

Artigo

As poéticas da transgressão e a sociologia do medo

The poetics of transgression and the sociology of fear

Olga Kempinska¹ 

¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil

RESUMO

O presente artigo busca refletir sobre a importância da emoção do medo na representação neobarroca e neosurrealista da segunda metade do século XX. O medo da mentira e o medo da violência em suas diferentes formas correspondem à elaboração das poéticas que enfatizam as questões do simulacro, da moda e da fotografia. As obras de Severo Sarduy, de Natasha Trethewey, de Anne Sexton, de Heriberto Helder e de Toni Morrison, dentre outros, empreendem a tarefa de uma inscrição contestadora nas estruturas sociais dominadas pelo medo. O imaginário material ctônico corresponde ao intuito de se representar o medo e também a resistência.

Palavras-chave: Medo; Neobarroco; Moda; Simulacro; Fotografia

ABSTRACT

This article seeks to reflect on the importance of the emotion of fear in the neobaroque and neosurrealistic representation of the second half of the twentieth century. The fear of lying and the fear of violence in its many forms correspond to the elaboration of poetics that emphasize the issues of simulacrum, fashion and photography. The texts by Severus Sarduy, Natasha Trethewey, Anne Sexton, Heriberto Helder and Toni Morrison, among others, undertake, indeed, the task of a contesting inscription in fear-dominated social structures. The chthonic material imaginary corresponds to the intention of representing fear and also resistance.

Keywords: Fear; Neobaroque; Fashion; Simulacrum; Photography

1 INTRODUÇÃO

É possível, sem dúvida, muito mais facilmente induzir certas emoções, por exemplo, o medo, nos outros, mas a discussão sobre isso não seria relevante para a discussão sobre até que ponto uma pessoa pode controlar e, com isso, ser considerada responsável por suas próprias emoções.

William Lyons

O medo foi descrito por William Faulkner como a mais baixa das emoções humanas, tornando-se na segunda metade do século XX um dos exemplos frequentes da psicologia e um dos principais temas da representação literária em diversos contextos culturais. De fato, as poéticas do neobarroco e do neosurrealismo envolvem o medo tanto na estrutura e no tema quanto na estética da recepção. No presente artigo, busco interpretar as obras de alguns autores neobarrocos e neosurrealistas, questionando sobretudo o objeto do medo e as formas de sua representação. Consideradas do ponto de vista de sua inscrição na cultura, as emoções humanas remetem à relação entre as normas emocionais e as estruturas sociais, envolvendo os componentes tais como um estímulo situacional, uma mudança corporal, uma expressão gestual e a descrição cultural desses três elementos, que varia de acordo com os contextos. Nesse sentido, no âmbito da sociologia, as emoções dependem da situação, do discurso que as descreve e também das crenças inerentes a uma cultura, o que coloca em questão a teoria das emoções naturais ou básicas, dentre as quais o medo¹. De fato, do ponto de vista sociológico, que concebe o indivíduo como fazendo parte de um grupo com o qual compartilha algumas características, torna-se possível distinguir as emoções corretas e incorretas, adequadas e inadequadas. Sua relação com o discurso e com o domínio da ética possibilita também considerar a relação entre as emoções e os sistemas normativos, e, portanto, sua inscrição nas normas sociais e no controle social exercido pelos sistemas do poder.

¹ Entre os elementos da mudança corporal, que corresponde à emoção do medo, cita-se o aumento da pressão, a aceleração do ritmo respiratório, o aumento do tônus muscular, a dilatação das pupilas e as modificações vasculares periféricas.

2 O MEDO DA MENTIRA E O NEOBARROCO

“Quais são os meios através dos quais as relações sociais são criadas e mantidas e por meio dos quais se desdobra a ação social?” (Harré, 1993, p. 19), perguntou um dos expoentes da teoria sociológica das emoções. A representação ficcional, que ocupa um lugar criativo e crítico dentre os usos do discurso, surge como importante na configuração das emoções humanas. Assim, de acordo com a teoria do barroco e do neobarroco elaborada no Brasil por Affonso Ávila, a instabilidade formal barroca e neobarroca remetem às crises existenciais do ser humano, que possuem no medo sua correspondente emocional. Se a estética barroca se caracteriza pelo lúdico – no sentido de um jogo com as formas estéticas –, pelo sensorial, pelo visual e pelo persuasório é porque ela se relaciona com as significativas tensões existenciais e sociais. Vivendo “sob a órbita do medo” (Ávila, 2012, p. 26), o homem barroco se vê dilacerado entre as novas experiências e os novos discursos por um lado, e as amarras das estruturas de poder antigas, por outro. A poética da simulação, que valoriza a metonímia, corresponde muito bem a tal dilaceramento nos anos 60 e 70, quando da atualização do barroco na forma do neobarroco. Pois um dos medos representados nas obras dessa época é o da mentira inerente ao todo do discurso dominado pelo sistema do poder e causadora dos estados esquizofrênicos da subjetividade.

