

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.2024-19-01>  
 Recebido em 16/07/2023. Aprovado em 20/12/2023  
 Artigo Original  
 Editora de Seção: Ana Carolina Cernicchiaro

## A RECEPÇÃO DO EFEITO HORRÍFICO THE RECEPTION OF THE HORRIFIC EFFECT

Olga Guerizoli Kempinska\*

**Resumo:** *Esse artigo tem como sua hipótese a eficácia do uso da tradição gótica que se debruçava sobre a experiência do horror inerente aos limites do conhecimento humano. Diferentemente da ficção científica afirmativa condizente com as ideologias subjacentes ao conflito da Guerra Fria, o ceticismo estabelece uma relação crítica de para com o discurso supostamente científico, a saber, com a psicanálise, resgatando a herança da representação expressionista e a poética kafkiana. O conceito da pulsão de morte, a projeção dos preconceitos, assim como a agressividade que desqualifica a pesquisa científica contam entre os principais objetos da crítica voltada contra a psicanálise. Indiretamente, surge também a figura da histérica, sendo um dos grandes dramas do sofrimento humano, apreendido pelos sistemas da opressão.*

**Palavras-chave:** *Horror. Estética. Ficção Científica.*

**Abstract:** *This article has as its hypothesis the efficacy of the use of the Gothic tradition that focused on the experience of horror inherent to the limits of human knowledge. Unlike affirmative Science Fiction subscribing to the ideologies underlying the Cold War conflict, the skepticism establishes a critical relationship with supposedly scientific discourse, namely psychoanalysis, rescuing the heritage of expressionist representation and the Kafkaesque poetics. The concept of death drive, the projection of prejudices, as well as the aggressiveness that disqualifies scientific research count among the main objects of criticism aimed against psychoanalysis. Indirectly, there is also the figure of the hysterical, being one of the great dramas of human suffering, seized by the systems of oppression.*

**Keywords:** *Horror. Aesthetics. Science Fiction.*

A morte é nada.

Ela não é algo.

Ela é um buraco.

Posso preenchê-lo com fantasias, e dar-lhe um nome, se quiser.

Hélène Cixous

Tendo surgido entre o racionalismo do pensamento iluminista relacionado à ideia do progresso e a melancolia do período romântico, a literatura gótica tende a colocar a ciência em questão, constituindo destarte uma das fontes da ficção científica cética. De fato, seu intuito é uma desconfiança frente à expansividade e à busca pela profundidade,

---

\* 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). Desde 2010 é professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. E-mail: [olgagueke@gmail.com](mailto:olgagueke@gmail.com).

seu domínio sendo o da artificialidade e da superficialidade. Não por acaso se fala sobre o gótico como uma convenção, uma vez que a produção gótica remete antes de mais nada ao limite do esteticamente valorizado, constituindo também a literatura de consumo e as práticas editoriais que ultrapassam o espaço da cultura. O questionamento acerca da compreensão das diversas formas do mal em sua relação com o conhecimento e com a alteridade remete, com efeito, a um dos temas da convenção gótica. Um rápido desenvolvimento da tecnologia no início do século XIX se torna o momento no qual surge “o tema comum – o do medo” (Macarthur, 2015, p. 159), consolidando a relação entre o gótico e a ficção científica, até então baseada sobretudo na representação dos artifícios mecânicos e óticos explicáveis. Pois o gótico enquanto convenção frequentemente utilizou o excesso para “resistir aos papéis sociais, políticos e genéricos dentro do quadro das convenções de nossa ciência e nossa cultura” (Tibbetts, 2011, p. 5), o encaixamento narrativo sendo um de seus procedimentos frequentes. A combinação dos dois tipos narrativos chegou a tornar obsoleta a construção tradicional do sobrenatural, e a ficção científica gótica acabou por remeter a uma “visão de pesadelo do futuro” (Botting, 2005, p. 106).

