

A POÉTICA DO HORROR E O INVISÍVEL DO RETRATO

THE POETICS OF HORROR AND THE INVISIBLE OF THE PORTRAIT

Olga Kempinska

Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Resumo: Ao discutir as características da poética do retrato, o artigo visa à teorização das emoções que participam da recepção da estética do horror. Inscrevendo-se no regime da negatividade livre da ambivalência melancólica, a estética do horror substitui o espelho pelo retrato. Afirmando seu caráter anti-clássico na convenção gótica, o retrato corrobora os elementos da poética neogótica, surrealista e neossurrealista. No retrato representado por Émile Verhaeren, André Breton e Anne Sexton é o olhar que ocupa o lugar proeminente, assinalando a perturbadora relação entre a imagem, a ausência da pessoa e a presentificação da morte. Em consonância com a teoria do objeto surrealista, a poética do horror remete ao limite do sentir e do pensar, ou seja, ao indizível.

Palavras-chave: Retrato. Horror. Emoções. Neogótico. Objeto surrealista.

Abstract: *In discussing the characteristics of the poetics of the portrait, the article aims at the theorization of the emotions that participate in the reception of the aesthetics of horror. Inscribed in the regime of negativity free of any melancholic ambivalence, the aesthetics of horror replaces the mirror with the portrait. Affirming its anti-classical character within the Gothic convention, the portrait corroborates the neo-Gothic, Surrealist and Neo-Surrealist poetics. In the portrait by Émile Verhaeren, André Breton and Anne Sexton the gaze that occupies the prominent place, pointing out the disturbing relationship between the image, the absence and the death. Corresponding to the theory of the surrealist object, the horror refers to the limit of feeling and thinking, that is, to the unspeakable.*

Keywords: *Portrait. Horror. Emotions. Neo-Gothic. Surrealist Object.*

Ainda assim, Rubens nunca se mostrou, como Rembrandt, nos trajes de ateliê, usando um andrajo e um turbante de um pano manchado e imundo.

Émile Verhaeren

A pintura enquanto tal é seu próprio estado civil.

Jean-Luc Nancy

Ainda que por vezes se busque enxergar no horror uma emoção, não é sem um interesse teórico e estético interpretá-lo como um efeito mais complexo, do qual participam as emoções negativas tais como a tristeza e o medo. Mais forte dentre as emoções segundo Howard Lovecraft, o medo na forma como é experimentado no regime do fictício parece poder suspender o imaginário tornando-o por demais concreto, realizando-o instantaneamente. Pois tanto o medo quanto a tristeza fazem parte das emoções básicas (Cf. HOGAN, 2011), compondo diversos sistemas de emoções, dentre os quais também os que se inibem mutuamente.

Destarte, diferentemente do terror que envolve também o desejo do desconhecido e portanto a curiosidade, o horror se estrutura como o regime unívoco da negatividade, desempenhando um papel muito importante na tríade da antropologia literária, a saber, a da realidade, do fictício e do imaginário, na forma como esta se viu conceituada por Wolfgang Iser (1993) e na qual o fictício tende a desrealizar a realidade e a concretizar o imaginário. Assim, diferentemente também do âmbito da literatura fantástica¹, que se estrutura em relação à possibilidade do saber, ou seja, da aquisição de uma explicação não-sobrenatural dos acontecimentos “estranhos”, o horror permanece no regime negativo

do não-saber.

A negatividade do horror remete destarte tanto ao âmbito psicológico quanto epistemológico, fazendo do efeito horrífico uma experiência estética muito subversiva. Quase uma negação do próprio fundamento da estética, que surgiu no século XVIII com a afirmação da positividade epistemológica da experiência sensível, formulando como um de seus primeiros conceitos o do sublime, cuja ambivalência bem corresponde ao terror gótico, o horror se revela próximo de algumas das propostas radicais das vanguardas. Como tentarei mostrar, tal como o dadaísmo se compreendia como uma antiarte, é possível considerar o surrealismo como uma antiestética.