Na narrativa *Colibri* de 1989, de Severo Sarduy, que é o principal expoente do neobarroco em seus aspectos transculturais, surge a representação de uma luta, na qual o medo é causado pela expressão culturalmente codificada, aproximando-se da impressão causada por uma máscara teatral:

Depois daquela atemorizante careta, festejada com exagero pelos superlativos em voga, de um lamento breve e até de alguns suspiros calistênicos na parte de trás do estabelecimento, virou-se o dilatado nipônico para sua suposta vítima para rebaixá-la novamente, humilhando-a num espanhol que o dialeto de Nara atrapalhava, segundo os preceitos

de uma retórica ancestral e inextrincável, alinhavada com figuras retóricas, animais maléficos, imprecações irreversíveis, imundices e mágicas. (Sarduy, 1989, p. 16)

Em um dos textos poéticos do volume *Big Bang*, de 1974, Sarduy representa o medo relacionado ao espaço sideral, buscando por sua comparação com a experiência do corpo humano. Participando do grupo *Tel Quel*, que subvertia a visão metafísica do signo e que investigava os diferentes sentidos da “objetividade”, Sarduy enfatizou a dimensão exorbitante do discurso científico – um dos instrumentos da configuração social do medo – em sua relação com o corpo:

Assim, os astrônomos buscam explicar por que o fluxo de raios X procedente do universo parece entre dez e cem vezes superior à soma dos fluxos de todas as galáxias reunidas. Não teriam ainda detectado todas as galáxias que emitem os raios X? Ou se trata de uma irradiação difusa, testemunho que deu origem ao universo? (Sarduy, 2021, p. 92)

Na narrativa *Cobra*, de 1972, há uma representação de um rito de iniciação do protagonista, no qual surge um relato de horror, constituindo-se também em uma crítica do orientalismo, numa resposta à longa tradição das viagens ao Oriente associado pela visão melancólica ao espaço do mistério: “No sonho, andava por uma loja de botas, de cintos, de cintas, de rédeas, de laços. Mas todos esses objetos não eram como os nossos. Sua matéria, em vez do couro, parecia ser o sangue ressecado e pegajoso.” (Sarduy, 1972, p. 95)

Uma outra forma do medo analisada por Sarduy, que fazia parte do mundo editorial do Seuil, estimulando a publicação dos autores do Sul, por exemplo, João Guimarães Rosa (Cf. Weiss, 2003), diz respeito à própria configuração e hierarquização do espaço da cultura. Uma das questões representadas é, de fato, a da proximidade entre o espaço da cultura e o domínio da indústria cultural. Pois o próprio barroco também se tornou um estilo que “o imperativo da comunicação de massa e a

indústria do turismo transformaram hoje numa verdadeira arte de consumo" (Ávila, 1972, p. 134). Na narrativa póstuma de Sarduy *Pássaros da praia* há, de fato, uma eloquente representação de um meio de divulgação da indústria cultural: "Immortelle se acomodou na mansão colonial como se esta fosse um hotel de luxo. Ela fez vir seus móveis e trouxe a panóplia inteira dos produtos de beleza – e sua coleção do Harper's Bazaar – para o doce retiro." (Sarduy, 2007, p. 23). A simulação, que remete na obra de Sarduy (1979) sobretudo à poética da auto-citação, que esvazia o código, corresponde a três níveis, o da cópia que se desenvolve a partir de um vazio sendo um simulacro de uma ausência, o da anamorfose que remete à passagem entre o ilegível, uma interpretação e sua conceptualização, e, finalmente, ao nível do excesso da representação no *trompe-l'œil*. Colocando em questão o problema da relação entre a verdade e a mentira, a simulação, tradicionalmente associada a uma cópia falsa desprovida de valor, com efeito, pode corresponder também a um modelo para experimentação. Nos casos mais radicais, a relação entre o original e a cópia desaparece ou chega a ser invertida, tal como no caso da simulação de uma doença na qual se produz seus sintomas.

O tema da moda e o uso poético dos elementos de sua linguagem correspondem à poética que investiga as questões da aparência e da originalidade. Na primeira década do século XIX, quando a moda estava surgindo afirmando a importância dos elementos visuais da aparência, Stendhal buscava defini-la, ainda em termos de elegância: "pode-se usar uma roupa de quinhentos *louis* e não ter elegância, que vem da adequação da vestimenta ao caráter do dia, da diferença de para com aquela que se usou no dia anterior, etc., etc., algo importante para um homem feio" (Stendhal, 1955, p. 870). Antes de Baudelaire, que ao comparar a moda à modernidade revestiu esta primeira de tons melancólicos, mais próximos na verdade do dandismo que há de se afirmar no fim do século, Stendhal buscava na roupa um certo artifício, inscrevendo-a mais em um sistema de comparação da aparência variável e calculada.

Em seu estudo sobre a compreensão da moda, que critica sua limitação à rivalidade social entre os homens e as classes sociais, Gilles Lipovetsky elabora algumas definições do fenômeno. Tendo suas origens nos excessos decorativos e no gosto pelo cenário feérico barroco, a moda corresponde, de fato, ao desenvolvimento das cidades e à estetização de diversas normas da vida humana. Relacionada aos valores culturais do Ocidente, a moda se torna, com efeito, uma paixão pelo presente, assinalando também “o refinamento visual” (Lipovetsky, 2009, p. 73) da vida. Sua situação baudelairiana no âmbito de uma modernidade melancólica não desprovida do ódio autoreflexivo, remete, com efeito, sobretudo ao dandismo.

