

**CONVENÇÃO GÓTICA E A DESTERRITORIALIZAÇÃO. A  
POÉTICA DO HORROR NAS OBRAS DE WITOLD  
GOMBROWICZ E DE NATASHA TRETHERWEY**

**THE GOTHIC CONVENTION AND THE  
DETERRITORIALIZATION THE POETICS OF HORROR IN  
THE WORKS BY WITOLD GOMBROWICZ AND NATASHA  
TRETHERWEY**

Olga Donata Guerizoli KEMPINSKA\*

**Resumo:** O artigo procura estabelecer uma relação entre a convenção gótica, discutida a partir dos anos 80 como uma importante interlocutora dos textos literários que buscam desafiar a tradição em seus aspectos opressores, e a desterritorialização. Tendo surgido no pensamento de Gilles Deleuze, a desterritorialização se opõe, de fato, às tendências unificadoras dos sistemas culturais, propondo uma experiência do dinamismo subjetivo descentralizado, que pode ser encontrado nos textos de Witold Gombrowicz. A ambiguidade estética da fotografia, que abre a reflexão deleuziana sobre a desterritorialização confirma sua eficácia na convenção Southern Gothic, na recente obra poética de Natasha Trethewey, que indaga a representação do fantasma e o impacto da poética do horror. Busca-se finalmente compreender o caráter desterritorializado de Southern Gothic em sua relação ao gótico europeu.

**Palavras-chave:** convenção gótica; desterritorialização; Witold Gombrowicz; Natasha Trethewey; Southern Gothic.

**Abstract:** The article aims to establish a relationship between the Gothic convention, discussed from the 1980s as an important interlocutor of literary texts that seek to challenge tradition in its oppressive aspects, and the deterritorialization. Formulated in the texts by Gilles Deleuze, the deterritorialization is indeed opposed to the unifying tendencies of cultural systems, proposing an experience of decentralized subjective dynamism, which can be found in the texts by Witold Gombrowicz. The esthetical ambiguity of the photography, which opens Deleuze's reflection on deterritorialization confirms its efficacy in the Southern Gothic convention, in Natasha Trethewey's recent poetic work, which questions the representation of the ghost and the impact of the poetics of horror. Finally, the reflection seeks to grasp the deterritorialized character of Southern Gothic in its relation to European Gothic.

**Keywords:** gothic convention; deterritorialization; Witold Gombrowicz; Natasha Trethewey; Southern Gothic.

*Naqueles anos, a guerra mundial despertou em mim uma nostalgia incurável pelo Ocidente.  
Digo isso porque acredito que isso é muito polonês e continua agora tão vivo quanto antes...*  
Witold Gombrowicz (2019)

---

\*Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: olgagkem@gmail.com.

*Isso absolutamente não era pintura. Era Christophe vivo em uma moldura, captado em Paris pela caixa mágica do Senhor Daguerre! Todos os jornais flamejavam das notícias sobre essa invenção, mas ele não acreditava até agora!*  
Anne Rice (1986)

Levando-se em consideração a crítica do fechamento formal tanto das obras literárias quanto dos sistemas culturais e ideológicos, é possível compreender o interesse de um escritor polonês emigrante pela literatura gótica, que lhe permitiu uma abordagem mais irônica das questões da forma na poética e na estética, ambas marcadas pelos preconceitos herdados do romantismo. Da mesma maneira, a convenção extraterritorial Southern Gothic originada na obra de Edgar Allan Poe e manifesta na obra de uma poeta contemporânea, busca pela representação divergente em relação aos sistemas tradicionais. Natasha Trethewey elabora, de fato, uma dicção marcada pela poética do horror.

Situado inicialmente entre o rigor do racionalismo iluminista e a expansividade romântica territorializada, o gótico foi, com efeito, muito rapidamente criticado por sua falta de originalidade, sua artificialidade, sua obstinada “convencionalidade” e seu mau gosto, que ofendia até os leitores da literatura fantástica. A recusa da profundidade em seus aspectos melancólicos que exacerba as posturas cruéis, o compromisso com o mercado editorial que leva à proliferação das cópias dos livros, a predileção pela exploração dos limites culturais fazem, de fato, da convenção gótica um âmbito significativo da experimentação com o esteticamente aceitável. Não raramente, o gosto pela leitura da literatura gótica se vê associado à imaturidade e à falta de aceitação das regras da arte em seus aspectos elevados.

Na obra do escritor emigrante Witold Gombrowicz, um dos mais eloquentes críticos da cultura em seus aspectos opressores e condizentes com os regimes, a deformação das formas como uma parte da poética remete à revolta contra a maturidade opressora e contra o gosto pelo poder, inclusive naquilo que diz respeito ao poder específico da cultura. A própria dificuldade da recepção, sobretudo da tradução argentina de *Ferdydurke*, também é evocativa naquilo que tange aos problemas da forma sempre em fuga e em movimento. Um dos poucos escritores franceses admirados por Gombrowicz – que enxergava na cultura francesa o paradigma da maturidade, descrita no diário como relacionado à opressão pela forma –, André Malraux criticava o efeito entorpecedor de diversas “psicotécnicas” (MALRAUX, 1947, p. 164) manifesto na cultura europeia.