Um dos melhores exemplos dessa vocação cética é a narrativa *A Voz do Mestre*, de 1968, de Stanisław Lem. Seu título corresponde ao título do projeto da decifração de uma mensagem sideral, que reúne um grupo de cientistas. A mensagem é descrita também como uma “carta das estrelas”, com o uso das aspas: em primeira pessoa, o narrador Peter Hogarth evoca a lembrança da morte de sua mãe, a seus nove anos de idade, assim como a dor do luto e o contato com o cadáver. A esse tema da morte materna se associa a questão filosófica do mal, e o protagonista constata que a demonologia se transformou na estatística, a matemática eliminando os dados da existência corporal. Ainda assim, em meio ao pessimismo resultante das leituras de Schopenhauer, Lem expressa seu humanismo por meio da afirmação de seu protagonista de que não há possibilidade alguma da existência de uma sabedoria do mal. Um dos conceitos mais visados pela narrativa é, de fato, o da pulsão de morte. Assim, o livro, que criticamente assinala que a psicanálise associa o conhecimento ao sadismo, corresponde a uma experiência de transição, senão de uma crise, depois da qual o autor se volta mais para a escrita de textos teóricos sobre o acaso (Cf. Swirski, 2015). A origem puritana da psicanálise faz com que esta seja um sistema de projeção de seus próprios preconceitos, sendo destarte também uma das fontes das alteridades negativas. Assim, entrando em discussão com a natureza científica da segunda tópica freudiana de acordo com a qual existiria um atavismo inerente às estruturas psíquicas humanas (Cf. Freud, 2016), a narrativa se inscreve no âmbito da convenção gótica. Além de uma relação intertextual com a obra de Edgar Allan Poe estabelecida por meio da expressão “carta das estrelas”, há no texto algumas alusões, como a de que o protagonista morava no segundo andar de um edifício pseudogótico, de tijolos escuros. De fato, os temas da morte materna, do mal e da ciência constituem o contexto do questionamento principal do livro, que é também o objeto do horror, a saber, a linguagem. Pois a linguagem parece ter mais sabedoria do que a mente humana. Primeiramente, a descrição visa às condições do projeto da decifração, voltando-se depois para as características dos experimentos. À inconclusividade da narrativa corresponde, de fato, a representação dos limites intransponíveis do saber humano (Cf. Jarzębski, 2006).

Os psicanalistas envolvidos no projeto “A Voz do Mestre”, que sinistramente remete às situações da dominação – criticada no âmbito da desconstrução como o domínio falocêntrico, sobretudo no contexto das pesquisas da histeria –, foram os mais agressivos, exigindo uma decodificação exata de um nível manifesto da mensagem sideral, a camada literal. O primeiro passo consistiu em enviar os sinais de emissão, rítmicos, em uma banda larga; depois houve um retorno dessa configuração, gravado em cerca de um quilômetro de fita de um magnetofone. Surgiram os dados sobre o ritmo da repetição da emissão da mensagem, que é contínua e que se parece com um ruído, correspondendo exatamente ao intervalo de 416 horas, 11 minutos e 23 segundos. Houve uma tentativa de se transpor a mensagem sideral em um código binário, 000110101000111110011011111001010010100, a sequência consistindo de 9 signos elementares. Em seguida, surgiu a tentativa de se comparar os inícios das gravações, pois a emissão é contínua, o que contradiz a noção de sinal. Quanto a um eventual conteúdo da mensagem, foi notado o problema da distinção entre o objeto e o processo, que remeteria ao protoplasma dos emissores ou a uma enorme biblioteca intertextual. No ver do protagonista, a mensagem viria de um outro nível civilizacional, sendo, portanto, inacessível a nossa compreensão. A vida familiar dos personagens vê-se substituída pelo senso de uma missão, o que, não sem alguma ironia, acaba por investir sua existência de liberdade. Uma outra possibilidade ainda diz respeito a uma mensagem subliminar potencialmente perigosa, entrando em discussão também a questão da energia necessária para a emissão. Aos leitores de *Solaris*, que admiram as descrições poéticas das formas do oceano sideral, podem chocar as quantidades dos dados numéricos muito precisos. Ainda assim, a representação dessa possível mensagem do outro mundo, que talvez seja trasfugurável em uma arma letal, se atém antes de mais nada à qualidade da escrita, constituindo uma escrita do desejo e do desastre. Pois na narrativa aparecem também as hipóteses sobre o tipo da linguagem utilizada. Assim, surge a possibilidade de que a mensagem analisada pelo projeto “A Voz do Mestre” corresponda à linguagem dos códigos genéticos e à circulação das informações entre os organismos. Diferentemente da experiência ambivalente do sublime e das emoções positivas que aumentam a abrangência e a duração da apreensão, o horror, que estreita a alma do leitor do texto de Lem, não é epistemologicamente positivo em termos da produção de um saber. Com efeito, sua função parece ser eminentemente negativa, a obra de Poe sendo um momento importante da configuração dessa negatividade. De fato, Shawn J. Rosenheim (1997) situa a produção ficcional de Poe no contexto de uma pesquisa da escrita criptográfica (lit. “escondida”), a saber, da escrita que lança mão dos códigos para unificar a identidade dispersa do autor. Essa forma da percepção da escrita – que possibilitou a decifração dos códigos nazistas durante a guerra, o que deve ter constituído uma das origens da narrativa de Lem –, remete também à representação do anonimato e da identificação, assim como ao uso do acróstico, que assinala a possibilidade de uma outra ordem da leitura. Poe manifestou, de fato, um amplo interesse pelas questões das mensagens codificadas e, de acordo com Rosenheim, a criptografia é uma das melhores metáforas da literatura. Como assinala Hélène Cixous, a obra de Poe, que é chamado de um dos grandes destruidores, se situa no âmbito da modernidade, que estabeleceu seus textos “com a ajuda de alguns discursos ‘científicos’” (Sellers, 2003, p. 32). Ao lançar mão da poética da nitidez, o texto de Lem evoca a convenção impressionista, que trouxe para a pintura o uso científico da