Workweeks's end
and there's enough
block-ice in the box
to chill a washtub of colas
and one large melon,
dripping green.
After service, each house
opens heavy doors to street and woods,
one clear shot from front to back –
bullet, breeze, or holler.²

(Trethewey, 2000, p. 15)

Mais recentemente, inscrevendo-se nas representações que indagam a relação entre o ser e a aparência, no poema “Secular” de Natasha Trethewey, os elementos da moda feminina estabelecem uma analogia de para com o regime do sagrado, formando uma associação entre a marca de um produto de beleza e a luz. É o discurso codificado da moda – metonímico e intraduzível – que se vê utilizado enquanto um contraponto eficaz do discurso metafórico da violência, expressa também na arquitetura das casas e nas letras das músicas:

² O fim da semana de trabalho / e há bastante / gelo em cubos dentro da caixa / para resfriar um tanque de colas / e um grande melão, / com gotas verdes. / Depois do serviço / cada casa / abre suas pesadas portas para as ruas e os matos, / um tiro só da frente para os fundos – / bala, corrente ou grito.

A neighbor's *Yoo-hoo* reaches her
 out back, lolling, pulling in wash,
 pillow slips billowing
 around her head like clouds.
 Up the block,
 a brand new graphanola,
 parlor music, blues parlando –
 Big Mama, Ma Rainey, Bessie –
*Baby shake that thing like a saltshaker.*³

(Trethewey, 2000, p. 15)

As roupas usadas em um contexto social remetem aos hábitos e aos comportamentos, envolvendo também a esfera das emoções humanas. Se a indumentária diferencia as camadas sociais e os gêneros, a moda tampouco é “simples vestimenta” (Nery, 2007, p. 9), tornando-se um importante signo de expressão. Assim, a intensificação da conceptualização da moda enquanto um sistema também corresponde à época da atualização da poética do barroco. No poema de Trethewey, a moda é representada em uma grande proximidade da violência, remetendo ao universo feminino e à possibilidade das portas abertas e da liberdade:

Lipstick, nylons
 and she's out the door,
 tipping past the church house,
 Dixie Peach in her hair,
 greased forehead shining
 like gospel, like gold.⁴

(Trethewey, 2000, p. 15)

³ O *Yoo-hoo* do vizinho a atinge / de trás, se refestelando, se arrastando, / o volume do travesseiro cresce / em volta de sua cabeça como uma nuvem. / Na parte elevada do bloco / uma nova grafonola / música falante, blues parlando – / Big Mama, Ma Rainey, Bessie – / *Baby shake that thing like a saltshaker.*

⁴ O batom, as meias de náilon / e já atravessou a porta, / deixando atrás a porta da igreja, / Dixie Peach em seu cabelo, / a franja brilhando / como o gospel, como o ouro.

3 A FOTOGRAFIA E O SIMULACRO

“A fotografia é como uma citação, uma máxima ou um provérbio” (Sontag, 2004, p. 22), assinala Susan Sontag, insistindo na relação íntima, por vezes até demais, entre a fotografia e a brevidade, ou seja, a experiência da morte, e assinalando a especificidade de seu papel estético que remete antes de mais nada à radicalização da experiência do medo do fruidor. Pois a fotografia, que corresponde ao simulacro e à ostentação do visível, não raramente assinala a irrupção de uma estética da densidade e do fragmento. Inscrevendo-se nas complexas discussões da estética em sua relação com o sofrimento humano, a pensadora americana adverte também que as fotografias que representam a agonia não devem ser belas, pois o prazer formal por elas proporcionado poderia prejudicar a qualidade da imagem enquanto documento. A representação do sofrimento físico e psíquico do ser humano possui, com efeito, uma longa história, sobretudo na arte religiosa barroca, que tradicionalmente dispunha de uma aura, e que passa a se confundir no mundo secularizado com a composição dos museus imaginários: “O traço distintivo dessas personalidades de exceção é a solidão na expressão de seu destino, no desenvolver da anankè, a necessidade. E comprehendo de repente por quais motivos, na iconografia do general de Gaulle, três fotografias fazem parte de meu museu imaginário” (Onfray, 1996, p. 122).

Ora uma perigosa concorrente da pintura no desafio à representação supostamente realista do mundo, ora sua aliada na arte de se captar com exatidão os traços da realidade – pois vários pintores substituíram o contato direto com a natureza pelo contato com suas imagens fotográficas –, a fotografia faz hoje em dia parte dos debates acerca do hiper-realismo. Assim, nos textos de Anne Sexton, de Heriberto Helder e de Toni Morrison, busca-se refletir sobre o sentido da “objetividade” específica da fotografia e sobre os efeitos horríferos possibilitados por sua tematização nos textos literários pós-surrealistas. Em diferentes contextos sociais, todos marcados pelos efeitos imorais do uso demagógico e cruel das imagens, os três escritores

empreenderam a tarefa da subversão da representação da aparência humana por meio do recurso à tematização da fotografia do retrato.

