma impressão exterior, ou quando convicções primitivas superadas parecem ser novamente confirmadas. Apoiando-se em diversos exemplos, Freud conclui que esse fenômeno, que se manifesta como sensação de terror ou mal-estar, advém exatamente da perda dos limites entre realidade e imaginário por um sujeito determinado. Isso fica particularmente claro quando, ao comentar o conto “O homem da areia” (Der Sandmann), de E.T.A. Hoffmann, Freud mostra que Hoffmann pretende jogar o próprio leitor para dentro do delírio do personagem, ou seja, identificar a percepção do leitor com a do personagem que não consegue mais distinguir seu imaginário da realidade.

Recuperando a breve teoria de Jentsch a respeito do sinistro, para quem o sentimento de estranhamento na narração consiste em deixar o leitor em dúvida quanto a determinada figura ser uma pessoa ou um autônomo, Freud vai explicitar que o tema da boneca Olímpia, aparentemente animada, não pode ser considerado, de nenhum modo, o único responsável pelo efeito de sobrenatural que o texto produz; o autor complementa: “más aún: que ni siquiera es el elemento al cual se podría atribuir en primer término este efecto” (Freud, 2007, p. 2489).

O conto analisado por Freud trata evidentemente de um processo de loucura, mas que será sustentado, ao final, na ambigüidade da ficção como real. O jovem Nathanael, afastado de sua família por razões de estudo, encontra um vendedor de barômetros e acredita ser ele o mesmo advogado Coppelius, responsável, há muitos anos, quando ainda era criança, pela morte de seu pai. O vendedor se chama Coppola, o que contribui para que o personagem confirme essa identificação. A lembrança de Coppelius, identificado, por sua vez, por Nathanael quando pequeno, à figura aterrorizante de um “homem da areia” (artimanha apresentada às crianças para convencê-las a ir para a cama) que visitava o pai com alguma freqüência, sempre à noite, o assombra e atemoriza na atualidade, traz de volta uma experiência fantasmática da infância (a morte do pai). Nathanael escreve ao irmão de sua noiva, Clara, e esta lhe responde que seu temor em relação ao advogado Coppelius (reanimado pela imagem do vendedor Coppola) é obra de sua imaginação infantil, pois o “terrível homem da areia” não passava na verdade de um alquimista e que a morte de seu pai, longe de poder ser vista como resultado dos poderes malignos do advogado, era consequência exclusiva e bastante comum de explosões causadas pelo tipo de experiência a que se entregavam os dois durante à noite. Clara traz, portanto, a dimensão do real ao imaginário de Nathanael. Mas isso não se revelará suficiente. Depois de uma estada junto à família, o protagonista volta à cidade onde estuda e se instala num apartamento cujas janelas dão para a casa do seu professor, o físico Spalanzani. Recebe aí, novamente, a visita de Coppola, agora vendendo óculos, lentes e lunetas. Com uma dessas lentes, conseguirá ver a filha de Spalanzani, Olímpia, e se apaixonará por ela de uma maneira cega, completamente obsessiva. Finalmente, descobrirá que Olímpia é um autômato criado conjuntamente por Spalanzani e Coppola (ou

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

Coppelius) e enlouquecerá definitivamente, terminando por se atirar de uma torre, depois de tentar matar sua noiva, ao ver Coppelius lá embaixo, no meio da multidão.

Freud analisará o conto interpretando toda a questão relativa aos olhos (o “homem da areia” é aquele que vem jogar areia nos olhos das crianças para depois retirá-los; Coppola vende lentes e lunetas, além de ter criado os olhos de Olímpia) como medo da castração; a obsessão por Olímpia como amor narcísico e, por conseguinte, a trajetória de identificação do personagem (confundindo realidade com imaginação) como um retorno a certas fases da história evolutiva do sentimento do ego, regressão à época em que o ego não se encontrava ainda claramente definido e delimitado em relação ao mundo exterior e ao outro. O efeito sobrenatural que a figura paterna e os seus substitutos provocam em Nathanael, assim como as alusões à perda dos olhos, ligam-se a angústia de castração vivida pela criança, gravada no seu inconsciente, recalçada e reaparecendo enfim por ocasião de uma situação amorosa.

Na segunda parte do seu ensaio, Freud nota que o ego arcaico, ainda não delimitado pelo mundo exterior, projeta para fora dele o que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um 'duplo' estranho, inquietante, sobrenatural, demoníaco. Porém, diz Freud (2007, p. 2494) que:

La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consistente en representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital. En la cultura de los viejos egipcios esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera. Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto la del hombre primitivo y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del doble: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.