A reflexão gombrowicziana sobre as possibilidades de se desafiar a rigidez da forma foi sem dúvida aprimorada pela escrita do diário – que enquanto tal “é uma maneira de escrever” (LLANSOL, 2013, p. 21), além de ser um espaço para se fazer o projeto da escrita e uma experiência de “companhia”. Como bem o formulou um de seus amigos argentinos, “quando alguma coisa por demais lhe cresce, Gombrowicz a quebra” (GÓMEZ, 2004, p. 60), a literatura, sobretudo em seus aspectos consagrados herdados da visão romântica do gênio que cria espontaneamente em sintonia com a natureza, não escapando a essa regra.

No presente artigo busco relacionar a escrita gombrowicziana com a irreverência da convenção gótica, mostrando em seguida sua relação com o conceito da desterritorialização elaborado no trabalho de Gilles Deleuze. Em seguida, procuro pelas manifestações mais recentes da convenção gótica em seus aspectos desterritorializantes na poesia de Natasha Trethewey, que empreendeu a indagação sobre a relação entre a fotografia e o fantasma, ambicionando por uma melhor compreensão do Southern Gothic em seus aspectos desterritorializados. Nesse sentido, torna-se importante insistir na relação entre o Southern Gothic e alguns elementos da poética surrealista, sobretudo naquilo que tange à relação entre a arte e artificialidade da técnica, assim como à reformulação do sentido e do alcance da “visão”.

De fato, como compreender o teor ao mesmo tempo antilírico, antimelancólico, antirromântico dos diversos usos da convenção gótica no século XX, que se tornou também um dos importantes objetos da pesquisa nos anos 80<sup>1</sup>? O gótico parece possibilitar uma significativa descentralização da representação, imprescindível para a compreensão do etnocentrismo e da violência cultural. Ao remeter às experiências do terror e do horror, seus elementos frequentemente fazem – não sem violência – com que o leitor aceite como seu ponto de vista um outro lugar ou o lugar do outro, preparando destarte a formulação conceitual de *Unhomely* e abrindo o caminho para a experiência da alteridade:

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do ‘além’ que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o ‘fazer-se presente’ começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo – o estranhamento [*unhomeliness*] – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. Estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem-casa [*homeless*]; de modo análogo não se pode classificar o “estranho” [*unhomely*] de forma simplista dentro da visão familiar da vida social em esferas privada e pública. (BHABHA, 1998, pp. 29-30)

### *Witold Gombrowicz e desterritorialização*

Na recente biografia do autor polonês surge a afirmação de seu gosto pela literatura de diversos autores da narrativa de mistério, como também a confirmação de que Gombrowicz “estudava suas técnicas literárias” (WHITEFORD, 2017, p. 42). Assim, no prólogo de *Pornografia*, de 1960, o escritor afirma “ter pensado num texto semelhante a um desses romances baratos” (GOMBROWICZ, 2009, p. 7). De fato, a narrativa busca introduzir a ação de uma forma que insiste no medo: “Vou contar-lhes mais uma das minhas aventuras, provavelmente a mais fatal de todas” (GOMBROWICZ, 2009, p. 11). Na descrição do deslocamento do personagem para a misteriosa morada fora da cidade, há uma insistência no enigma: “Mas não o mesmo! Não o mesmo, precisamente por ser o mesmo! Incerto e incompreensível, sim, inconcebível e impenetrável!” (GOMBROWICZ, 2009, p. 14). Característica da literatura de horror é também a descrição das condições da visibilidade, sobretudo da iluminação: “De repente, as luzes se acenderam, tornando-o outra vez visível, mostrando seu queixo, os cantos de sua boca cerrada e suas orelhas...” (GOMBROWICZ, 2009, p. 15). Um outro elemento da convenção gótica é a insistência na articulação do espaço, sobretudo em seus aspectos de um lugar concreto de vivência: “Por fim, adentramos uma aldeia, os cavalos aceleraram as passadas – portão, viga, cães –, uma casa fechada e um pesado ranger de porta...” (GOMBROWICZ, 2009, p. 17). A narrativa enfatiza a artificialidade de seus efeitos, desistindo da pretensão à originalidade exaltada pelo romantismo: “isso já era conhecido havia séculos e séculos, e nada, absolutamente nada, mudara! (...) como se fossemos uma foto morta num álbum de família” (GOMBROWICZ, 2009, p. 22). Há finalmente também a acentuação da importância da visão e do visto em seus aspectos horríficos: “Sim, algo atraía... olhos... e olhos” (GOMBROWICZ, 2009, p. 28).