Ao descrever as diversas formas da dolorosa alienação simbólica da subjetividade humana em meio aos nascentes regimes totalitários, que se tornou uma das principais preocupações da poética da vanguarda surrealista, Ihab Hassan assinala a importância de um silêncio que chega e criar as anti-linguagens; “Algumas são inteiramente opacas, outras completamente transparentes. Essas linguagens transformam a presença das palavras na ausência semântica e dificultam o movimento da gramática da consciência” (Hassan, 1982, p. 13). A busca pela morte em suas mais diversas formas, que o autor atribui aos surrealistas, que intensificaram também o diálogo entre o verbal e o visual, encontra seu desdobramento no recurso à fotografia. Nem linguagem, nem silêncio, a experiência da imagem fotográfica em seu uso poético e com seu efeito frequentemente horrífero impõe sua violência específica como o terceiro termo entre o opaco e o transparente.

No poema de Anne Sexton “Imitations of Drowning”, a oposição entre a opacidade e a transparência, entre a linguagem e o silêncio, entre a vida e a morte vê-se encenada por meio da imagem do mergulho n’água:

Fear
of drowning,
fear of being that alone,
kept me busy making a deal
as if I could buy
me way out of it
and it worked for two years
and all of July.⁵
(Sexton, 1966, p. 16)

⁵ Medo / de afogar-me, / medo de ficar só assim / envolveu-me em um pacto / como se pudesse comprar / minha saída disso / e por dois anos tomou conta de mim / e o julho todo.

A imagem do mergulho n'água leva à tematização do medo do sujeito lírico e sugere também a possibilidade de alguma profundidade (da percepção e da experiência) apenas para logo questioná-la. Nesse sentido, a fotografia, relacionada à fractalização do mundo, não sendo mais boa nem má aparência, nem sacramento nem malefício, pertence, antes, ao regime no qual se “mascara a ausência de realidade profunda” (Baudrillard, 1991, p. 13), a saber, ao domínio do sortilégio no qual mormente se finge uma aparência. Na contracorrente da “sensibilidade normativa” (Gilbert, 1977, p. 445), de uma confissão pós-romântica característica da grande parte da poesia dos anos 60, por exemplo, de Sylvia Plath – e as comparações apressadas das duas poetas e das duas obras talvez um dia sejam reconsideradas criticamente –, que se consolida em um mito do “eu”, a emoção do horror representada no poema de Sexton surpreendentemente reencontra, antes, a regularidade rigorosa das rimas. A pouca espontaneidade dessa convenção ciosa da certeza de seus efeitos, praticada sobretudo pelos especialistas do gênero, remete, com efeito, a uma importante característica do horror:

This August I began to dream of drowning. The dying
went on and on in water as white and clear
as the gin I drink each day at half-past five.

Going down for the last time, the last breath lying,
I grapple with eels like ropes – it's ether, it's queer
and then, at last, it's done. Now the scavengers arrive,
the hard crawlers who come to clean up the ocean floor.
And death, that old butcher, will bother me no more.⁶
(Sexton, 1966, p. 16)

Não estranha à experiência da fotografia em seus aspectos glamorosos e violentos, devido a seu trabalho como uma modelo (Cf. Kumin, 1981), Sexton lança mão da imagem da imobilidade, relacionando a imagem fotográfica à morte dos pais,

⁶ Nesse agosto comecei a sonhar com afogamento. A agonia / não acabava na água de um tom tão branco e claro / como o gim que tomo sempre às cinco e meia em ponto. / Descendo pela última vez, o último sopro que mentia, / luto com as enguias como cordas – é o éter, é bizarro / e então, finalmente, acabou. Os necrófagos chegam prontos, / as máquinas rastejantes que vêm limpar o chão do mar. / E a morte, esse velho carrasco, me deixará em paz ficar.

mas também à obscenidade. Nesse sentido, a estética do horror recorre à captação do olhar do fruidor, retido por uma imagem, fascinado:

I
 had never
 had this dream before
 except twice when my parents
 clung to rafts
 and sat together for death,
 frozen
 like lewd photographs.⁷

(Sexton, 1966, p. 16)

De fato, o início desse poema de 1962 lança mão da imagem do afogamento e da imobilidade, assinalando o advento da obscenidade que destrói por completo a distância estética: “Talvez a definição da obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica” (Baudrillard, 2001, p. 29). Pois uma das denominações propostas para essa forma aparentemente confessional da poesia americana dos anos 60, a época da Pop Art que substitui a realidade pela imagem publicitária, anuncia as inquietações contemporâneas do hiper-realismo, foi, de fato o Novo Surrealismo (Cf. Gill, 2004). Nesse sentido, a poesia de Sexton mantém também uma relação ambígua com o poderoso discurso da indústria cultural com sua “falta de continuidade cultural” (Molesworth, 1976, p. 163), assim como com o tom confessional, quase obsceno, uma vez que a própria poeta negava o caráter autobiográfico de sua produção, assinalando destarte a autonomia da construção do “eu” lírico e a ficcionalidade de sua obra:

Who listens to dreams? Only symbols for something –
 like money for the analyst or your mother’s wig,
 the arm I almost lost in the washroom wringer,
 following fear to its core, tugging the old string.