Em seu conhecido estudo do horror, Lovecraft se volta contra o didatismo da literatura, e com isso, também contra sua relação positiva com o domínio do saber. O escritor ressalta o caráter eminentemente estético da convenção horrífica, sublinhando também sua relação com o regime da arte anti-clássica e seu descompasso em relação à visão do sujeito dividido e ambivalente proposta pela psicanálise:

Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, e as descrições de emoções e incidentes ordinários, ou de vulgares desfigurações sentimentais desses incidentes e emoções, terão sempre precedência no gosto da maioria; com razão, talvez já que o curso desses temas ordinários forma a parte maior da experiência humana. Mas os sensitivos estão sempre conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida; de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arripio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária. (LOVECRAFT, 1987, p. 2)

1 Tal como definida por Tzvetan Todorov (1992), como uma hesitação leitora entre o racional e o irracional

Contemporânea da teoria surrealista do objeto, que nos inícios dos anos 30 critica a psicanálise como um sistema metafísico a mais, a visão do horror proposta por Lovecraft resgata as distinções caras à época gótica. Assim, uma componente relevante do efeito do horror, que não raramente envolve a representação dos monstros é a impureza mais no sentido quantitativo do que qualitativo e, com isso, metafórico. Com efeito, os monstros representados “costumam ser imundos (*unclean*)” (CLASEN, 2018, p. 48), assinalando destarte o rompimento dos limites do universo clássico com sua ordem prescrita e sua convencionalidade característica. Como veremos, o “imundo” remete sobretudo à experiência da desordem. Avessos à escuta psicanalítica e solidários do indizível, os elementos mais eficazes da estética do horror surgem em fragmentos memoráveis dispersos no material, inapreensíveis à primeira leitura, um de seus efeitos estéticos concretos sendo a atitude de se colocar à espera de algo. Pois o horror é uma reação ao “inconcebível” (WYDMUCH, 1983, p. 38). Lovecraft assinala em seu estudo também a seriedade dessa convenção no Ocidente, atribuindo ao Oriente uma tendência a sua transformação em fantasia.

1. O horror da inscrição simbolista

Dissociado do imaginário do espelho e da representação ficcional do duplo, muito frequente na literatura do século XIX permeado pelas aspirações à expansão do poder de origem romântica – que tradicionalmente acompanham a subjetividade melancólica (Cf. PANOFKY, 1979) que se debruça sobre si mesma entregue à crueldade apolínea –, o retrato constitui um dos mais importantes elementos da ficcionalidade gótica, confirmando sua vocação dionisíaca e surgindo em diversas narrativas, mas também nos poemas. Um dos objetivos do presente estudo,

que visa à afirmação da distinção entre os diversos regimes estéticos não raramente considerados como próximos ou sinônimos é, de fato, a reflexão sobre a possibilidade da inscrição do efeito horrífico na poesia. Assim, buscarei analisar a poética do retrato horrífico nos textos simbolistas e, nos próximos capítulos, também nos poemas surrealistas e neossurrealistas.

No poema “Mes doigts”, de 1888, Émile Verhaeren questiona a escrita justamente a partir de uma estética do horror relacionada à imundice, que corresponde a um autorretrato como monstro. Praticante do verso livre rimado com um sistema métrico irregular, próximo da poética do concretamente vivido e, nesse sentido, precursor da simultaneidade dos poemas de Guillaume Apollinaire (Cf. BLOCH, 2018), Verhaeren recorre ao horror macabro, ao mesmo tempo tematizando a assombrosa concreitude do verso (*vers* em francês):

Mes doigts, touchez mon front et
cherchez, là,
Les vers qui rongeront, un jour, de
leur morsure,
Mes chairs; touchez mon front, mes
maigres doigts, voilà
Que mes veines déjà, comme une
meurtrissure
Bleuâtre, étrangement, en font le
tour, mes las
Et pauvres doigts – et que vos longs
ongles malades
Battent, sinistrement, sur mes
tempes, un glas,
Un pauvre glas, mes lents et mornes
doigts!