A narrativa representa um crime, que é contextualizado como fazendo parte do âmbito do sagrado em seus aspectos deformados, como também inscrito em uma história de mau gosto, a de assassinar uma pessoa errada. O capítulo final, que descreve esse erro e esse assassinato utiliza mais um elemento da convenção gótica, a de um evento sobrenatural que suscita horror, e que tem lugar à meia-noite, deslocando-o de uma meia-hora:

Minha função foi ficar vigiando outra vez o quarto de Siemian. Deitei de costas na cama, com as mãos debaixo da cabeça, e fiquei escutando – já havíamos adentrado a noite e a casa parecia adormecida. Fiquei

aguardando o ranger da escada sob os pés do parzinho assassino, mas ainda era cedo – faltavam quinze minutos. Silêncio. Hipo vigiava o pátio e Fryderyk a porta de entrada. Pontualmente à meia-noite e meia, os primeiros degraus rangeram sob o peso de seus pés, (...). (GOMBROWICZ, 2009, p. 200)

O nome de Witold Gombrowicz, que refletiu a partir do fim dos anos 20 sobre a imaturidade e a forma sublinhando o potencial subversivo de ambas, surge logo no início do primeiro capítulo da coletânea *Crítica e clínica*, afirmando a importância do escritor polonês na discussão de Gilles Deleuze sobre a relação entre a violência, a literatura, o horror e a vida. Fazendo parte da crítica dos preconceitos herdados do romantismo, que enfatizava a importância da memória longa, das nações e das línguas territoriais, assim como da crítica da psicanálise, Deleuze valoriza, de fato, os artistas deslocados do ponto de vista de sua inscrição nas tradições culturais. Pois a escrita coincide com o devir, que é também descentralizado e plural. Nenhum capítulo do livro, que versa sobre Walt Whitman, T.E. Lawrence e Samuel Beckett, dentre outros, é dedicado especialmente a Gombrowicz, que permanece, contudo, nessa evocativa situação inaugural da reflexão e da escrita deleuzianas sobre a importância do inacabamento tanto da forma quanto da vida:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse certa vez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (DELEUZE, 1997, p. 11)

O nome do escritor emigrante não é evocado no estudo sobre Kafka e a literatura menor, que descreve a desterritorialização, que se relaciona à proliferação das conexões, ou seja, ao rizoma com múltiplas entradas que impedem a entrada e a predominância do significante. No movimento subjetivo desterritorializante, as relações binárias submetidas às ramificações quebram a estrutura simbólica. Ainda assim, Gombrowicz é citado no estudo sobre o anti-Édipo, que visa à crítica da psicanálise em seus aspectos apolíticos, na passagem que critica a abstração da estrutura na visão estruturalista. A desterritorialização corresponde, de fato, a uma máquina que busca desorganizar seus elementos e, assim, a representação não segue a direção do conteúdo à expressão. Pois nos romances, o fracasso se transforma em rizoma, a representação tendo por objetivo as próprias máquinas em suas diversas versões, que ultrapassam o nível da família (ou seja, o das narrativas breves). A linha de fuga criadora traz com ela as potências totalitárias,

utilizando a violência de seus agenciamentos e sugerindo a relevância poética e estética do horror.

Os estudos sociológicos da migração buscam descrever sua motivação, que pode envolver as questões religiosas, políticas, culturais, econômicas e pessoais, assim como o problema da escolha do lugar. A migração enquanto tal, tanto interna quanto internacional, geralmente corresponde a significativas mudanças sociais. Um outro aspecto estudado é o tema da integração dos migrantes e sua interação com a cultura de chegada, assim como a mudança de sua relação de para com a cultura de origem. Pois a desterritorialização “não é uma forma de desprendimento romântico nem de desenraizamento cosmopolita” (PAPASTERGIADIS, 2000, p. 118), ambas codificadas pelo discurso pós-romântico. Trata-se de uma experiência muito mais violenta e complexa e, assim, na atividade representativa desterritorializante, a expressão, com efeito, despedaça as formas, produzindo novas ramificações. Nesse sentido, a migração, quando acompanhada de um nomadismo subjetivo, pode colocar em questão as estruturas do poder. No *Anti-Édipo*, há de fato uma citação das palavras do escritor polonês: “Elas [as estruturas] existem no real imediato impossível. Como diz Gombrowicz, os estruturalistas ‘buscam suas estruturas na cultura, eu na realidade imediata.’” (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 116).

Gombrowicz, com efeito, afirma seu pavor perante as estruturas concretas dos sistemas da opressão política emergindo a sua volta, na esfera interpessoal, afirmando seu poder destruidor. Destarte, é no final da narrativa *Ferdydurke*, escrita nos anos 30, quando do surgimento da potências nefastas na Europa, que a subjetividade reiteradamente entregue à (de)formação pelo outro inicia uma fuga: “fugir de vocês em outras pessoas e sair correndo, correndo, correndo pela humanidade toda” (GOMBROWICZ, 2007, p. 264). A literatura menor, ou seja, uma literatura escrita em uma língua da cultura desvinculada de suas raízes, desterritorializada, é intrinsecamente engajada, no sentido de se constituir em um espaço dinâmico de desmontagem das forças políticas e sociais. Nessa configuração, o desejo corresponde à fascinação pelas engrenagens que compõem a máquina, não escapando ao artifício, tão criticado no caso da convenção gótica. O poder é, nesse sentido, não piramidal, mas antes, linear e segmentar, usando a estrutura da contiguidade (metonímica e portanto irreversível) e não aquela da altura com a distância (metafórica e traduzível). Em tal estrutura, os segmentos do espaço funcionam como as engrenagens da máquina, ao passo que o texto literário serve para a desmontagem das potências nefastas (do futuro).