O aparelho psíquico recalca processos e conteúdos representativos que não são mais necessários ao prazer, à autopreservação e ao crescimento adaptativo do sujeito pensante e do organismo vivo. Entretanto, em certas condições esse material recalçado, “que deveria ter permanecido escondido”, reaparece e provoca a sensação do sobrenatural. Diz Kristeva (1994, p. 194) que “o texto de Freud, na realidade, por uma sutil e secreta tentativa, continua a revelar as circunstâncias que tornam propícia essa travessia do recalçamento, engendrando o sobrenatural”. Inicialmente se impõe o confronto com a morte e as suas representações, pois o nosso inconsciente recusa a fatalidade da morte. O temor da morte dita uma atitude ambivalente: imaginamo-nos sobreviventes, mas a morte, mesmo assim, permanece inimiga do sobrevivente e ela o acompanha em sua nova existência. Espectros e fantasmas representam essa ambigüidade e povoam com sensações sobrenaturais os nossos confrontos com a imagem da morte. Sobre esta questão, Freud (2007, p. 2501) explicita: “muchas personas consideran siniestro en grado sumo cuánto está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros.

Depois de ampliar a sua reflexão que poderia levá-lo a reconhecer no efeito sobrenatural o emblema do funcionamento inconsciente, Freud delimita as suas condições, sublinhando algumas particularidades da semiologia na qual ele se manifesta. Diz o fundador da psicanálise que magia, animismo, incerteza intelectual

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

são todos propícios ao efeito sobrenatural e o que reúne esses procedimentos simbólicos, no caso muito diferentes, reside num enfraquecimento do valor dos signos enquanto signos e de sua lógica própria. Conseqüentemente, a realidade material que o signo deveria indicar correntemente pulveriza-se em proveito da imaginação, que não é senão a acentuação excessiva da realidade psíquica em relação à realidade material. Estamos diante da onipotência de pensamentos que, para se constituir, invalida tanto o arbitrário dos signos quanto a autonomia da realidade e os coloca sob a dominação de fantasmas que exprimem desejos ou temores infantis.

Partindo das reflexões freudianas, Julia Kristeva afirma que é estranho e sinistro o encontro com o outro, já que este nos deixa separado, incoerente. Em seguida a autora conclui (Kristeva, 1994, p. 196): “mais ainda, ele pode nos dar o sentimento de não ter contato com as nossas próprias sensações, de recusá-las ou, pelo contrário, de recusar o nosso julgamento sobre elas”. Múltiplas são as variantes do sobrenatural: todas reiteram a dificuldade em se colocar em relação ao outro e refazem o trajeto de identificação-projeção que jaz no fundamento de acesso à autonomia. O estranho é capaz de imobilizar, surpreender e mudar a perspectiva com relação aos fatos e objetos da vida humana.

Compreende-se que Freud insista em dissociar o sobrenatural suscitado pela experiência estética daquele sentido na experiência real. Ele assinala, muito particularmente, as obras em que o efeito do sobrenatural é abolido pelo fato mesmo de que o universo inteiro do discurso é fictício, já que “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente” (Freud, 2007, p. 2500).

Associado, como vimos, à angústia, o sobrenatural, contudo, não se confunde com ela. Ele é primeiramente choque, coisa insólita, espanto; e mesmo se a angústia a ele se reúne, o sobrenatural preserva essa parte de infortúnio que conduz o ego, para além da angústia, à despersonalização. O sobrenatural é uma desestruturação do ego, que pode, ou perdurar como sintoma psicótico, ou se inscrever como abertura em direção ao novo, numa tentativa de adaptação ao que é incongruente. Retorno de um recalcado familiar, certamente, o Unheimlich mesmo assim necessita do impulso de um encontro novo com um exterior inesperado: despertando as imagens de morte, de autômatos, de duplo ou de sexo feminino, o efeito sobrenatural se produz quando se apagam 'os limites' (retomada da intersticialidade) entre imaginação e realidade. Comenta Kristeva que essa observação reforça a concepção do Unheimlich como “desmoronamento das defesas conscientes” a partir dos conflitos que o ego sente frente a frente com um outro com o qual ele mantém um laço conflitante, ao mesmo tempo uma necessidade de identificação e o medo desta.

