

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

DANIEL FRANÇOLI YAGO

A caravana dos prodígios:
Maravilhas, figuras grotescas e *freaks* na obra “Noites no Circo” de
Angela Carter

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO
2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

DANIEL FRANÇOLI YAGO

A caravana dos prodígios:
Maravilhas, figuras grotescas e *freaks* na obra “Noites no Circo” de
Angela Carter

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para
obtenção do título de MESTRE em
Ciências Sociais, sob a orientação
da Profa. Dra Carla Cristina Garcia.

SÃO PAULO

2017

BANCA EXAMINADORA

*Em memória de meu avô, Olindo Françoli,
que me ensinou a ler, e da pessoa que doou minha
córnea direita, permitindo que eu continuasse a ler.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida amiga e orientadora Carla Cristina Garcia, pelos anos maravilhosos de cumplicidade, aprendizado e risadas.

Agradeço à professora Norma Abreu Telles pelas importantes recomendações e por ser constante fonte de inspiração. Agradeço ao professor Edgard de Assis Carvalho pela leitura atenta e valiosas sugestões.

Agradeço ao meu amor Ivan Corrêa, com quem nutro a melhor das vidas e que proporciona tantas alegrias.

Agradeço a minha família pelo apoio e carinho. Em especial, a Vera Françoli, Nilton Lima e Helyett d'Ambelle pela força e auxílio.

Agradeço às amigas Carolina Lima e Bárbara Tancetti pela amizade, pelo carinho e pelos socorros.

Agradeço aos amigos Bruno Gaspari e Rômulo Bartolozzi pelas divertidas horas de maledicência, mas também de franco apoio.

Agradeço a Alúcio Berezowski, Ivan Corrêa e Bárbara Tancetti pela pronta e cuidadosa revisão.

Agradeço aos colegas do Núcleo Inanna de Pesquisa do programa de Ciências Sociais e Psicologia Social, em especial aos amigos Fábio Mariano e Marcelo Hailer, pelo importante compartilhamento do conhecimento e pelo suporte.

Agradeço aos meus alunos do curso Estado e o Corpo, com quem pude ensaiar muitas das ideias aqui exploradas.

Agradeço ao CNPQ pela bolsa integral concedida.

RESUMO

Esta dissertação objetivou fazer uma genealogia do processo de conversão das figuras prodigiosas e maravilhosas do passado em figuras monstruosas e aberrativas no Ocidente. Para tanto, cumpriu três etapas em seu itinerário: o paradigma do mundo de maravilhas greco-romano e medieval, o nascimento da estética do grotesco à luz do processo civilizatório moderno e a era disciplinar dos corpos, momento auge da teratologia e da hospitalização dos chamados monstros. Em um segundo momento de nossa pesquisa, também objetivamos compreender o olhar da literatura de mulheres para essas figuras prodigiosas em uma tentativa de sintetizar seus usos em relação a uma crítica do ideário patriarcal. O processo de desencantamento do estranho como faceta desta genealogia intersecciona com aspectos de surgimento do patriarcado moderno, em especial no que se refere a uma forma de tratamento de suas figuras alteritárias. Tal cruzamento fez com que mais recentemente monstros, *freaks*, prodígios e maravilhas descritos na literatura de mulheres ocupassem funções potentes e positivas, e frequentemente metafóricas, para a exposição e ressignificação de diversos aspectos da condição feminina. Por fim, nos focamos na autora Angela Carter e, mais especificamente, em sua obra *Noites no Circo*, de 1984, por compreendermos que suas personagens demonstram dinâmicas de um processo inverso à pejoração do estranho: ao invés de desencantadas, são figuras que reencantam o mundo por meio de uma reapropriação de sua prodigiosidade.

Palavras-chave: prodígios, maravilhas, grotesco, literatura de mulheres, Angela Carter.