cor, sendo destarte precursora do hiper-realismo: “Essa noite, quando caminhávamos no vale entre as dunas, na luz vermelha do pôr-do-sol, e eu observava a projeção de nossas sombras na areia, cujos grãos – como nos quadros dos impressionistas – pareciam brilhar em liás, tal as microchamas de gás (...) (Lem, 2016, p. 224). Uma análise das características do hiper-realismo em sua relação com a poética do simulacro, revela a nitidez e o fato de que cada objeto representado possui sua identidade própria enquanto simulacro. Essa exatidão, assim como a justaposição do abstrato e do visível, na qual a figuração parece fazer o objeto, produz o efeito de uma “convivência entre o real e o imaginário” (Giannotti, 1983, p. 68).

Georges Didi-Huberman (2003) investigou a dolorosa construção da representação, somatizada pela histórica, denunciando os abusos do poder simbólico, sobretudo naquilo que tange à fantasia do saber e não sem relação ao fascínio freudiano. Cixous lançou mão da forma teatral para representar o horror inerente à situação psicanalítica entre Dora e Freud, na qual as expressões em *itálico* constituem o não-dito: “Devo matar. Esta é lei. Esta é uma chave. A pessoa deve matar o outro que a mata que quer matar que quer ser morto? Quero matá-lo. Ele sabe. Ele quer me matar. Eu sei.” (Cixous; Burd, 1983, p. 7-8). Destarte, a peça busca insistir na violência do saber disputado pela psicanálise enquanto um discurso do poder. Conhecido da convenção gótica, na qual se viu associado ao estreitamento da alma do fruidor e à primazia das emoções negativas, o horror despertou o interesse teórico nos anos 80, tornando-se um argumento na crítica da valorização da patologia no discurso teórico (Cf. Badley, 1996), uma vez que problematizou a relação entre a produção da cultura e a crescente popularidade do discurso acerca da psicanálise. Nesse sentido, um dos primeiros estudos da convenção gótica da contemporaneidade, o de Eve K. Sedgwick, de 1976, versa sobre a questão do Outro. Pois o gótico enquanto convenção teve o efeito de “estender o senso de realidade” (Sedgwick, 1986, p. 3). De fato, a autora assinala que uma das palavras-chave do gótico é “indizível”, remetendo destarte ao problema da articulação da experiência e do saber. Fazem parte desse repertório a morte do protagonista que busca pronunciar um nome, assim como a ilegitimidade dos textos de origem. Tal privação linguística é uma fonte de violência. William Patrick Day (1985) igualmente ressalta que o gótico subverteu a ortodoxia da psicanálise, reatualizando a historicidade da crise identitária do ser humano. Se o gótico de alguma forma contribuiu para a formulação da supostamente científica visão do inconsciente psicanalítico, por outro lado, não deixou de ser um dos primeiros a criar uma oposição. Como veremos, seu precedente parece ter sido o expressionismo, que valorizou as poéticas dos limites do saber.