De acordo com a lembranças do escritor, que foi um dos expoentes da vanguarda polonesa ao lado de seu amigo Bruno Schulz, foi antes de mais nada o vivo e contraditório temperamento de sua mãe que o levou a desconfiar das formas da existência humana. De fato, parece ter sido ela que introduziu em seu filho um profundo senso de dissonância e uma impressão de irrealidade:

Minha mãe participava da vida social; durante algum tempo presidiu a Associação de Mulheres Nobres, uma instituição sumamente devotada que se caracterizava por uma incurável grandiloquência de estilo. Nós, obviamente, com um prazer selvagem, fazíamos com que esses altos voos descessem do céu à terra, e eu gostava inclusive de ouvir escondido atrás da porta o conteúdo daquelas sessões (...) (GOMBROWICZ, 2019, p. 18).

Uma outra importante evocação do autor polonês pode ser encontrada no estudo deleuziano sobre a lógica da sensação e sobre a estética da intensidade, ambas importantes também para o efeito horrífico suscitado pelo texto gótico. Ao comentar uma passagem da narrativa *Pornografia*, Deleuze a associa à compreensão da queda inerente à intensidade e à tensão da sensação: “A sensação se desenvolve pela queda, caindo de um nível para outro. A ideia de uma queda positiva, ativa é aqui essencial” (DELEUZE, 2002, p. 78). O fim da narrativa *Ferdydurke* parecia, com efeito, descrever com antecipação sua emigração na Argentina no fim dos anos 30, seu violento movimento de fuga, que envolvia uma perda momentânea e vertiginosa no outro. Não haveria então nessa situação algum elemento análogo às “linhas de fuga”, um dos conceitos mais discutidos de Deleuze? Pois o filósofo explica o sentido da fuga, negando-lhe qualquer natureza escapista:

Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem simbólico em uma linha de fuga. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 85).

Um impetuoso movimento nômade que coincide com a invenção das estratégias contra as diversas formas de opressão simbólica individual e coletiva, a linha de fuga é uma realidade e uma real ameaça aos sistemas do poder. Ela remete à desterritorialização iminente da subjetividade em meio a qualquer opressão que busca delimitá-la, enraizá-la, determina-la ou defini-la. Pois a linha de fuga é o estado de risco de uma subjetividade –

sua felicidade –, que subverte as linhas da segmentaridade dura estruturadas de forma binária e as linhas de segmentaridade maleável que fazem proliferar os elementos da oposição:

Mas por que a linha de fuga, mesmo independentemente de seu perigo de recair nas outras duas, comporta, por sua vez, um desespero tão especial, apesar de sua mensagem de alegria, como se algo a ameaçasse exatamente no âmago do seu próprio empreendimento, uma morte, uma demolição, no exato instante em que tudo se esclarece? (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 87).

A recusa do romantismo com seu enraizamento permeado pela melancolia e, com isso, pelo narcisismo tanto individual quanto cultural corresponde, de fato, também à rejeição da relevância das estruturas edipianas, utilizadas pela psicanálise criticada por Deleuze como uma forma de imperialismo. Um dos argentinos que o conheceram, e que anos depois descreveu a convivência com o escritor polonês com muita gratidão, sugeriu que a desterritorialização remetia na verdade à neutralidade do lugar de chegada e ao dilaceramento em relação ao lugar de origem, lembrando destrate as ambiguidades dos deslocamentos:

Polônia, que não desejava mas gostaria de desejar, sempre esteve perto demais, e a Europa, no fim de sua vida, se colocou sobre ele como uma espécie de armário por demais pesado. Parece-me que a Argentina foi, em contrapartida, o único lugar em relação ao qual Gombrowicz sempre conseguiu ter a distância. (GÓMEZ, 2004, p. 31)

Fazendo parte do movimento da desterritorialização, Gombrowicz surge nos ensaios do escritor dissidente e bilíngue Milan Kundera. Ele participa da formação da modernidade não lírica e antirromântica, justamente ao lado de Kafka (Cf. KUNDERA, 2016). O autor tcheco ressalta a importância dessa contestação do lirismo enraizado no romantismo cioso dos laços territoriais e expansivo em suas viagens, indagando também a poética da narrativa *Ferdydurke*. Pois uma das recusas de Gombrowicz consistiu também na desconfiança em relação ao “modernismo ocidental dos anos 1960, modernismo estéril, ‘desleal à realidade’, impotente na arte do romance, universitário, esnobe, imerso em sua autoteorização (não que Gombrowicz fosse menos moderno, mas seu modernismo é diferente)” (KUNDERA, 2017, p. 262). Um dos contrapesos da obra de Gombrowicz, e de Deleuze, é sem dúvida Jean-Paul Sartre, um filósofo que escreveu textos à tese. Pois para Deleuze a literatura é um elemento ativo do diálogo filosófico e não sua ilustração ficcional. Como no caso de Kundera, a desterritorialização de Gombrowicz corresponde também a sua condição existencial. Ele faz parte do

engajamento antirromântico dos escritores da Europa Central também naquilo que tange à recusa do kitsch, uma vez que “o Romantismo inevitavelmente termina no kitsch. E o kitsch era para eles (e para seus discípulos e seus herdeiros), o maior *mal estético*” (KUNDERA, 2011, p. 141). Essa atitude estética acrescenta-se no caso do escritor polonês à revolta contra a crueldade em suas diversas formas, subjacente aos diversos sistemas do poder.