⁷ Eu / nunca antes tinha tido / esse sonho a não ser / nas duas vezes quando meus pais / agarraram os salva-vidas / e ficaram juntos à espera da morte, / congelados / como fotos obscenas.

But real drowning is for someone else. It's too big
to put in your mouth on purpose, it puts hot stringers
in your tongue and vomit in your nose as your lungs break.
Tossed like a wet dog by that juggler, you die awake.⁸

(Sexton, 1966, p. 16-17)

Tal como o surrealismo que progressivamente desacreditava a psicanálise como um caminho de conhecimento acerca do ser humano e da realidade, também a poesia de Sexton se revela desconfiante, chegando a sugerir uma comparação entre a psicanálise e a indústria cultural. De acordo com Walter Benjamin, a fotografia surrealista inspirada pelo onirismo foi a primeira a “libertar o objeto da sua aura” (Benjamin, 1985, p. 101), ressaltando as aparentes incoerências de sua percepção e tornando-o esteticamente vulnerável. Ela igualmente participou de uma significativa reelaboração do efeito horrífico remanescente dos elementos do fantástico e do maravilhoso gótico. Assim, por exemplo, aqueles elementos da poética de Prosper Mérimée, que em sua época se tornaram objeto de crítica, a saber, a nitidez dos contornos e a objetividade atenta aos mínimos detalhes (Cf. Martineau, 1951) fazem, de fato, parte dos recursos do horror, que lança mão da poética da metonímia. Com efeito, este remete também, como nas narrativas fantásticas de Honoré de Balzac, a uma oposição à “apatia formalista de seu tempo” (Balzac, 1959, p. 187). No âmbito da vanguarda surrealista, que reconheceu sua imensa dívida poética com relação à convenção gótica em seus aspectos macabros, a fotografia, ao ressaltar os efeitos alucinantes da precisão e da escolha do ponto de vista inusitado, senão provocativo, parece participar da experiência específica da surrealidade que “não é um domínio particular sob o qual se funde uma poesia inédita (como o foi a *modernidade* para Baudelaire, depois para Apollinaire), mas o centro para o qual tudo converge, o lugar onde se estabelece a temperatura da fusão” (Queneau, 1958, p. 1304).

⁸ Quem escuta os sonhos? Símbolos para algo e só – / como o dinheiro para o analista ou a peruca da mãe da gente, / o braço que quase perdi no torcedor da máquina de lavar, / seguindo o medo até o imo, puxando o fio do velho nó. / Mas afogar-se de verdade é para os outros. É demasiadamente / grande para se colocar na boca de propósito, os fios a queimar / em sua língua e o vômito em seu nariz, os pulmões estourados. / Jogado por esse impostor tal um cão molhado, você morre acordado.

Mais recentemente, no poema em prosa de Heriberto Helder de 1994 intitulado “Equação”, a experiência da fotografia inaugura a representação da morte da avó do sujeito lírico, suspendendo por um instante a eficácia da ironia, não raramente cruel, característica desse gênero híbrido, originado da impossibilidade especificamente moderna de se suportar a experiência das diversas contradições, dentre as quais, a da técnica e da arte:

Através do amarelo antigo e sua psicológica tradução em tempo – um sentimento, uma noção doce e alarmante – a Velha Avó, nas circunstâncias um corpo jovem sutilmente inclinado para a frente, atento à própria força, a Velha Avó jovem sai das esquadrias que a delimitaram, e irrompe para além desse verão exaltado. Bate-me em cheio. Bate em mim, junto à cama, em mim que assisto a um tempo bem atual, à fluente e temível demonstração do corpo que continuou o movimento. Para diante, para diante. Rompendo as ficções do estatismo, o mito incomportável das fotografias. (Helder, 2005, p. 103).

Helder assinala também a destruição das dimensões míticas no âmbito da estética fotográfica, estando nesse sentido em sintonia com as considerações benjaminianas acerca do fim da aura, que assinalava a importância do regime metafórico. A impressão do deslocamento da imagem da fotografia, a não coincidência do corpo com sua imagem, assim como a perda da distância perceptiva e emocional corroboram essa interpretação. A distância entre a cômoda na qual está a fotografia da avó jovem e a cama na qual está a avó idosa católica é a extensão da crueldade, que o sujeito lírico traduz em palavras, descrevendo a morbidez de seu corpo em declínio. “Porque não sei como está aqui essa fotografia e este corpo” (Helder, 2005, p. 104), comenta o sujeito lírico, revelando-se mais próximo do corpo e entregue ao horror “frio e adocicado” (Helder, 2005, p. 105). Pois um dos temas desse breve texto é a relação, benjaminiana, entre a experiência e a sabedoria, revelada na constatação final da avó “É tudo mentira” (Helder, 2005, p. 107).