Dedos meus, toquem minha fronte
e busquem, aí,
Os vermes que cavarão um dia, com
sua mordida
Minha carne; toquem minha fronte,
meus dedos finos
Que minhas veias já, como uma

ferida
Azulada, dão a volta, estranhamen-
te, meus mendigos dedos cansados
– que suas longas unhas doentes
Batam sinistramente em minhas
têmporas, um sino,
Um pobre sino, meus dedos lentos
e túbios! (...)
(VERHAEREN, 1896, p. 113, Trad.
nossa)

Escritor de uma língua francesa desterritorializada da Bélgica, tendo sido também crítico da arte e autor de vários textos sobre os artistas de diferentes épocas (Cf. VERHAEREN, 1927), o poeta recorre aos elementos da recente tradição fantástica, que frequentemente utilizava o retrato como uma passagem entre os mundos e entre as subjetividades, chegando a tratá-lo por vezes como um mero substituto do espelho. Assim, a forma oval do retrato assinalada no título da conhecida narrativa de Edgar Allan Poe (1884), ela mesma próxima da brevidade de um poema em prosa, frisa a inscrição do texto na tradição gótica, confirmada também pela evocação do nome de Ann Radcliffe no início do conto. O tema do retrato fascinou também Honoré de Balzac, sendo um dos motivos-chave da literatura fantástica, mas foi no menos conhecido conto vitoriano neogótico de Sheridan Le Fanu “Schalken the Painter” que a poética do horror encontrou sua realização por meio da descrição do quadro no presente: “e seus traços comportam um tal ar de triunfo como o de uma mulher bonita a praticar algum maldoso ludíbrio” (LE FANU, 1851, p. 107). Um “motivo mimético” (LEHMANN IMFELD, 2016, p. 119), um “*framing* estético” (SAGE, 2004, p. 22), o retrato sugere também a “transformação de um caixão em uma cama vitoriana com cortinas” (SULLIVAN, 1978, p. 11). Sua função estética tende no entanto a ultrapassar uma mera tematização

dos procedimentos miméticos.

O efeito horrífico remete destarte à representação em seus aspectos de artificialidade, também na medida em que tal como os pintores são espectadores de seus quadros, “os autores são antes de tudo leitores eles mesmos, os leitores não apenas das obras dos outros mas também de suas próprias” (HOGAN, 2018, p. 96). É justamente essa dimensão da leitura de si mesmo que parece ser intensificada na literatura de horror. Nesse sentido, é importante distinguir não apenas entre as emoções reais e ficcionais, como também entre as ficcionais, ou seja, experimentadas espontaneamente no contato com as representações e as artificiais (*artifact*), a saber, observadas do ponto de vista de sua construção e sua inscrição teórica.

Com isso, Verhaeren, poeta que considerava a poesia flamenga de língua francesa relacionada à pintura como fazendo parte do diálogo entre as artes visual e verbal (Cf. VERHAEREN, 1982), prefigura também a perturbadora narrativa de Oscar Wilde, de 1890.

Touchez ce qui sera les vers, mes
doigts d’opale,
Les vers, qui mangeront, pendant
les vieux minuits
Du cimetière, avec lenteur, mon
cerveau pâle,
Les vers, qui mangeront et mes
dolents ennuis
Et mes rêves dolents et jusqu’à la
pensée
Qui lentement incline, à cette heure,
mon front,
Sur ce papier, dont la blancheur,
d’encre blessée,
Se crispe aux traits de ma dure
écriture.

Toquem o que serão versos, meus
dedos opalizados,
Os versos, que comerão, aos meias-

-noites de antigamente
 Do cemitério, com vagar, meu
 cérebro pálido,
 Os versos, que comerão também
 minhas penas doentes
 E meus sonhos doentes e até o
 pensamento
 Que aos poucos se inclina, a essa
 hora, minha frente,
 Sob esse papel, cuja brancura, de
 tinta ferimento,
 Se enrugam sob os traços de minha
 dura escritura. (...)
 (VERHAEREN, 1896, op. cit. p. 114.
 Trad. nossa)

A intraduzível ambiguidade da palavra em torno à qual se estrutura o poema assinala também os limites do dizível. Um de seus sentidos remete, de fato, à experiência da monstruosidade em seus aspectos imundos, também os de um excesso semântico. A intraduzibilidade se inscreve, por sua vez, na imagem da confusão das línguas. Jean-Luc Nancy descreveu a imundice como um corpo que se escreve, colocando em questão a possibilidade de sua representação, e com isso, qualquer traduzibilidade, assim como a distância estética geralmente assegurada pela concretização apenas parcial do imaginário:

As aberturas do sangue são igualmente as do sentido. *Hoc est enim*: aqui *tem lugar* a própria identidade do mundo, a identidade absoluta do que não faz corpo-de-sentido, do que se desdobra como o *corpus* “sangue”/“sentido”/“sem”/“100” (= o in-finito do *corpus*). Tensões, pressões, débitos, coágulos, trombose, aneurismas, anemias, hemólises, hemorragias, diarreias, drogas, delírios, (...)