A deformação das formas como uma parte da poética remete, de fato, às práticas vanguardistas, que buscavam pela coexistência das contradições, a maior sendo aquela existente entre o sonho e a vida acordada, ressaltada sobretudo no âmbito do movimento surrealista. O título *Ferdydurke* – talvez um nome do protagonista escritor deslocado ao estado da imaturidade, uma deformação irreverente do nome de Freud (1996)<sup>2</sup> –, permite interpretar o texto como uma representação da dinâmica dos grupos – tão importantes no caso da sociometria adolescente, em busca da perda da “inocência” –, também os da vanguarda.

“Ainda assim, não acredito em nenhuma linguagem natural e espontânea no homem, acredito que o homem está sempre deformado, que cada forma é uma limitação e uma mentira” (GOMBROWICZ, 1970, p. 22). No penúltimo ano de sua vida, em 1968, sem dúvida sentindo falta da Argentina, que lhe proporcionou a experiência da desterritorialização existencial, Gombrowicz reiterava sua convicção acerca dos perigos da forma, também naquilo que tange à linguagem humana. Pois aquilo que o ser humano diz não o define, e talvez essa distância de para com o dizer seja afinal importante, sobretudo nos tempos que buscavam afirmar a visão do sujeito psicanalítico e a virada linguística relacionada à onipresença da linguagem em diferentes áreas dos saberes. Assim por exemplo, as reações das pessoas perante a poesia e a pintura são, de acordo com Gombrowicz, convencionais, criando-se nas interações humanas, sendo de certa maneira também efeitos de deformação. De fato, Gombrowicz é também evocado algumas vezes no estudo *Lógica do sentido*, constituindo um dos exemplos da significação da série. Nessa visão da linguagem, na qual o sentido surge apenas do não-senso em deslocamento, Deleuze (1969) descreve a simultaneidade característica da linguagem, na qual uma série representa o significante – que está em excesso –, e a outra o significado (em falta).

“Enquanto vocês fingem que estão maduros, vocês na realidade vivem em um mundo bem diferente. Se vocês não conseguem juntar esses dois mundos de alguma maneira mais estreita, a cultura será para vocês sempre um instrumento de engano”

(GOMBROWICZ, 1983, p. 262), advertia o escritor emigrante em seu comentário da tradução argentina de *Ferdydurke*, lembrando que a cultura com suas formas afirmadas pela tradição tende a infantilizar – “edipianizar”, diria o discurso psicanalítico –, o ser humano em suas relações com o mundo. Pois os seres humanos deformam o outro por meio da atribuição, discursiva ou situacional, de características que lhe são completamente estranhas.

### *A desterritorialização e o fantasma*

Um dos elementos mais violentos da representação é, de acordo com a teoria de Deleuze (1977)<sup>3</sup> a fotografia, e a reflexão sobre essa forma inicia o estudo sobre Franz Kafka, no qual surge o próprio termo “desterritorialização”. Os aspectos reterritorializantes da fotografia remetem ao funcionamento da memória longa, a das raízes, e não ao rizoma relacionado aos afetos. Ainda assim, seus usos poéticos no âmbito da poética do horror frequentemente subvertem esse funcionamento, relacionando a imagem fotográfica à representação de um fantasma.

Tendo surgido na reflexão do fotógrafo surrealista de Louisiana Clarence John Laughlin (s/d), o termo “hiper-realidade”, inicialmente associado à busca pelo “hiperespaço”, corresponde a uma representação de uma cópia sem origem, por exemplo, uma fotografia de uma sombra sem objeto, uma moldura sem quadro, um reflexo de luz etc. Discutindo com o desaparecimento da aura na arte desprovida da contextualização sagrada no mundo dominado pela reprodutibilidade técnica e com os perigos da captação dos efeitos da aura pelos sistemas ideológicos, a fotografia de Laughlin se inscreve também dentro das preocupações benjaminianas. Pois o próprio Benjamin (2010) assinalava a importância da fotografia surrealista naquilo que tange a destruição da aura das fotografias de retrato burguesas.

Assim, o hiper-real, longe de ser pura abstração – como o virtual no qual há apenas a proliferação fútil das imagens e dos dados – pode ser relacionado também com a representação do fantasma, inicialmente correspondendo a uma abertura visual à surrealidade. Pois essa categoria escapa às limitações estéticas da acomodação do olho burguês. Laughlin afirmava que a câmera constituía um terceiro olho que permitia ver mais intensamente, o objeto das fotografias sendo não raramente aquilo que “ele temia ou odiava” (MEEK, 2007, p. 189), e o efeito das imagens remetendo à experiência do horror.