O choque com o outro, a identificação do ego com esse bom ou esse mau outro que viola os limites frágeis do ego incerto estariam, portanto, na fonte do sobrenatural e do estranho, cujo aspecto extraordinário, representado em literatura, não poderia esconder sua permanência na dinâmica psíquica 'normal'. Talvez a recorrência de Freud às obras estéticas para instalar a noção de sobrenatural seria uma confissão de seu impossível tratamento pela psicanálise.

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

No mesmo ensaio, Freud afirma que pode ser verdade que “lo unheimlich, lo 'siniestro', sea lo heimlich, lo íntimo/hogareño que ha sido reprimido y há retornado de la represión y que cuanto es siniestro cumple esta condición. Pero el enigma del siniestro no queda resuelto con esta fórmula” (Freud, 2007, p. 2500). Ele ainda afirma que os leitores de seu texto estão dispostos a admitir que para provocar o sentimento do sinistro é preciso que intervenham outras condições, além dos fatores temáticos anteriormente postulados. Para concluir, a formulação final seria: “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por uma impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”. O estranho na ficção merece, segundo Freud, um exame separado, já que muito do que seria sinistro na vida real não é na poesia; além disso, a ficção dispõe de vários meios para provocar efeitos sinistros que não existem na vida real.

No final da terceira e última parte, Freud conclui que o escritor dispõe de um recurso que permite subtrair a rebelião e melhorar ao mesmo tempo as perspectivas de lograr seus propósitos. Esse método consiste em deixar o leitor em suspense, durante certo período de tempo, a respeito de quais são as convenções que regem o mundo por ele criado; ou também fugir, até o final, com arte e astúcia, de uma explicação decisiva a respeito. Porém, cabe dizer, que na ficção se criam novas possibilidades do sinistro que não podem existir na vida real.

Da mesma maneira conclui Kristeva (1994, p.201) que o sinistro seria assim a via real pela qual Freud introduz a rejeição fascinada do outro no coração desse “nós-mesmos seguro de si e opaco, que precisamente não existe mais desde Freud e que se revela como um estranho país de fronteiras e de alteridades incessantemente construídas e desconstruídas”.

Em nenhum momento do texto Freud não fala dos estrangeiros; ele nos ensina a detectar a estranheza que há em nós.

4. O monstro

Recuperando os conceitos freudianos e a reflexão de Kristeva em relação ao sinistro e à formação da identidade, cabe dizer que essa última funciona como condição para dar sentido a uma experiência, além de que supõe uma delimitação de características específicas que a restringe; e, principalmente, toda identidade supõe uma alteridade - um confronto com algo que não se é.

Do ponto de vista antropológico, pode-se trabalhar essa questão a partir de duas perspectivas: uma inclusiva, suscetível de transformações, relativista, que permite associar e assimilar elementos novos e que precisa ser constantemente reavaliada para lidar com a diferença; e outra exclusiva, também caracterizada com uma identidade com algo essencialista, que não se altera em nenhuma circunstância. O problema da diferença envolve a intolerância, já que a alteridade deve manter-se fora do espaço.

A noção de monstro, elaborada por Noël Carroll (1999), passa por uma alteridade rejeitada, aquilo que é ameaçador à nossa integridade; trata-se de um outro que pode abalar o conhecimento que eu tenho de mim mesmo através de uma configuração corporal asquerosa e ameaçadora. A função estética ligada à

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

presença da monstruosidade é nos dizer quem somos (pela relação de oposição), que recebe uma complexidade no que tange ao contato com a figura repugnante: é o despertar do horror, o despertar da figura horrífica que deve ser mantida distante, já que o ataque ameaçador e perturbador destrói a nossa auto-imagem inicial, ameaça e condena o modo de entender a nossa subjetividade. Já vimos que foi com Freud e sua teoria a respeito do sinistro que esse debate se tornou complicado, devido aos acréscimos de categorias psicanalíticas. A idéia de que o ser humano possa ter dentro de si um interior que lhe é estranho – ou mesmo monstruoso – abre novas perspectivas sobre a questão identitária, pois acrescenta, como vimos, elementos contraditórios.

Noël Carroll, em seu livro, tem uma proposta muito ambiciosa: estudar o horror sob a perspectiva de dois paradoxos: como alguém pode ficar apavorado com o que sabe não existir?; e por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?. Restringindo-se às formas horríficas (artísticas) do cinema e da literatura dos séculos XIX e XX, a análise de Carroll começa por encontrar afinidades muito fortes entre o horror e a ficção científica. Para ele, o horror aparece, comprovando nossas explicações filosóficas do início, como a perda da metafísica; a história de horror na literatura é, em larga medida, a história da psicanálise e um campo de pesquisa da temporalidade.