Os teóricos atentos à dimensão artística da fotografia ressaltaram, de fato, que esta pode complementar a visão humana, acrescentando aquilo que escapa ao olho em condições naturais (Cf. Moholy-Nagy, 1969, p. 28), mas também eliminando as imagens conceituais que lhe são próprias. Nessa eliminação daquilo que se sabe acerca do visível, que reduz o visível à objetividade nua e crua livre das deformações e dos adornos subjetivos parece, aliás, consiste a negatividade específica da fotografia, ou seja, seu despojamento epistemológico. Além disso, a experiência estética da fotografia está fortemente marcada pela violência, associando-se antes de mais nada à memória longa, “arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto)” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 35) e avessa à descontinuidade leve e afetiva das representações, mas também à possível ramificação de suas séries. A eficácia estética da fotografia, que até hoje constitui um tema de debates não livres de contradições,vê-se destarte relacionada com a importância do objeto de sua representação, sobretudo quando da imagem da figura humana.

Se a arte começou no âmbito dos rituais que visavam a um controle da realidade, “a arte surge na crista de uma tensão, considerando-se que a magia também surge na crista de uma tensão, ambas lutando contra o mesmo inimigo, que é, em última análise, a morte” (Lima Lins, 1979, p. 7-8). Essa dimensão quase mágica da fotografia, situada entre encantamento e maldição, pode ser encontrada nos textos literários que representam a aparência humana degradada pelo discurso racista:

Bom, o bebê veio. Grande e saudável. Ela era diferente do que eu tinha imaginado. Acho que conversei tanto com ele antes que criei uma imagem na cabeça. Então, quando vi, foi como olhar uma fotografia da mãe da gente quando ela era menina. A gente sabe quem é, mas não parece a mesma pessoa. (Morrison, 2019, p. 132).

Em sua narrativa *O olho mais azul*, de 1970, Toni Morrison insiste nessa improvável proximidade entre a experiência do início de uma vida humana, a invisibilidade da experiência da gravidez, a violência do parto e o horror da aparência inscrita no sistema

da opressão simbólica, também no da indústria cultural. Pois o “narcisismo cultural” (Bloom, 2010, p. 8), tematizado no livro de Morrison também como uma obsessão pelo cinema transformado em um instrumento eficaz da mistificação das massas, tem como um de seus dispositivos justamente a imagem fotográfica. A desastrosa negatividade da imagem de si mesmo, que beira a morbidez, encontra sua subversão no desdobramento narrativo experimentado pelo leitor também como um jogo com a intensidade. A imagem fotográfica, que articula a representação às avessas, na qual se confunde o início com o fim, o reconhecimento com a estranheza, e que é a comparante na passagem da narrativa sobre o nascimento de Pecola assinala também o fim do livro e a situação psicótica da personagem.

Imagens do nascimento e da morte, real ou psíquica, as fotografias utilizadas nos textos literários desarticulam a homogeneidade do efeito estético. Pois há uma diferença muito significativa entre uma fotografia real e uma imagem fotográfica representada em um texto literário, que se vê destarte separada de “seus efeitos culturais fotográficos” (Henninger, 2007, p. 122), que são transferidos para o próprio texto. Seu papel consiste na introdução do efeito horrífico. Dificilmente delimitável do âmbito da indústria cultural, na qual proliferou nos anos 80 e 90, o horror corresponde às emoções do medo e da tristeza, opondo-se, desde a época do romance gótico, às ambivalências estéticas do terror facilmente erotizado. O âmbito do horror corresponde, de fato, à evidência do visível e à univocidade das emoções negativas.

Escrito em homenagem ao estudo sobre o imaginário de Jean-Paul Sartre, o frequentemente citado livro de Roland Barthes evoca indiretamente os principais elementos da compreensão fenomenológica do imaginário. A consciência se defende, de fato, contra uma invasão das imagens mentais por meio de sua evocação enquanto ausentes ou inexistentes. Assim, essas imagens correspondem a um “nada”. O imaginário passa a ser compreendido destarte como a própria relação entre a consciência e seus objetos. Quando por demais próximos em sua forma da realidade visível, por exemplo, devido à nitidez e à pouca distância, as imagens podem se impor

com uma intensidade maior e é justamente nisso que consistiria o efeito fotográfico. Fazendo parte do imaginário, as imagens fotográficas parecem ameaçar a consciência com uma saturação estética, tornando-se dessa maneira cúmplices da negatividade específica da estética do horror.

Sua conceituação sendo devedora antes de mais nada em relação ao impacto dos efeitos da indústria cultural, o horror ocupa um lugar liminar na reflexão sobre a estética. Assim, um entrevistador de Stephen King, observou não sem admiração: “Pego um trem lotado para Nova York todo dia, e uma noite notei que metade dos passageiros – jovens, velhos, homens, mulheres, negros, brancos – lia um livro ou outro de Stephen King” (Timpone, 1998, p. 22). Dificilmente explicável – e os livros de horror teriam até sido vendidos nas farmácias –, a febre leitora pelo horror merece uma atenção à parte, tornando também mais bem visível a importância dos elementos dessa estética eminentemente negativa nos textos pós-surrealistas desconfiantes em relação às teorias psicanalíticas. O próprio Stephen King, ao escrever a introdução da coletânea de seus contos, não deixou de formular uma instigante advertência:

Mas sempre acrescento uma advertência: cuidado, meu caro, porque alguns desses objetos são perigosos. São daqueles que têm sonhos ruins escondidos dentro, os que não saem da sua mente enquanto o sono não chega, e você se pergunta por que a porta do armário está aberta se você sabe perfeitamente bem que a fechou. (King, 2017, p. 12)

Um dos motivos da considerável valorização do horror nas poéticas da segunda metade do século XX é, de fato, sua relação afirmativa com a imagem, muito importante também na poética surrealista, que explorou ousadamente as mais diversas formas do visível. Contudo, diferentemente do surrealismo que buscava pela relação entre a arte e o conhecimento, as poéticas pós-surrealistas parecem recorrer sobretudo à negatividade do saber. Assim, a estética do horror se torna uma fonte de perplexidade para os pesquisadores das influências vanguardistas e das relações entre a teoria do conhecimento sensível e a ética.