O termo “fantasma textual” é também utilizado na literatura crítica acerca do gótico para se discutir uma forma de intertextualidade na qual a “espectralidade” se tornou um vocábulo frequente do discurso sobre a cultura, que geralmente questiona seus limites. O caráter desterritorializado do Southern Gothic, que abrange as obras de autores tão diferentes como William Faulkner e Toni Morrison, com efeito, envolve um significativo deslocamento dos elementos do gótico europeu.

Uma parte importante desse questionamento dos limites do discurso acerca da cultura remete à fotografia em seus aspectos metonímicos (de contiguidade) e que busca escapar à ordem metafórica: “A fotografia funciona mais bem como um índice: o signo contíguo com o objeto. O dedo do fotógrafo apontando para o mundo aciona o gesto de se apontar para o espectador que por sua vez tem o mundo sob seu dedo” (BERTHIN, 2010, p. 136). Essas características se tornam particularmente importantes na convenção do Southern Gothic, desterritorializado em relação à convenção ocidental, com o qual compartilha, contudo, alguns traços importantes: a falta de profundidade, a insistência na concretude dos lugares, a repetitividade dos motivos, a artificialidade. Assim, no poema “Spectrum” de Natasha Trethewey, datado de 1912, a sugestão da fotografia corresponde à percepção horrífica da cidade New Orleans devastada pela degradação e pela morte. A inquietante série de flashes encontra sua representação discursiva na enumeração dos elementos do horror: ratos, garoa, mendigos. O negativo da cidade, o cemitério, remete à animalidade horrífica:

No sun, and the city's a dull palette  
of grey – weathered ships docked at the quay, rats  
dozing in the hull, drizzle slicking dark stones  
of the streets. Mornings such as these, I walk  
among the weary, their eyes sunken  
as if each body, diseased and dying,  
would pull itself inside, back to the shining  
center. In the cemetery, all the rest,  
their resolute bones stacked against the pull  
of the Gulf. Here, another world teems – flies  
buzzing the meat-stand, cockroaches crisscrossing  
the banquette, the curve and flex of larvae  
in the cisterns, and mosquitoes skimming  
flat water like skater on a frozen pond.

Sem sol, e a paleta opaca de cinza  
da cidade – os navios gastos atracados nos cais, os ratos  
dormindo nos cascos, a garoa molhando as pedras escuras  
das ruas. Nas manhãs assim, ando entre  
os exaustos, seus olhos afundados  
como se cada corpo, doente e agonizante,

se encolhesse para dentro, de volta para o luminoso  
centro. No cemitério, todo o resto,  
seus ossos decisivos empilhados contra o impulso  
do Golfo. Aqui um outro mundo prolifera – as moscas  
zumbindo nas carniças, as baratas perpassando  
a banquetta, a curva e a dobra das larvas  
nas cisternas, e os mosquitos roçando  
a água rasa como um patinador em um lago congelado.  
(TRETHERWEY, 2019, p. 48. Trad. minha)

A evocação dos olhos afundados no corpo em contraste com a precisão do detalhe visual dos elementos da devastação corresponde à tematização da visão, também característica da poética do horror. Tendo lembrado as inconveniências do gótico, o Southern Gothic revela sua eficácia contestadora, ainda bastante pouco estudada:

Ellen Glasgow, in fact, in coining the phrase “southern gothic” in 1935 was complaining about its ugliness: “All I ask [the writer of southern gothic] to do is to deal as honestly with living tissues as he now deals with decay, to remind himself that the colors of putrescence have no greater validity for our age, or for any age, than have – let us say, to be very daring – the cardinal virtues”. (FORD, 2020, p. 25)

A definição de Southern Gothic se revela difícil, sendo contudo importante para a consideração dos limites do representável, uma vez que “a forma gótica capacitou os escritores a pesquisar a sombra lançada pela estranha, mal-assombrada presença dos outros da nação” (STREET e CROW, 2016, p. 2). De fato, em um poema, datado de 1911, e que utiliza a poética de horror associada aos efeitos característicos da fotografia, Trethewey busca representar a inversão visual, os efeitos luminosos, o visto e o não visto, assim como a realidade em negativo e a experiência horrífica descrita como “de dentro para fora”:

Belloq talks to me about light, shows me  
how to use shadow, how to fill the frame  
with objects – their intricate positions.  
I thrill to the magic of it – silver  
crystals like constellations of stars  
arranging on film. In the negative  
the whole world reverses, my black dress turned  
white, my skin blackened to pitch. *Inside out*,  
I said, thinking of what I’ve tried to hide.  
I follow him now, watch him take pictures.  
I look at what he can see through his lens  
and what he cannot – silverfish behind  
the walls, the yellow tint of a faded bruise –  
other things here, what the camera misses.