Relativamente pouco frequentado pelos autores brasileiros, que privilegiam o realismo maravilhoso, o tipo de ficção científica surge de uma forma inesperada na obra de Paulo Leminski em *Agora é que são elas*, de 1984. A subjetividade perdida entre tantas histórias dos outros, experimenta a perda da identidade: “eu só queria saber / por que nessa história / todo mundo tem nome, menos eu” (Leminski, 1984, p. 36). Propp, uma metáfora da psicanálise, é representado como o autor do romance abstrato “Morfologia do Conto Maravilhoso”, que ainda não teria sido publicado e que remete aos inícios da análise estrutural da narrativa. O protagonista revela seu grande medo, um dos principais temas de *Agora é que são elas*, de que todas as narrativas sejam na verdade uma única

história, e que sua vida seja limitada a um sistema. Em uma outra passagem, o medo é comparado ao polo ártico na boca do estômago. A evocação da passagem do cometa Halley em meio a uma festa, que talvez não tenha tido lugar, com um amor a Norma Propp, que parece lésbico e linguístico, assinala a irrupção da convenção de ficção científica na narrativa experimental leminskiana. O todo se transforma em uma história muito mal contada, no sentido figurado da expressão, envolvendo as mais diversas formas da violência contra o feminino, e evocando a violência contra as históricas. O discurso amoroso sobre o céu estrelado retorna aos dados da astronomia e o próprio narrador homodiegético se imagina em algumas passagens como um astronauta no espaço ameaçado pelos buracos negros, que possuem a força gravitacional absoluta, absorvendo a matéria em sua volta.

Emanação das piores opressões de gênero e totalitárias, a estética do horror afirma sua eficácia em diferentes contextos do século XX. Apesar de ter suscitado um amplo e diversificado interesse teórico a partir do início dos anos 80, a estética do horror vê-se por vezes relegada a uma discussão pouco aprofundada no âmbito da interpretação dos textos literários, encontrando sua articulação sobretudo nas discussões acerca do cinema. Não raramente confundido com o terror, o horror passa, assim, a fazer parte das indagações das mais variadas estéticas da ambivalência, tais como, por exemplo, a do sublime, da melancolia e a da abjeção, abandonado destarte seu espaço específico, a saber, o das emoções negativas. Ainda que os primórdios da estética do horror se deixem descobrir na Poética de Aristóteles (1993), que havia assinalado a representação dos cadáveres como mimeticamente relevante, sua realização moderna no âmbito vanguardista, que insistiu na violência da arte, se mostra muito mais evocativa e eficaz. Pois a questão da mimesis aristotélica, ainda que tenha levantado a questão da relação entre arte e morte, remete à possibilidade de algum prazer formal, por completo eliminada das estéticas negativas das épocas gótica e expressionista, e muito provavelmente reatualizada nos tempos pós-modernos, antes de mais nada em diferentes compromissos da arte com a indústria cultural.

Ao interpretar as obras da época expressionista, também precursora em relação à ficção científica, por exemplo, os textos de Franz Kafka (1883-1924), nota-se a importância da retórica da “visualidade” e as poéticas do mostrar constituam os traços inconfundíveis do horror. É possível confirmar uma forte insistência nas questões que ultrapassam a psicologia individual, visando à inscrição cultural do sujeito e à discussão com a noção de objetividade, também científica, que se vê discutida no âmbito do horror como a questão da monstruosidade. De fato, muito criticado pelas ideologias da opressão como fazendo parte das poéticas doentias ou degeneradas, o horror inerente à forma vanguardista, sobretudo expressionista, impõe ao fruidor um impacto da evidência do objeto, antes de mais nada em seus aspectos de deformação e de fragmentação. Nesse sentido, por exemplo de acordo com Georg Lukács, um importante expoente da teoria comunista da arte, as obras de origem vanguardista, tais como a obra de Kafka, fariam parte do modernismo naquilo que tange à representação fútil e burguesa da neurose. “O problema com o modernismo, segundo Lukács, continua sendo sua incapacidade de se mover do detalhe individual para a significação geral sem descambar na abstração grosseira” (Hansen, 2009, p. 128).