ABSTRACT

This dissertation aims to make a genealogy of the process of conversion of prodigious and wonderful figures of the past in monstrous and aberrative figures in the West. In order to do so, we accomplished three stages of our itinerary: the paradigm of the Greco-Roman and medieval world of wonders, the birth of the grotesque aesthetic in the light of the modern civilizational process and the disciplinary era of the bodies, moment of therapy and hospitalization of the so-called monsters. In a second moment of our research, we aimed to comprehend the look that women literature concedes to these prodigies in an attempt to synthesize their uses in a critical relation to the patriarchy. The process of disenchantment of the stranger as a facet of this genealogy intersects with aspects of the advent of modern patriarchy, especially in what it refers to the ways of treating its alteritary figures. Recently, such intersection made monsters, freaks, prodigies and marvels described in the women's literature occupy more potent and positive places, often metaphorical, to expose and re-signify various aspects of the female condition. We focused on Angela Carter and, more specifically, her *oeuvre* from 1984, *Nights on the Circus*, because her characters demonstrate dynamics of an inverse process to the abjection of the stranger: instead of being disenchanted, they were figures that re-enchanted the world by means of a reappropriation of its prodigiousness.

Keywords: prodigies, wonders, grotesque, women literature, Angela Carter.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 – Do maravilhoso ao desencantado.....	25
1.1 – Prodígios: figurações de um mundo de maravilhas.....	26
1.2 – O grotesco e o civilizado: rumo à sociedade disciplinar.....	57
1.3 – <i>Freaks</i> : espectros de um mundo desencantado.....	77
Capítulo 2 – O grotesco na literatura de mulheres.....	104
Capítulo 3 – Reencantamentos de Fevvers.....	142
Considerações finais.....	187
Referências bibliográficas.....	189

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - “The Manticore”, Edward Topsell, in *The histoire of foure-footed beasts*, 1607, Amsterdam, Teathrum Orbis Terrarum. **Fonte:** GUÉDRON et al. *Monstres, Merveilles et Créatures Fantastiques*. Paris: Hazan, 2011, p. 205 – **p. 28**

Imagem 2 – “Chiron portant Achille enfant”, Oitos et Pamphaïos, 520-515 a.C. Cerâmica, Museu do Louvre, Paris. **Fonte:** GUÉDRON et al. *Monstres, Merveilles et Créatures Fantastiques*. Paris: Hazan, 2011, p. 104 – **p. 31**

Imagem 3 – detalhe de iluminura em pergaminho, “Scylla et las Sirènes”, Vincent de Beauvais, Miroir de l’histoire, 1475, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. **Fonte:** GUÉDRON et al. *Monstres, Merveilles et Créatures Fantastiques*. Paris: Hazan, 2011, p. 63 – **p. 32**

Imagem 4 – imagem de *Roman d’Alexandre*, França (Rouen), 1445, Royal MS 15 EVI. **Fonte:** BOVEY, Alixe. *Monstruos y grutescos em los manuscritos medievales*. Madrid: The British Library, AyN ediciones, 2006, p.17 – **p. 36**

Imagem 5 – “Bellérophon chevauchant Pégase tu ela Chimère, Le Pouvoir de l’éloquence”, Giovanni Battista Tiepolo, 1724-1725. Plafon du Grand Salon, afresco de Venise, palais Sandi-Porto Cipollato. **Fonte:** GUÉDRON et al. *Monstres, Merveilles et Créatures Fantastiques*. Paris: Hazan, 2011, p. 47 – **p. 38**

Imagem 6 – “Fisiólogo”, página 14, Museum Ashmole, 1511. **Fonte:** <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/IMG-bestiaro/08-bestiaro.jpg> - **p. 47**

Imagem 7 – ‘Marco Polo travelling’, miniatura do livro “The Travels of Marco Polo” (“*Il milione*”), 1324. **Fonte:** https://en.wikipedia.org/wiki/Marco_Polo#/media/File:Marco_Polo_traveling.JPG – **p. 50**

Imagem 8 – “O jardim das delícias terrenas”, Hieronymus Bosch. Óleo sobre tela, 1509, 220x389, Museu do Prado. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas#/media/File:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg – **p.52**

Imagem 9 - Detalhe do delta do Rio Nilo repleto de monstros no *Mappa Mundi* da Catedral de Hereford, feito por Richard de Bello, 1290 d.C. **Fonte:** <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Hereford-Karte.jpg> – **p. 53**

Imagem 10 – “A criação do mundo”, Hieronymus Bosch, A criação do mundo, Óleo sobre madeira, 220x389, 1506, Museu do Prado. **Fonte:** <http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2013/03/trip.jpg> – p. 54