Bellocq me fala sobre a luz, mostra-me  
como usar a sombra, como preencher a frame  
com os objetos – suas complexas posições.  
Estremeço à magia disso – os cristais  
prateados como as constelações de estrelas  
arranjadas na película. No negativo  
o mundo todo fica às avessas, meu vestido preto  
tornado branco, minha pele preta como breu. *Inside out*,  
digo, pensando no que tentava esconder.  
Sigo-o agora, olho-o fazendo as fotos.  
Olho para aquilo que pode ver pela lente  
e que aquilo que não pode – a traça atrás  
das paredes, o amarelo de uma pálida hematoma –  
algumas outras coisas que a câmera perde.  
(TRETWEY, 2019, p. 46. Trad. minha)

Ao questionar a crueldade da fotografia que visa à imagem do outro, como também sua diferença em relação à poesia, a autora americana não deixa de indagar a relação entre a representação, a violência, o horror e a memória em suas diversas formas, dentre as quais a individual e a coletiva, a longa e a curta. Em uma entrevista dos anos 90, por exemplo, Trethewey se descreve como nostálgica, sentimental e apaixonada pela fotografia: “Amo o artefato que é a fotografia. Eu prezo os objetos – tenho em minha casa os antigos pentes de minha avó – estou enamorada dos objetos” (HALL, 2013, p. 5). Comentando sua própria experiência da imagem fotográfica uma década mais tarde, a poeta ressalta que sempre pensava “no momento logo antes, o momento depois, e o que os sujeitos da fotografia podiam ou não podiam saber acerca do que ia acontecer” (HALL, 2013, p. 19). A poeta enfatiza também a importância da visão, afirmando que, em um poema, busca “criar uma forma de ver ou uma visão que se associa à especulação (...) A ideia da observação” (HALL, 2013, p. 22).

A possibilidade teórica de se tecer uma relação entre o conceito da desterritorialização e a convenção gótica, ou mais especificamente neogótica, talvez permita elaborar uma definição mais exata do Southern Gothic, frequentemente descrito do ponto de vista dos temas abordados, sem o questionamento dos elementos de sua poética característica: a decadência das famílias patriarcais sulistas, a escravidão, os vícios, a prostituição e outras formas da degradação social e da marginalização. Assim, “Southern Gothic é um gênero do Sul da América, afastado dos castelos escuros e do tinido das correntes da literatura europeia do século XIX (...)” (SNODGRASS, 2005, p. 323), a expressão tendo sido utilizada em primeiro lugar nos anos 30, para criticar os textos de Eudora Welty e de William Faulkner que teriam por demais enfatizado os corpos mortos em detrimento dos tecidos vivos. Por vezes se busca também por uma descrição

do ponto de vista da inscrição da subjetividade nos sistemas do poder ultrapassados e nem por isso ineficazes. A violência, o sobrenatural relacionado ao voodoo e o imaginário do sagrado também participam do conjunto dos elementos temáticos evocados na literatura crítica.

“Southern Gothic é um estilo de vida que apenas poucos suportam” (TALLARIGO, 2020, p. 10), escreveu recentemente, não sem uma triste ironia, um poeta. Os autores de literatura de massa evitam a definição da convenção, mas não deixam de assinalar que em resposta a qualquer pedido de explicação a tendência é de se contar uma história. Trethewey, ao intitular um de seus poemas “Southern Gothic” (TRETWEY, 2006, p. 40), evoca os temas da separação dos pais e da opressão étnica, usando o cenário noturno característico, a imagem de uma cama cheia de sangue, da casa afundando no lodo, as sombras.

Nesse sentido, torna-se imprescindível levar em consideração a importância do movimento surrealista para a configuração do Southern Gothic. Pois a poética e a estética surrealistas consistem na apreensão da irreducibilidade das contradições, que por sua vez envolve uma subversão radical do próprio sentido da visão em suas dimensões cotidianas. Os aspectos horríficos da poética surrealista surgem antes de mais nada de uma mobilização estética da oposição entre a observação e a alucinação, assim como entre o olho cego e o olho vidente. A simples ambiguidade que se estabelece entre os olhos fechados durante o sono ao exterior e abertos ao interior – para o “sonho” – se desdobra, com efeito, no contraste entre o olhar verdadeiro e o olhar falsificado assim como na diferença entre desejar ver e conseguir realmente ver.

Em 1936, tendo aumentado o elenco dos objetos surrealistas, André Breton elaborou a seguinte lista: “objetos matemáticos, objetos naturais, objetos selvagens, objetos encontrados, objetos irracionais, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móveis” (BRETON, 1991, p.7). Nesse contexto, a fotografia se tornou um dos elementos mais subversivos da busca pela nova sensibilidade, mais livre e menos obediente em relação aos códigos visuais promovidos pelos regimes da opressão política e subjetiva.