No universo da literatura do século XX, uma das realizações mais bem elaboradas da estética do horror é, de fato, a representação da experiência kafkiana. Assim, fazendo parte da estrutura do Processo, escrito em 1915 e publicado postumamente em 1925, a poética da parábola consiste antes de mais nada na comparação entre dois níveis de significação. Relacionada à experiência e à narrativa do sonho – e Kafka era um leitor tão atento quanto crítico da teoria freudiana – a parábola parece constituir nesse sentido uma contraproposta poética e uma alternativa discursiva. De fato, no curioso pesadelo que Kafka descreveu em 1912, é sugerido que suas ficções possuem o sentido em dois níveis, o da narrativa e o da abstração: “Quando estava deitado hoje à tarde, alguém rapidamente virou uma chave na fechadura e por um instante senti fechaduras no corpo inteiro, como se estivesse vestido para um baile a fantasia; o tempo todo abriam ou fechavam uma fechadura, ora aqui, ora ali” (Kafka, 2014, p. 55). A história narrada em uma parábola deve ser construída de uma forma simples, e o narrador costuma ocupar um lugar elevado em relação ao ouvinte, garantindo destarte sua autoridade e assinalando a importância da violência simbólica. Tendo como sua estrutura a de uma comparação, a parábola costuma ilustrar um sentido por meio de uma ficção, utilizando a analogia. Em sua acepção estrita, a compreensão da parábola remete apenas a uma única interpretação verdadeira e correta. Com efeito, existe uma ampla controvérsia acerca do uso da parábola nos textos de Kafka, uma vez que diversos leitores questionam justamente essa unicidade da interpretação. A inscrição da única interpretação verdadeira não deixa de ser, contudo, o horizonte da busca pelo sentido, talvez inatingível, estabelecendo uma relação com o enigma, pois se trata de “algum sistema de significação que é de uma ordem diferente daquela concernente à ordem mundana” (Pascal, 1982, p. 137). Na parábola “Diante da lei”, que sinistramente precede na estrutura do Processo o assassinato do protagonista, e que se vê contextualizada no âmbito do sagrado, diferentemente das parábolas encontradas na Bíblia, há apenas uma reviravolta. Pois “uma reviravolta estrutural em uma história tradicional ou esperada em seus níveis mais profundos” (Crossan, 1976, p.249) é o cerne da parábola.

Como nota Hélène Cixous, a lei é tratada no texto de Kafka como um lugar, um espaço no qual se pensa que se poderia entrar, “o jogo de se entrar e não se entrar” (Cixous, 1991, p. 16), tal como se almeja entrar de volta ao ventre materno. Essa perturbadora espacialização da lei, representada no tempo verbal presente – e que entra em contradição com a impressão da narrativa enquanto um todo, na qual tudo e todos parecem fazer parte do sistema legal –, pode ser reencontrada posteriormente na figura do agrimensor, personagem dos limites responsável pelo lugar das fronteiras e pela medição do espaço inmensurável. A lei proíbe e é proibida, proibindo pelo fato de ser proibida, e este parece ser o sentido da parábola, que remete à compreensão do próprio sentido da lei, com o uso da palavra cujo gênero gramatical é neutro em alemão (das Gesetz). Diferentemente da narrativa do sonho de 1912, que confunde as imagens do espaço e do corpo, e na qual o sujeito parece ocupar o lugar do guardião e da porta, sendo ele mesmo o limite e sujeito do medo, assim como da narrativa sobre a sinistra inscrição da lei no corpo, a parábola “Diante da lei” representa a lei em termos topográficos.

Mas a parábola acaba por remeter também à compreensão do qualificativo “kafkiano”, cujo sentido foi descrito primeiro por André Gide da seguinte maneira: “Tudo

isso muito Kafka. O tempo todo penso no Processo. O sentimento de ainda não se estar ‘dentro das regras’. Se houvesse necessidade de tantas formalidades para morrer...” (Gide, 1954, p. 116). Gide lançou mão de uma imagem do espaço da travessia das fronteiras e comparou destrate o kafkiano com a experiência da monstruosidade e da morte. Posteriormente, Marthe Robert (1985) relacionou a parábola kafkiana com os impasses da experiência da cultura judaica assimilada, que remete também a alguma “busca de um lugar no qual se inscrever” (Guerreschi, 1990, p. 10). O sentido da experiência kafkiana foi explicado mais recentemente, nos anos 80, por Milan Kundera como sinónimo do horror totalitário comunista. Trata-se nesse caso de uma realidade das instituições que são mecanismos obedecendo a suas próprias leis. O poder totalitário produz, assim, sua própria pseudoteologia e, sendo ele mesmo opaco, busca a máxima transparência da vida das pessoas. A obra de Kafka, um leitor muito crítico de Freud, constitui destarte uma espécie de contrapartida poética do sistema totalitário, pois ambos fazem com que se perca o sentimento do real, mas o totalitarismo efetua esse processo da alienação de uma maneira prosaica e material. Nesse sentido, a obra de Kafka é “incalculável” (Kundera, 2016, p. 120), pois ao mesmo tempo tensiona e questiona a univocidade da interpretação.