(NANCY, 2000a, p. 103).

2. O objeto surrealista e o indizível da representação

Sendo um questionamento acerca da proble-

mática relação entre a imagem e a linguagem verbal, o retrato se torna muito importante também no âmbito das vanguardas, sobretudo no surrealista, que mais estendeu os limites estéticos do fazer poético e pictórico, chegando mesmo a rompê-los. Inicialmente em sintonia com a teoria freudiana, o surrealismo assinalou sua divergência por meio formulação da teoria do objeto, que se torna um dispositivo para externalizar uma imagem mental do artista. A violência dessa teoria afirma-se sobretudo na arte do retrato. Pois como a ausência do modelo no retrato remete também à possibilidade de uma ausência de si mesmo e a si mesmo, um estado muito explorado pelos surrealistas, que Nancy descreveu por meio da palavra “abismo” (NANCY, 2014, p. 21), o retrato constitui um dos elementos-chave da poética do horror.

Uma das afirmações mais assustadoras, embora nem sempre bem compreendidas, do surrealismo sendo a de que não há mais o fantástico, apenas o real, permite refletir sobre a relação do movimento com a tradição gótica e com a poética do horror. Pois de acordo com a definição de André Breton, o novo belo, que retorna de seu exílio futurista, tão breve quanto eficaz, durante o qual havia sido substituído pelo novo, deve ser “convulsivo” (BRETON, 2008, p. 283). Assim, apesar da aparente desenvoltura do automatismo psíquico que busca suspender o controle da emergência dos elementos das formas das obras, o pacto surrealista com aquilo que escapa à quantificação e que tampouco se satisfaz com o regime do inaugural, exige na verdade dos artistas uma grande disciplina e um domínio dos efeitos das obras. No contexto surrealista, a imagem do rosto humano se aproxima do “objeto surrealista” na medida em que proporciona uma experiência augural: algo visto em um sonho, um objeto dotado de um funcionamento simbólico, um objeto-poema,

diversos objetos encontrados e interpretados ou intitulados. Assim, o objeto surrealista, cuja concretude, mas também banalidade, remetem à poética do horror em sua acepção da objetividade e de se “ter lugar”, tornou-se a marca surrealista, que delimitava a produção do movimento quando este se transformou em uma moda internacional.

Fique parado; assim, ótimo;
só vou esperar que
passem esses homens e temas
com os quais pouco você

tem a ver; assim está bem;
só vou mais perto para
afastar fora do alcance
milhões desnecessárias

desgraças e palavras; assim,
fique exatamente assim; só
vou ajustar o foco, para captar
no real seu sonho, sua

sombra; sim, exatamente
com essas expressão e pose;
só talvez me afaste,
para não ter foco demais

nas linhas desenhadas
no rosto, no muro de fundo;
assim, exatamente esses pensa-
mentos, não outros;

agora o flash: que pare
por um instante o barulho
do tempo; seu riso
é nada bondoso;

sim, finalmente, fique assim
por um instante; só que a noite
já chega e sobrou apenas

um último flash
(BARAŃCZAK, 2014, pp. 372-372.
Trad. nossa)²

Stanisław Barańczak lançou mão da concretude de um poema-objeto no sentido de apreender as possibilidades estéticas do objeto surrealista. Em versos breves que se fragmentam ritmicamente por causa dos enjambements estrutura-se a ausência da aparência da pessoa retratada em uma fotografia. Igualmente inquietante é o traço do visível no texto de René Char, que diretamente remete ao horror:

Li recentemente em um jornal da manhã que uma expedição inglesa fotografou uma das encostas extremas dos Himalaias, depois seguiu, ao longo de alguns quilômetros, as marcas dos pés, ou antes de passos, na crosta de neve, de um par de seres cuja presença, nesse lugar terrivelmente desolado, era inverossímil e incompreensível. (CHAR, 1983, p. 701. Trad. nossa)³

Ao descrever os procedimentos (*démarche*) surrealistas, André Breton os associa à luta contra o militarismo e o fascismo. O poeta utiliza uma imagem fotográfica do desastre para descrever o efeito horrífico:

Faz alguns dias, em um jornal de Paris, na primeira página, meu olhar não parava de pousar alternadamente em uma fotografia da borda da mina de Lambrechies no dia seguinte à catástrofe, foto que ilustrava um artigo com o seguinte título em negrito: “Só nos resta nossa pena”, e na descrição que acompanhava uma outra imagem, a dos desempregados em frente a uma barraca da “zona” parisiense. Essa descrição dizia “A miséria não é um pecado”. (BRETON, 1986, p. 10. Trad. nossa)⁴

Breton utiliza a descrição de uma fotografia atual do desastre dos mineiros, e contudo invi-

sível no momento de sua conferência de 1934. O próprio surrealismo é definido, nesse sentido, como um desejo de se aprofundar o real e uma paixão pelo sensível. O objetivo do surrealismo é a unificação da realidade interior e da realidade exterior naquilo que o surrealismo denomina “o maravilhoso”, pois essas duas realidades não devem estar em contradição e nenhuma deve determinar a outra. Tendo ultrapassado sua fase intuitiva (1919-1925), que atribuía um grande poder ao pensamento e na qual se inscreve ainda o primeiro manifesto, o surrealismo iniciou, no ano da guerra de Marrocos, sua fase racionalizante. Essa segunda etapa vê-se caracterizada pela autocrítica e pelas tendências mais materialistas, por exemplo as do pensamento de David Hume. O objeto surrealista – onírico, simbólico, encontrado, interpretado ou intitulado – vê-se ainda especificado como emocionante ainda que silencioso, correspondendo destarte à dificuldade da recepção da fotografia surrealista, assim como a seu efeito horrífico, que pode ser comparado a um *déjà-vu*.

O maravilhoso, no qual David Hume (2011) via um sentimento religioso, retorna no surrealismo como uma forma de horror, diferente do fantástico associado a uma fantasia arbitrária, pelo fato de atingir a verdade das emoções humanas. Ao investigar os motivos pelo interesse dos surrealistas em fotografia, David Bates assinala que este se afirmou justamente com o início da fase materialista, prevalecendo sobre os desenhos na revista *Littérature*. Trata-se também da questão do medo relacionado ao duplo olhar que persegue e que ameaça, tão bem descrito no poema anônimo chinês que Paul Claudel – na contrapartida do surrealismo – traduziu do inglês: “Através dos galhos em minha frente acreditei ter visto olhos que me olhavam. / Rápido, entrei lá ver! / Através dos galhos atrás de mim sei que há olhos que me olham” (CLAUDEL, 1957,

p. 905). Assim, a fotografia surrealista remete a uma forma de significação, na qual há “a confusão ou uma contradição na relação convencional entre o significante e o significado, e na qual o sentido é parcialmente escondido” (BATES, 2003, p. 22). O invisível é um bom exemplo, pois a fotografia parece ter como sua primeira vocação a de fazer ver.

Sigmund Freud parece ter se sentido “mal interpretado” (MATTHEWS, 1986, p. 95) pelos surrealistas, sobretudo naquilo que tange ao livre uso poético dos elementos de sua teoria da associação. Assim, em *Nadja*, Breton buscou substituir a descrição, que de certa forma constitui um ponto de partida da poética do horror muito atenta aos detalhes e aos efeitos da objetividade, pela concretude das imagens fotográficas legendadas, ou pela narrativa de um lúgubre equívoco:

No dia da primeira representação de Couleur du temps, de Apollinaire, no Conservatório de Renée Maubel, enquanto eu conversava no balcão com Picasso durante o intervalo, um jovem se aproxima de mim, balbucia algumas palavras e por fim me dá a entender que me havia tomado por um de seus amigos, dado como morto durante a guerra (BRETON, 2007, p. 33).