Como sublinhou Sartre em 1940, em seu estudo da fenomenologia da imagem, que segue um estudo sobre a emoção enquanto uma conduta, o imaginário afirma sua importância sendo comparado com a percepção, que remete à síntese das aparições de um objeto, correspondendo, portanto, também à formação e à elaboração do conhecimento. Estas se veem eliminadas na imagem, e mais ainda na imagem fotográfica: “Na percepção, um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato” (Sartre, 1986, p. 25). Além disso, a imagem, que enquanto tal nada ensina, opõe sua pobreza à riqueza das percepções dos objetos do mundo. Essas características da imagem – seu imediatismo e sua relação negativa com o conhecimento – parecem intensificadas no caso de certos usos da fotografia, que sempre se coloca também como um objeto. Sartre insiste, por exemplo, na importância do impacto estético de certas imagens relacionadas à morte, justamente devido a sua negatividade intrínseca:

Por exemplo, se a imagem de um morto que eu amava me aparecer de repente, não haveria necessidade de uma “redução” para que eu sentisse um choque desagradável no peito: esse choque faz parte da imagem, ele é a consequência direta do fato de que a imagem coloca seu objeto como um nada (Sartre, 1986, p. 33).

Lembremos ainda que as três fotografias ficcionais que são o objeto da presente reflexão correspondem aos retratos, à evidência da visibilidade da figura humana, ora obscena, ora marcada pela passagem do tempo, ora inscrita no fatalismo de uma genealogia. Longe de ser simplesmente tautológica, como talvez o seja na realidade (Cf. Barthes, 1984), a fotografia ficcional se apresenta, antes, em uma estranha decalagem. Em vez de ser invisível e substituída por ser referente, a fotografia ficcional se impõe justamente como uma forma de visibilidade, ostentando a visualidade e tematizando a atividade do olhar em seus aspectos excessivos. Os pais do sujeito lírico do poema de Sexton “ficaram juntos à espera da morte / congelados / como fotos obscenas”; a imagem da avó do sujeito lírico enquanto jovem do poema em prosa de Helder sai dos limites da moldura da foto e “irrompe” em uma outra situação existencial; enquanto

que na narrativa de Morrison, a fotografia “da mãe da gente quando ela era menina” substitui a imagem mental do bebê na barriga da mãe, coincidindo com o nascimento. Em todas essas representações, cujo efeito impactante e excessivo Barthes descreveu como “o tudo-o-que-vier (ou o tudo-o-que-for)” (Barthes, 1984, p. 31), o efeito horrífero corresponde à violência das genealogias, à memória longa e à proximidade da morte. Pois as imagens tomam violentamente o lugar das pessoas, transformando-as em “nada”. As três fotografias propõem também a experiência de um potencial movimento, ora bloqueado, ora retomado, ora invertido, que parece sugerir o próprio movimento da subjetividade em risco. Os pais do sujeito lírico suicida, a avó próxima da agonia e a mãe que pressente a dor do destino de sua filha recém-nascida, de fato, condensam os diversos movimentos: o do corpo da nadadora entregue à dor psíquica, o do neto que sente o peso da passagem do tempo de duas gerações e da diferença genérica, o do trabalho do parto comparado à dor animal.

Entrando em jogo com as poéticas do simulacro, a ficção fotográfica permite o confronto do ser humano com o mundo das representações naquilo que estas últimas têm de mais insuportável e de mais inaceitável: a obscenidade, a crueldade e a discriminação. “Para o espectador a fotografia excede sempre o momento da pose” (Helle, 2018, p. 41), criando um espaço para o corpo, seus limites, como também a transgressão desses limites. A transgressão, ontológica, é também a característica da poética do simulacro, que desafia a noção de originalidade e os limites do representável. Em diversas obras da segunda metade do século XX, a ruptura dos limites impostos pelas normas sociais e estéticas, assim como pelos sistemas do poder se torna um meio eficaz contra sua cristalização afirmadora.

A produção do efeito horrífero pelas estéticas neobarroca e neossurrealista, que estimulam a combinação do medo e da tristeza desprovida do erotismo inerente à experiência do sublime, se revela como uma forma da resistência subjetiva ao medo que permeia as sociedades. É difícil explicar os motivos pelo quais o medo foi tradicionalmente considerado como o paradigma de se pensar a teoria da emoção.