“Quando somos tomados por aquilo de que temos medo, não é mais medo, é dor” (Alain, 1970, p. 517). Dessa mesma forma, o medo, aparentemente ilusório, surge na teoria do horror elaborada pela expoente da literatura gótica, Ann Radcliffe (1826). Ao se opor ao terror, o horror aparece como uma emoção composta de duas emoções negativas, a saber, o medo e a tristeza, sendo inferior e estreitando a alma. De fato, não existe na experiência do horror a criativa ambivalência característica do terror, que combina a dor e o prazer, sendo destarte compatível com o sublime tal como descrito por Edmund Burke (1993), ou seja, como a emoção a mais intensa movimentada pelo prazer negativo. Remetendo às questões dos limites intransponíveis do sagrado e da cultura, o horror diz respeito aos valores coletivos, ultrapassando a esfera da psicologia individual e excluindo o riso. Extrapolando a esfera da violência política, manifesta nos terrores e nos terrorismos, o monstro, que aponta para a irreduzível alteridade, diz respeito aos limites entre culturas e à experiência negativa do inassimilável suscitada por esses limites.

Terror e horror são opostos a tal ponto, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades a um grau mais alto de vida; o outro contrai, congela e por pouco não as aniquila. Descubro que nem Shakespeare nem Milton por meio de suas ficções, e tampouco o Sr. Burke por meio de seus raciocínios, em lugar algum enxergavam no horror positivo uma fonte do sublime, ainda que todos tenham concordado que o terror é uma muito elevada; e onde está a grande diferença entre horror e terror, se não na incerteza e obscuridade, que acompanham o primeiro, respeitando o temido mal? (Radcliffe, 1826, p. 149-150, tradução minha).

A retórica do horror valoriza o espaço intensivo compreendido em seus aspectos ativos, que ignora as distinções de distância e de orientação, e que tampouco possui dimensões determinadas, parecendo ora maior ora menor. Uma outra componente importante da estética do horror é a poética do fazer ver, desvelando ou clareando os elementos da aparência do objeto, e suscitando destarte as emoções do fruidor. Foi, de fato, na estética associacionista de língua inglesa, no século XVIII, que a experiência estética era compreendida em termos das emoções. Assim, na obra de Archibald Alison (1815), diferentemente na de Immanuel Kant que se debruça sobre o juízo de gosto, “cada

experiência do gosto se inicia com uma emoção simples e se complementa com as emoções adicionais” (Dickie, 1996, p. 70). Os estudos de Alison *Essays of Nature and Principles of Taste* (1790) buscaram, de fato, comprovar a complexidade da emoção do gosto, questionando seu caráter simples tanto em experiências prazerosas quanto desprazerosas. De acordo com essa visão, a emoção do gosto consiste em uma combinação de emoções, e a percepção de um objeto é estética à condição de provocar no fruidor as diversas séries de pensamentos (trains of thoughts).