Recuperando a teoria de Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, Carroll apresenta a seguinte divisão:

- estranho: aquilo que é resultado de fatores objetivos não compreensíveis à primeira vista;
- fantástico: aquilo que permanece entre duas concepções – o que traz incerteza e o que não é compreensível, mas aceito;
- maravilhoso: a aceitação da ação de forças não humanas.

Para Carroll, a figura do monstro deve ser encaixada em uma das duas últimas categorias. Independente das incertezas, há alguma coisa, um desejo humano, que é satisfeito com a imagem de horror: entender o que há em nós que é monstruoso, ameaçador e asqueroso. Por mais que algo seja horrível, não é possível desviar a visão – o cinema e a literatura de horror trabalham com essa dinâmica e, conclui Carroll, “o horror tem em si um papel de educação moral”. Já vimos com Freud a figura feminina como monstruosa e sinistra, porém o sexo e a mistura racial por vezes são classificados como temas horroríficos ligados à monstruosidade; a literatura conservadora figura como grande exemplo dessa prática, fazendo um trabalho de reforço ao tratar o que considera subversivo em afinidade com a figura do monstro.

Agregando conteúdo à sua reflexão, Carroll retoma o trabalho de Mary Douglas, intitulado *Pureza e Perigo*, para dizer que toda cultura teria tipologias para entendimento do mundo, criando regras e normas; o que não se encaixa nas normas é classificado como intersticial – é impuro e, por consequência, monstruoso o que transgredir e viola esquemas de categorização cultural. O que não conseguimos descrever passa a ser visto como impureza; tratamos com horror aquilo que é indescritível com nossa linguagem, assim como é também o trauma, e que precisa ser afastado.

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

Muito parecidas com as teorias de Carroll são as que Luiz Nazário (1986) nos apresenta em seu estudo *O Medo no Cinema*. Apesar de restringir suas reflexões à sétima arte, várias delas valem perfeitamente para a literatura horrorífica, a começar pela consideração ao suspense, muito semelhante ao que diz Carroll. Segundo Nazário, o suspense depende de uma identificação do público com a personagem, existe em função do mecanismo psíquico da simpatia. O processo de suspense é basicamente um processo de identificação com a personagem que vive o perigo; ele diz que “desejamos que ele [o herói] sofra bastante, que viva tudo aquilo que não podemos viver no cinzento cotidiano (...) mas a morte do herói significaria o rompimento da ponte entre o nosso universo e aquele universo delirante que só podemos conhecer através do nosso representante” (Nazário, 1986, p. 36).

O monstro dá forma a tudo aquilo que é perigo e horrível na experiência humana, ou seja, ajuda a entender e organizar nosso próprio eu e as relações com o mundo. Julio Jeha (2007), estudioso das formas de monstruosidade na literatura, comenta que “modernamente, a criatura de Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que falam do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e do progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios” (Jeha, 2007, p. 7). Os monstros são também as representações de déspotas de qualquer forma de regime; cidades – megalópoles ou não – são hostis aos seus moradores e podem ser consideradas monstruosidades espaciais.

Uma breve análise da recente produção de terror mostra que o seu tema central permanece o mesmo: no universo do horror, a vida é dominada por forças mortas ou mortíferas. Porém, antigamente, o mundo, os homens, sua sociedade, o cotidiano, o *american-way-of-life*, o bem-estar individual e coletivo eram ameaçados por elementos que não pertenciam a este planeta, por criaturas surgidas de regiões isoladas, abissais, extraterrestres ou ressuscitadas do além-túmulo, de um universo paralelo, de uma outra dimensão. Agora o medo provém de outras fontes. A industrialização total e a tecnologia avançada criaram os seus próprios nichos de pavor. Não se recorre mais a castelos mal-assombrados, criptas profanadas e portas que rangem ao se abrirem sozinhas, entre ratos, morcegos e teias-de-aranha; tampouco à simbologia cristã e a superstições primitivas. O novo terror surge de dentro do lar moderno, envolve os eletrodomésticos, possui os mais sofisticados aparelhos desta civilização racional: o elevador, a TV, a geladeira, o telefone, o videogame, a serra-elétrica, o computador, o avião, etc (Nazário, 1986, p. 65).