Geralmente compreendido como uma reação que acompanha a tentativa de se evitar um fenômeno apreendido como perigoso, o medo envolve, de fato, o discurso negativo acerca da realidade. Se o medo, que é a emoção mais frequentemente estudada e aparentemente bem conhecida, permite às pessoas evitar as situações perigosas, sua dimensão irracional, estimulada pelas estruturas do poder, leva à paralização da dinâmica das relações humanas e à alienação subjetiva.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA. A. "Barroco: arte de consumo". In. **Barroco** 4, 1972, p. 133-134.
- ÁVILA. A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I. Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces**. São Paulo: Perspectiva: 2012.
- BALZAC, H. de. **Contes drolatiques précédés de La Comédie humaine XI**. Paris: Gallimard, 1959.
- BARTHES, R. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. M. J. da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Trad. M. H. Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I**. Trad. S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985.
- BLOOM, H. **Toni Morrison's The Bluest Eye**. Nova Iorque: Bloom's Literary Criticism, 2010.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Trad. A. L. de Oliveira et al. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GILBERT, S. M. "My Name is Darkness': The Poetry of Self-Definition". In. **Contemporary Literature** 18, 1977, p. 443-457.
- GILL, J. "Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry". In. **Twentieth Century Literature** 50, 2004, p. 59-87.
- HARRÉ, R. **Social Being**. Oxford: Blackwell, 1993.
- HASSAN, I. **The Dismemberment of Orpheus: Toward the Postmodern Literature**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.
- HELDER, H. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

HELLE, A. "Anne Sexton's Photographic Self-Fashioning". In. GOLDEN, Amanda (org.). **This Business of Words**. Gainesville: University Press of Florida, 2018, p. 38-72.

HENNINGER, K. R. "Faulkner, Photography and a Regional Ethics of Form". In. URGO, J. R. e ABADIE, A. J. (org.). **Faulkner and Material Culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, p. 121-138.

KING, S. **O bazar dos sonhos ruins**. Trad. R. Winarski. Rio de Janeiro: Suma, 2017.

KUMIN, M. "How It Was". In. SEXTON, A. **The Complete Poems**. Boston: Houghton Mifflin, 1981, p. XIX-XXXIV.

LIMA LINS, R. "O conceito da morte na era da atrocidade". In. **Tempo Brasileiro** 58, 1979, p. 7-19.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARTINEAU, H. "Préface". In. MÉRIMÉE, P. **Romans et nouvelles**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1951, p. XI-XXXIV.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting Photography Film**. Londres: Lund Humphries, 1969.

MOLESWORTH, C. "With Your Own Face On: The Origins and Consequences of Confessional Poetry". In. **Twentieth Century Literature** 22, 1976, p. 163-178.

MORRISON, T. **O olho mais azul**. Trad. M. P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NERY, M. L. **A evolução da indumentária. Subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: Senac, 2007.

ONFRAY, M. **Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste**. Paris: Grasset, 1996.

QUENEAU, R. (org.). **Histoire des Littératures III. Littératures françaises, connexes et marginales**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1958.

SARDUY, S. **Cobra**. Trad. S. Sarduy e Ph. Sollers. Paris, Seuil, 1972.

SARDUY, S. Big Bang. Obra Completa. Vol. 1. Coords. Gustavo Guerrero and François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.165- 197.

SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo**. Trad. L. Chiappini M. Leite e L. Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, S. **Colibri**. Trad. S. de M. Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SARDUY, S. **Beach Birds**. Trad. S. J. Levine e C. Maier. Los Angeles: Otis Books, 2007.

SARDUY, S. **Footwork**. Trad. D. Francis. Bilíngue. Nova Iorque: Circumference Books, 2021.

SARTRE, J.-P. **L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination**. Paris: Gallimard, 1986.

SEXTON, A. **Live or die**. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

SONTAG, S. **Regarding the Pain of Others**. Nova Iorque: Picador, 2004.

STENDHAL, **Œuvres intimes**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1955.

TIMPONE, Anthony. **Mestres do terror: Stephen King, Clive Barker**. Trad. S. Pereira Couto. São Paulo: Unicórnio Azul, 1998.

TRETHEWEY, Natasha. **Domestic Work**. Minneapolis: Graywolf Press, 2000.

WEISS, Jason. **The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

Contribuição de Autoria

1 – Olga Kempinska

Possui graduação em Filologia Românica - Uniwersytet Jagiellonski (Polônia, Cracóvia, 1999) -, mestrado em Filologia Românica pela mesma universidade, com bolsa em Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008).

Universidade Federal Fluminense

<https://orcid.org/0000-0002-0311-2249> • olgagueke@gmail.com

Contribuição: Escrita – Primeira Redação, Conceituação, Escrita – Revisão e Edição.

Conflito de Interesses

O autor declarou não haver conflito de interesses.

Direitos Autorais

Os autores dos artigos publicados pela Lit&Aut/UFSM mantêm os direitos autorais de seus trabalhos.

Verificação de Plágio

A Lit&Aut/UFSM mantém a prática de submeter todos os documentos aprovados para publicação à verificação de plágio, utilizando ferramentas específicas, como por exemplo: Turnitin.

Editora-chefe

Rosani Ketzer Umbach

Como citar este artigo

KEMPINSKA, O. As poéticas da transgressão e a sociologia do medo. **Literatura e Autoritarismo**, n. 44, e91925, 2025. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X91925>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/91925>. Acesso em: xx/xx/xxxx.