A importância do voodoo e do imaginário dos loa, perseguidos em Port-au-Prince nos anos 40 pela igreja católica é, nesse sentido incontestável. Na pintura de Hector Hyppolite, muito admirada por Breton é, de fato, possível descobrir os traços dos desenhos ritualísticos vevê, que “consistem de uma combinação de figuras simbólicas feitas à mão com as pitadas de farinha, farinha de milho, pó de arroz, de gengibre ou de

café, ou mesmo de farelo de tijolo” (CÉLIUS, 2012, p. 43). Assim, o contato com a arte de Hyppolite, que resguarda as características de uma genuína comunicação com os espíritos voodoo, essencial na convenção Southern Gothic e na compreensão de seu uso “espectral” da imagem fotográfica, permitiu a Breton também uma melhor compreensão do sentido do maravilhoso, que mais tarde será também importante para as obras que utilizam a poética do “realismo” maravilhoso.

O uso do conceito da desterritorialização permite, de fato, visar à especificidade do Southern Gothic, também naquilo que tange à articulação dos elementos do gótico europeu. Deslocado em relação à convenção de origem, associada antes de mais nada à sensibilidade ocidental e do Norte, a convenção desterritorializada surpreende os leitores e os teóricos com seu caráter ao mesmo tempo específico e plural. O frequente uso da poética da fotografia, sobretudo em seus aspectos surrealistas, é nesse sentido importante, uma vez que permite a discussão do uso da convenção na poesia e não apenas na narrativa, à qual o gótico se vê geralmente limitado.

De fato, ao usar os elementos da poética e da estética do horror, Southern Gothic estabelece uma relação com a convenção do realismo maravilhoso, diferente do fantástico ao qual esta se vê não raramente limitada pela literatura crítica ocidental, que desconsidera a violência história específica que subjaz a tal representação. Dessa forma, torna-se possível vislumbrar também o uso do conceito do Southern Gothic no contexto do discurso crítico acerca da Literatura Brasileira.

### Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.

BERTHIN, Christine. *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Trad. M. Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, pp. 29-30.

BRETON, André. *Je vois, j’imagine*. Paris: Gallimard, 1991.

CÉLIUS, Carlo A. “The Creator’s Vèvè”. In. *Mystical Imagination. The Art of Haitian Master Hector Hyppolite*. Washington D.C.: Haitian Art Society, 2012, pp. 42-55.

DAY, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. P. Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 3*. Trad. A. Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 2012.

FORD G., Sarah. *Haunted Property. Slavery and the Gothic*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos. OC. Vol. XVII*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007.

GOMBROWICZ, Witold. *Pornografia*. Trad. T. Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMBROWICZ, Witold e DUBUFFET, Jean. *Correspondencia*. Barcelona: Anagrama, 1970.

GOMBROWICZ, Witold. *Recuerdos de juventud*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.

GÓMEZ, Juan C. *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

HALL, Joan W. (org.). *Conversations with Natasha Trethewey*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

KUNDERA, Milan. *Encounter. Essays*. Nova Iorque: Harper Perennial, 2011.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca et al.. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Numerosas linhas. Livro de horas III*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

MacANDREW, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1979.

MALRAUX, André. *Romans*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1947.

MEEK, Albert J. *Clarence John Laughlin. Prophet without honor*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

PAPASTERGIADIS, Nikos. *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

RICE, Anne. *The Feast of All Saints*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1986.

SEDGWICK, Eve K. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nova Iorque: Methuen, 1986.

SNODGRASS, Mary E. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Nova Iorque: Facts On File, 2005.

STREET, C. Susan e CROW, Charles L. (ed.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

TALLARIGO, Joe. *Southern Gothic*. Twin Hills Publishing, 2020.

TRETHEWEY, Natasha. *Native Guard*. Boston: Mariner Books, 2006.

TRETHEWEY, Natasha. *Monument. Poems New and Selected*. Boston: Mariner Books, 2019.

WHITEFORD, William. *Witold Gombrowicz. A Biography*. Amazon: CreateSpace, 2017. Clarence John Laughlin Photograph Collection | Louisiana Digital Library. Último acesso em 23 de março de 2022.

---

<sup>1</sup>Dentre os primeiros estudos que insistiram nas características da poética gótica, definindo-a como uma convenção devemos destacar três livros: *The Gothic Tradition in Fiction* de Elizabeth MacAndrew; *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy* de William Patrick Day e *The Coherence of Gothic Conventions* Eve K. Sedgwick.

<sup>2</sup>“No decorrer desta exposição, o leitor terá sentido algumas dúvidas surgirem em sua mente; e teremos agora oportunidade de reuni-las e de expô-las. Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição. A escolha do material, com essa base, porém, não nos permite resolver o problema do estranho. Porque a nossa proposta é claramente não conversível.” (p.154).

<sup>3</sup>“Esses dois elementos, o retrato ou a foto com a cabeça caída, inclinada, são constantes em Kafka. Foto dos pais em América. Retrato da senhora vestida de peles na Metamorfose (aí é a mãe real que tem a cabeça inclinada e o pai real que tem uma libré de guardião). Proliferação de fotos e de retratos no Processo, desde o quarto da senhorita Bürstner até o ateliê de Titorelli.” (pp. 7-8).

Artigo recebido em 24 de março de 2022.

Aceito para publicação em 14 de maio de 2022.