“O efeito alucinatório provém de sua extraordinária clareza e não do mistério ou névoa”, (Robbe-Grillet, 1965, p. 165), nota o principal teórico do Nouveau Roman, insistindo na retórica do mostrar em excesso e na precisão, que chegam a destruir o caráter simbólico da representação kafkiana. De acordo com Alain Robbe-Grillet, na atualização da poética do horror configurada em resposta à alienação capitalista do sujeito, se mostra “a autonomia crescente dos objetos que são a única realidade concreta e além dos quais as realidades humanas e os sentimentos não conseguiriam ter atualidade autônoma alguma” (Goldmann, 1986, p. 317). Assim, as emoções se misturam sinistramente com os objetos, chegando elas mesmas ao “estado” de uma reificação, à qual corresponde um presente reiterativo das narrativas. As emoções reificadas, estranhamente destituídas de seu caráter de movimentos subjetivos, associam-se destarte à ausência da subjetividade, por completo entregue à experiência da realidade em seus aspectos objetais. A aparente objetividade do uso do discurso jurídico na narrativa produz o efeito de um registro assimbólico, da mesma forma como o uso do discurso científico no conto de horror de Poe sobre um morto-vivo, tal como analisado por Roland Barthes (1977), no âmbito da semiologia contemporânea do Nouveau Roman. Na parábola kafkiana, diferentemente de uma construção rizomática, que de acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), possui várias entradas desorientando destarte o inimigo significante e provocando a ramificação das séries, a porta da lei é não apenas única, como também atribuída a uma única pessoa: “Ainda assim, reconhece agora no escuro um brilho, que entra inapagável pela porta da lei. Pouco lhe resta a viver agora. Antes da morte, se juntam em sua cabeça todas as experiências desse tempo todo em uma única pergunta, que até agora ainda não fez ao guardião” (Kafka, 1990, p. 294, tradução minha). Na parábola de Kafka, o objeto do horror, anteriormente apenas descrito pelo guardião, que afirma não conseguir suportar a visão dos outros guardiões, que estão atrás da porta, transforma-se na pura visualidade, a saber, a luz. Sendo uma conexão entre dois elementos do espaço, a entrada conecta, de acordo com Deleuze e Guattari (1977) uma forma de conteúdo e uma forma de expressão, por exemplo a postura de um corpo e uma fotografia, que enquanto tal remete, no entanto, a um impasse. Mas até um impasse pode fazer parte do rizoma, tornando-se uma visibilidade assignificante e desterritorializante, uma matéria não formada de expressão. Pois se houver uma forma, logo acontece a reterritorialização. Devedora em relação à semiologia e muito crítica em relação à dominação da psicanálise, a teoria de Deleuze e Guattari assinalam o potencial desterritorializante do horror, que consiste na busca não por um refúgio, mas antes, por uma saída:

Seguiram caminhando por um tempo em silêncio, K. se mantinha perto do sacerdote não sabendo no escuro onde se encontrava. A lâmpada em sua mão se apagou faz tempo. De repente brilhou em sua frente a estátua prateada de um santo, apenas com seu brilho de prata, e logo retornou à escuridão (Kafka, 1990, p. 303).



Configuradas de uma forma não ambivalente, as emoções que participam da experiência do horror são a tristeza e o medo. Sendo uma emoção negativa, a tristeza é disfuncional e estreita a abrangência da apreensão, como também diminui a produção da betaendorfina. Qualquer perda séria, também aquela que diz respeito aos envolvimento do ego, ao lugar que se ocupa no mundo, é motivo da tristeza, que, no entanto, exclui a culpa, amplamente tematizada na narrativa de Kafka. A tristeza é a emoção a respeito da qual há menos dados (Cf. Gottlib, 2018), enquanto o medo é a mais bem estudada e conhecida. Nesse sentido, a combinação da tristeza, distinta da melancolia, com o medo no horror é instigante. Pois na tristeza, diferentemente de outras emoções negativas, “não há senso de luta” (Lazarus, 1991, p.249), mas antes, a passividade e pouca intensidade.

Controversa tanto em seu caráter de um excesso, quanto em sua insistência na pura negatividade, a estética do horror se revela capaz de provocar importantes rupturas na estrutura da inscrição do sujeito no discurso e, com isso, na articulação do regime simbólico de uma dada cultura. Sua configuração enquanto um efeito estético do texto literário, a saber, o efeito horrífico, depende, tanto artística quanto teoricamente, da significativa participação das mulheres na produção da mimesis. Ao ocupar o lugar liminar no âmbito da teoria do conhecimento sensível que é a estética – tal como é fronteira a imagem do monstro em relação às formas estabelecidas de uma cultura –, voltada tradicionalmente para as emoções positivas da experiência do belo e, mais tarde, para as emoções ambivalentes inerentes ao sublime, o horror se caracteriza pela negatividade, combinando, contudo, duas emoções bastante diversas, sobretudo naquilo que tange à intensidade: o medo e a tristeza. A complexa estrutura da recepção relacionada ao efeito do horror costuma colocar em questão o caráter simbólico da representação, lançando mão de diversas estratégias da objetivação e da objetificação: o uso dos discursos jurídico e científico, a teatralidade – lembremos que no último capítulo do Processo K. confunde seus assassinos com os atores –, a apresentação reificada da aparência dos objetos e dos comportamentos tais quais. A ausência da culpa, da qual depende a brandura específica da emoção da tristeza, leva também à supressão, na estrutura do efeito horrífico, do erotismo e do senso de humor, característicos da melancolia e da ambivalência do terror. Nesse sentido, diferentemente da experiência do sublime e das emoções positivas que aumentam a abrangência e a duração da apreensão, o horror, que estreita a alma do fruidor, não seria epistemologicamente positivo em termos da produção de um saber. Sua função parece ser, de fato, antes de mais nada negativa.