A “cabeça” que surge no poema “Clave de sol” de Breton, publicado no primeiro número da revista *Littérature*, em março de 1919, também se apresenta em seus aspectos augurais, como um objeto surrealista que permite externalizar – e não exatamente representar –, um conteúdo ao mesmo tempo preciso e enigmático, concreto e inconcebível de uma imagem mental:

On peut suivre sur le rideau / L'amour s'en va
Toujours est-il
Un piano à queue / Tout se perd
Au secours / L'arme de précision / Des fleurs /
Dans la tête sont pour éclore

Coup de théâtre / La porte cède / La porte
c'est de la musique

Pode-se assistir sob a cortina / O amor vai
embora

Ainda assim

Um piano de cauda / Tudo se perde

Socorro / A arma de precisão / Flores / Na ca-
beça são para desabrochar

Reviravolta / A porta cede / A porta é música
(Trad. minha)

Nesse mesmo ano, no número 4 da revista surrealista, surge um poema automático de Breton, "O Corpete Mistério", no qual a evocação da cabeça ausente ocupa o lugar central. O poema explicita a natureza augural das expressões que compõem o texto:

Mes belles lectrices / à force d'en voir de tou-
tes les couleurs / Cartes splendides, à effets

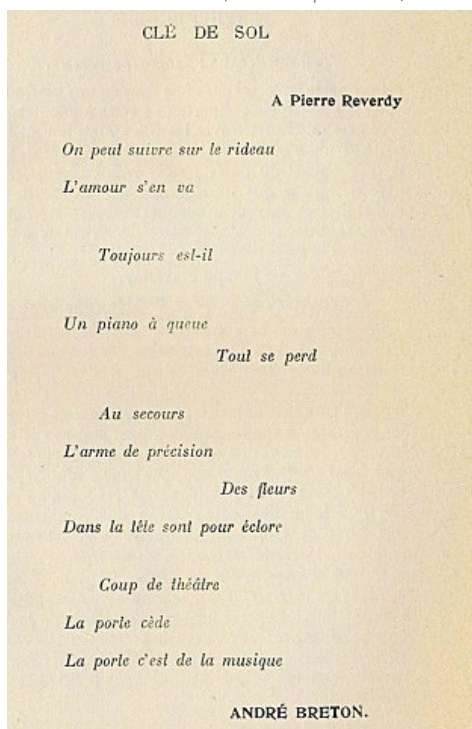


Figura 1.
Littérature 1,
1919, p. 21.

de lumière, Venise / Autrefois les meubles
de ma chambre étaient fixés solidement aux
murs et je me faisais attacher pour écrire: /
J'ai le pied marin / nous adhérons à une sorte
de Touring Club sentimental / un chateau à la
place de la tête / c'est aussi le Bazar de la cha-
rité / Jeux très amusants pour tous âges; Jeux
poétiques, etc. / Je tiens Paris comme – por
vous dévoiler l'avenir – votre main ouverte / la
taille bien prise.

Minhas belas leitoras / de tanto ver de todas
as cores / Cartas esplêndidas, com efeito de
luz, Veneza / Antigamente os móveis de meu
quarto ficavam solidamente presos às pare-
des e eu me fazia amarrar para escrever: / sou
um bom marinheiro / somos sócios de um
tipo de Touring Club sentimental / um castelo
no lugar da cabeça / isso é também um ba-
zar de caridade / Jogos muito divertidos para
todas as idades; Jogos poéticos, etc. / Tenho
Paris como – para lhes desvelar o futuro – sua
mão aberta / o tamanho bem medido. (Trad.
minha)

3. Anne Sexton: o retrato e a morte

Uma das tarefas do uso do retrato na poesia
e na pintura no âmbito das vanguardas pare-
ce ter consistido na colocação em questão da
“profundidade” em seu sentido tradicional, tan-
to do espaço pictórico quanto da interioridade
humana (Cf. DICKEY, 2012). Assim, a subjetivida-
de, transformada em uma indecifrável “aparên-
cia” vê-se representada na superfície, exposta,
desprovida da distância confortável. No poema
neossurrealista “Natal”, de 1963, Anne Sexton
representa o retrato da mãe, reafirmando o re-
encontro do domínio do inexplicável caracterís-
tico da surrealidade:

Ó diamante cortante, mãe!
Não saberia avaliar
todas suas faces, seus gênios –
o presente que não soube guardar.
Coisa linda, meu leito de morte,

minha lady de dedos anelados,
seu retrato reluzia a noite toda
ao lado dos enfeites de natal.
(...) (SEXTON, 1981, p. 139. Trad.
nossa)⁵



Figura 2.
Littérature 1,
1919, p. 7.