Ao propor uma definição sobre o medo, Luiz Nazário formula que se trata de um componente fundamental da psique humana, um sentimento instintivo que todos, ao longo da vida, experimentaram em algum grau. Especialmente o medo de ser agarrado, significativo do grande temor da morte que constitui a base psicológica que sustenta a ficção horrorífica, base de onde partem e se entrecruzam os outros medos, derivados ou semelhantes, que subdividem o gênero em:

- Medo da feiúra: a feiúra implica em rejeição, isolamento e extermínio. A deformação física, quando ultrapassa certos limites socialmente tolerados, passa a ser alvo de agressões generalizadas. A deformidade pode ser causada por nascimento, pessoas cruéis, acidente, ou artificialmente;

- Medo da transformação: quando se processa em um corpo humano, a transformação implica na perda da identidade e/ou caráter, na degradação física e/ou moral. Aqui, a vítima escapa das leis naturais de sua condição humana para ser submetida a leis estranhas. As transformações são efeitos de pactos com o

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

demônio, possessão, contágio, magia negra, experiência científica ou maldição. As causas da transformação podem aparecer combinadas – a maldição se abate sobre um indivíduo que depois transmite seu mal por contágio;

- Medo da potência vegetal;

- Medo da potência animal: manifesta-se em ataques-surpresa de feras ou animais domésticos revoltados contra a humanidade, realizados por único exemplar quase sobrenatural ou por toda uma espécie de instintos misteriosamente modificados;

- Medo da potência monstruosa;

- Medo da potência humana;

- Medo da potência mecânica;

- Medo da potência diabólica: os filmes de possessão confirmam a tradição religiosa que faz do demônio a encarnação suprema do mal. O cinema não retém, contudo, as diversas formas que o diabo assume na iconografia clássica, preferindo antes mostrar suas manifestações em corpos inocentes (geralmente infantis) ou propriedades estranhas (casas alugadas ou recém-compradas);

- Medo do estranho (diferente da categoria freudiana);

- Medo dos mortos: mais cedo ou mais tarde, os mortos retornam ao convívio social, assumindo a forma de fantasmas, esqueletos, múmias, etc., para cobrar dos vivos a paz prometida que não encontraram no além, desferrar-se de uma injustiça cometida contra eles, ou arrebanhar, através do contágio, novos companheiros de tumba.

Todos esses medos têm sua origem no medo de ser agarrado e tendem sempre ao medo primordial da morte, já que a mutilação é uma morte para um órgão, a feiúra é uma morte para o desejo, a maldade é uma morte para a alma e o sofrimento uma morte para a carne.

Segundo Nazário, o que garante o sucesso do gory (nome dado ao gênero de terror/horror psicológico) é a necessidade que se tem de matar a morte, de adiá-la e superá-la, mesmo que seja por duas horas, mesmo que seja no imaginário. “O filme de terror mais sangrento opera no espectador uma identificação imediata com as vítimas (...), desde então ele sofre com elas a angústia da perseguição e da morte, torcendo por elas até o momento em que sucumbem. Vítimas e espectadores tomam parte de um pesadelo ao cabo do qual poucos sobreviverão, talvez apenas um ou dois” (Nazário, 1986, p. 65). Seguindo esta linha de pensamento, cada morte contém a simbologia pelo sobrevivente e o ódio contra o supressor.

Ao se fundamentar na perturbação de normas e padrões culturais, o horror oferece um repertório de imagens para tempos em que a ordem cultural entrou em colapso ou é vista num estado de dissolução. O horror, como gênero artístico, chama a atenção à medida que sua iconografia e estruturas são dispostas de maneira a articular a ansiedade difundida em tempos de tensão. A sensação de paralisia gerada por sucessivos choques e pela incapacidade de lidar com situações-limite, inconcebíveis e inacreditáveis, encontra nas figuras monstruosas, abjetas e estranhas sua principal causa e configuração.

Literatura e Autoritarismo

Dossiê “Escritas da Violência”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Campinas: Papyrus: Ed. Unicamp, 1993.

CARROLL, Noël. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. Campinas: Papyrus, 1999.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: _____. Obras Completas. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

JEHA, Julio. Monstros e monstruosidades na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

NAZÁRIO, Luiz. O Medo no Cinema. São Paulo: Coleção Estudos e Debates Colégio Bandeirantes, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do Delicioso Horror Sublime ao Abjeto e à Escrita do Corpo. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). Leituras do Ciclo. ABRALIC. Chapecó: Ed. Grifos, 1999.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Cia das Letras, 2003.