## REFERÊNCIAS

- ALAIN. *Propos II*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1970.
- ALISON, A. *Essays of Nature and Principles of Taste I e II*. Edinburgh: George Ramsay and Co, 1815.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de E. de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BADLEY, L. *Writing Horror and the Body*. The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice. Westport: Greenwood Press, 1996.
- BARTHES, R. *Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe*. Tradução de Donald G. Marshall. *Poe Studies*. [S.l.], v. 10, n.1, p. 1-12. 197. Disponível em: <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1977101.htm>.
- BOTTING, F. *Gothic*. Londres: Routledge, 2005.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de E. A. Dobránszky. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

- CIXOUS, H. *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- CIXOUS, H.; BURD, S. Portrait of Dora. *Diacritics*. [S.l.], v. 13, n.1, p.2-32, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/465136?origin=crossref>.
- CROSSAN, J. D. Parable, Allegory, and Paradox. In: PATTE, Daniel (org.). *Semiology and Parables. An Exploration of the Possibilities Offered by Structuralism for Exegesis*. Pittsburgh: The Pickwick Press, 1976, p. 247-281.
- DAY, W. P. *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de J. Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DICKIE, G. The Century of Taste. *The Philosophical Odyssey of Taste in Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. Cambridge : The MIT Press, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de R. Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- GIANNOTTI, J. A. A nova teoria da representação. In: GIANNOTTI, J. A. *Arte e filosofia*. Caderno de Textos 4, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 59-88.
- GIDE, A. *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Paris: Gallimard, 1954.
- GOLDMANN, L. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- GOTTLIB, A. The Topographies of Sadness. In: GOTTLIB, A. (ed.). *The Moral Psychology of Sadness*. Londres: Rowman & Littlefield, 2018, p. 1-17.
- GUERRESCHI, J. *Kafka*. Paris: Marval, 1990.
- HANSEN, J. *Terror and Irish Modernism. The Gothic Tradition from Burke to Beckett*. Nova Iorque: Suny Press, 2009.
- JARZĘBSKI, J. Models of Evolution in the Writings of Stanislaw Lem. In: SWIRSKI, Peter (org.). *The Art and Science of Stanislaw Lem*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006, p. 104-116.
- KAFKA, F. *Der Proceß*. Frankfurt: Fischer, 1990.
- KAFKA, F. *Sonhos*. Tradução de R. F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LAZARUS, R. S. *Emotion and Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- LEM, S. *Głos Pana. Cracóvia*: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- LEMINSKI, P. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MacARTHUR, S. *Gothic Science Fiction. 1818 to the Present*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.
- PASCAL, R. *Kafka's Narrators. A Study of his Stories and Sketches*. Cambridge: Cambridge U.p, 1982.
- RADCLIFFE, A. *On the Supernatural in Poetry*. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. v. 1, Londres: Henry Colburn, 1826, p. 145-152.
- ROBBE-GRILLET, A. *For a New Novel. Essays on Fiction*. Nova Iorque: Grove Press, 1965.
- ROBERT, M. *Einsam wie Franz Kafka*. Frankfurt: Fischer, 1985.
- ROLLESTON, J. Choric Consciousness in Expressionist Poetry: Ernst Stadler, Else Lasker-Schüller, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn. In: DONAHUE, N. H. (org.). *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Nova Iorque: Camden, 2005, p. 157-183.
- ROSENHEIM, Sh. J. *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2019.
- SEDGWICK, E. K. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nova Iorque: Methuen, 1986.
- SELLERS, S. (org.). *The Hélène Cixous Reader*. Londres: Routledge, 2003.
- SWIRSKI, P. *Stanislaw Lem. Philosopher of the Future*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- TIBBETTS, J. C. *The Gothic Imagination. Conversations on Fantasy, Horror, Science Fiction in the Media*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.