“A representação de uma pessoa considerada por ela mesma” (NANCY, 2000, op. cit., p. 11), o retrato remete à questão da subjetividade, e não aos atributos ou às atividades humanas. De fato, esse teor eminentemente estético da subjetividade no retrato, considerada enquanto tal e não devido a suas finalidades, abre também o espaço para a exploração do indizível. Pois como observou Nancy, a subjetividade (e portanto a alteridade) é a principal preocupação da pintura de retrato, descartando destarte qualquer finalidade identificatória. De fato, enquanto composição, o retrato se organiza em torno à própria figura, desconsiderando qualquer re-

lação com outros elementos da imagem e com isso, qualquer outro sentido, assinalando o fim da representação, um limite intransponível do dizível e do traduzível. Nancy utiliza o neologismo “destelamento” para descrever a violência com a qual se faz surgir a figura de uma tela. Nessa organização, que arranca a subjetividade à figura e a figura à composição, o lugar central é o do olhar, uma vez que no olhar pintado a pintura se transforma no olhar:

Queria que seus olhos, como as
sombas
de dois passarinhos, mudassem.
Mas não envelheceram.
O sorriso que me cativava, a brilhar,
o seu charme, era invencível.
Horas a fio olhava seu rosto
mas não conseguia me arrancar.
Depois vi o sol relumbrar
em seu casaco carmim, sua nuca
seca,
sua pele mal-pintada cor de rosa.
Você que zombava de minha cara,
vi como você era.
E pensei em seu corpo
como se pensa num assassinato.
(...) (SEXTON, 1981, p. 140, Trad.
nossa)⁶

A questão do retrato é destarte também a do objeto do olhar do sujeito, que pode ser compreendido também como o nada. Assim, tudo em um retrato se transforma em um recurso do olhar, que é também uma forma de desnudamento, tornando a nudez supérflua. A poética do horror exacerba, por sua vez, a questão do ver e do visível. Uma grande ambiguidade do retrato remete ao fato de que este “é feito para preservar a imagem na ausência da pessoa” (NANCY, 2000, p. 53), o que o relaciona ao desa-

parecimento e à morte. Igualmente perturbadora é a imortalização por meio do retrato, que de certa forma apresenta a própria morte.

A intensidade do neossurrealismo da poesia de Sexton afirma-se por meio de sua discussão crítica com a psicanálise e com a indústria cultural (Cf. LEMARDELEY-CUNCI, 1995 e MATTELART, 1983). Visando a estender os papéis femininos dentro da sociedade ocidental dos anos 60, assim como a afirmar o valor poético da imagem da relação entre a mãe e a filha, a poética de Sexton faz um uso eminentemente temático das questões psicanalíticas, banalizando-as, e propõe uma controvérsia com a leitura biográfica de seus poemas.

O silêncio do indizível participa da eficácia da poética do horror, que visa a estimular o medo e a tristeza, sendo destarte muito diferente da loquacidade do terror eminentemente político e envolto em uma aura da ambivalência genérica. Pois o silêncio do horror, diferente tanto do silêncio do mundo que é uma falta de ruído, quanto do não-dito que é um jogo com as possibilidades discursivas do sujeito, assinala o limite do pensar e do sentir humanos. A teoria surrealista do objeto constituiu o âmbito que mais bem evidenciou o pavor inscrito na aparente banalidade da experiência da surrealidade. Em sua conferência de Praga, de 1935, Breton (2001) ressaltou que aquele objeto que faz parte do domínio da arte deveria se encontrar entre o sentir e o pensar, os regimes contudo questionados em sua positividade pela poética do horror. Essa conferência significou também uma defesa do surrealismo que era compreendido por alguns como um sintoma de um mal social. Breton já havia assinalado, em uma outra conferência, de Bruxelas, que uma crise fundamental do objeto estava tendo lugar. Atribuindo o lugar predominante à “poesia” em suas diversas formas, e ao surrealismo seu maior desenvolvimento, tanto

intensivo quanto expansivo em diálogo com a pintura, a conferência permite, de fato, vislumbrar os efeitos horríficos em um domínio não narrativo, ao qual o horror geralmente se vê limitado. Confirma esse efeito a poética do retrato com seu intrínseco silêncio, que desiste da narrativa acerca da pessoa visando a sua subjetividade naquilo que esta tem de irredutível. Pois o objeto da pintura surrealista é uma imagem presente na mente, que busca por alguma aproximação com os objetos do mundo – antes de mais nada com os objetos muito banais – nelas “encontrando” as formas da representação daquilo que permanece indizível, pertencendo ao domínio do indecifrável enigma.

Referências

- BARAN CZAK, Stanislaw. **Wiersze zebrane**. Cracóvia: Wydawnictwo a5, 2014.
- BATE, David. **Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent**. Londres: I. B. Tauris, 2003.
- BLOCH, Béatrice. “Reconnaissance et éclipses de Verhaeren en France (1916-2016)”. In: **Revue belge de philologie et d’histoire** 96, 2018, pp. 1189-1209.
- BRETON, André. **Qu’est-ce que le surréalisme?**. Paris: Actual, 1986.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRETON, André. **Nadja**. Trad. I. Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **L’art magique**. Paris: Gallimard, 2008.
- CHAR, René. **Œuvres complètes**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1983.
- CLASEN, Mathias. “The Evolution of Horror: A Neo-Lovercraftian Poetics”. In: MORELAND, Sean (org.). **New Directions in Supernatural Horror Literature**. E-Book, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 43-60.
- CLAUDEL, Paul. **Œuvre poétique**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

- DICKIE, George. **The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in Eighteenth Century.** Oxford: Oxford University Press, 1996.
- DICKEY, Frances. **The Modern Portrait Poem. From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound.** Charlottesville: University Of Virginia Press, 2012.
- HOGAN, Patrick C. **What Literature teaches us about Emotion?** Nova Iorque: Cambridge University Press, 2011.
- HOGAN, Patrick C. **Literature and Emotion.** Nova Iorque: Routledge, 2018.
- HUME, David. "Três perfis; Da autenticidade dos poemas de Ossian". In: PIMENTA, Pedro Paulo (org.). **O iluminismo escocês.** Trad. A. Amaral Rodrigues et al. São Paulo: Alameda, 2011.
- ISER, Wolfgang. **The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LE FANU, Sheridan. **Ghost Stories and Tales of Mystery.** Dublin: James McGlashan, 1851.
- LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine. "Qu'est-ce qu'elles veulent encore? Un regard freudien sur la critique littéraire féministe". In: **Revue Française d'Etudes Américaines** 65, 1995, pp. 460-470.
- LEHMANN IMFELD, Zoë. **The Victorian Ghost Story and Theology. From Le Fanu to James.** E-Book, Palgrave Macmillan, 2016.
- LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura.** Trad. J. G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MATTELART, Michèle. "Le capital séduction de la télévision commerciale". In: **L'Homme et la société** 69-70, 1983, pp. 175-194.
- MATTHEWS, John H. **André Breton: Sketch for an Early Portrait.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait.** Paris: Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. T. Maia. Lisboa: Vega, 2000a.
- NANCY, Jean-Luc. **L'Autre Portrait.** Paris: Galilée, 2014.
- PANOFSKY, Erwin et al. **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.** Nendeln: Kraus Reprint, 1979.
- POE, Edgar Allan. **The Works of Edgar Allan Poe II.** Nova Iorque: A. C. Armstrong & Son, 1884.
- SAGE, Victor. **Le Fanu's Gothic. The Rhetoric of Darkness.** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.
- SEXTON, Anne. **The Complete Poems.** Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- SULLIVAN, Jack. **Elegant Nightmares. The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood.** Athens: Ohio University Press, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. M. C. Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VERHAEREN, Émile. **Poèmes.** Paris: Mercure de France, 1896.
- VERHAEREN, Émile. **Sensations.** Paris: G. Crés, 1927.
- VERHAEREN, Émile. **Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires.** Paris: Gallimard, 1982.
- WYDMUCH, Marek. "Der erschrockene Erzähler". In: ALPERS, Hans Joachim. **H. P. Lovecraft – Der Poet des Grauens I** (org.). Meitingen: Corian, 1983, pp. 33-58.
- Littérature** In. Littérature (uiowa.edu). Acesso em 13 de janeiro de 2022.

Olga Kempinska

<https://orcid.org/0000-0002-0311-2249>

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ. Professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, atuando principalmente nos seguintes temas: a estética da recepção, a relação entre a mimesis e as emoções, e a relação entre o discurso e o silêncio.