Imagem 11 – Mapa de *De Proprietatibus Rerum*, Bartolomeu Ânglico, 1372. **Fonte:** ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 15 – p. 55

Imagem 12 – Detalhe de decoração do palácio Domus Áurea. **Fonte:** <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/?2-1-2-Fantaisies-singulieres> – p. 57

Imagem 13 – “O homem vitruviano”, Leonardo da Vinci. Lápis e tinta sobre papel, 1490, 34x24, Gallerie dell’Academia. **Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci)#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg) – p. 59

Imagem 14 – Ornamento grotesco, Cornelis Floris, *Veelderleij Veranderinghe van grotissen ende Compertimenten ghemaect tot dienste van alle die de Conste beminne ende ghebruiken*, Antuérpia, 1556. 30.7 x 20.9, Victoria and Albert Museum. **Fonte:** http://im-akermariano.blogspot.com.br/2014_03_01_archive.html – p. 63

Imagem 15 – “Gargantua”, Honore Daumier. litografia, 1831, Biblioteca Nacional da França. **Fonte:** <https://www.wikiart.org/en/honore-daumier/gargantua-1831> – p. 66

Imagem 16 – “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, Pieter Bruegel, óleo sobre tela, 1559, Museu Kunsthistorischer, Viena. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Quaresma#/media/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._066.jpg – p. 69

Imagem 17 – “Saint Patrick’s Purgatory: The Vision of William Staunton”, 1451; British Library, Royal MS 17 B. xliii, f. 132. **Fonte:** <https://blogs.nd.edu/manuscript-studies/2015/03/12/happy-saint-patricks-day-watch-out-for-snakes/> - p. 73

Imagem 18 - Figura de uma mulher-monstro sem cabeça de frente e de costas in *Des monstres et prodiges*, Ambroise Paré. **Fonte:** <http://www.viajesconmitia.com/2010/03/page/2/> - p. 76

Imagem 19 – Fotografias de Joseph Merrick, o homem-elefante. **Fonte:** <http://images2.houstonpress.com/imager/u/original/6769964/merrick.jpg> – p. 87

Imagem 20 – Anúncio de *freak show*. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P. 23. – p. 91

Imagem 21 – Crianças siamesas. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P. 54. – **p. 93**

Imagem 22 – artistas circenses. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P. 81. - **p. 94**

Imagem 23 – homem com três pernas e dois pênis. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P. 61. – **p. 95**

Imagem 24 – propaganda do show de Barnum. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P.16 – **p. 99**

Imagem 25 – foto de livro de teratologia de bebês siameses. **Fonte:** HUNTER, Jack. *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation. 2010. P. 96. – **p. 102**

Imagem 26 – “Oedipus and the Sphinx”, Gustave Moreau. Óleo sobre tela, 1864, Metropolitan Museum. **Fonte:** <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/21.134.1/> - **p. 112**

Imagem 27 – “Untitled Film Still #7”, Cindy Sherman, fotografia, 1978. Museum of Modern Art. **Fonte:** <https://www.moma.org/collection/works/56540> - **p. 121**

Imagem 28 – “Untitled #175”, Cindy Sherman, fotografia, 1987. Whitney Museum of American Art. **Fonte:** <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindy-sherman/gallery/audio/2-175.php> – **p. 122**

Imagem 29 – “Please don’t feed us: campers as trees”, Diane Arbus, fotografia, 1968. **Fonte:** http://www.kms.ch/htm/artist/diane-arbus-225?switch_lang=e – **p. 124**

Imagem 30 – “Please don’t feed us: campers in line”, Diane Arbus, fotografia, 1968. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/pin/515451119823770582/> - **p. 124**

Imagem 31 – “Sybil of Cumae”, Giovanni di Stefano, pavimento, 1482, Duomo di Siena. **Fonte:** WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. London: Chatto & Windus, 1994, p. 1 – **p. 141**

Imagem 32 – Angela Carter. **Fonte:** <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/a-taste-for-the-fantastic-angela-carter> - **p. 144**

Imagem 33 – “O nascimento de Vênus”, Sandro Botticelli, têmpera sobre tela, 1483, 172,5x278,5, Galleria degli Uffizi, Florença. **Fonte:** http://4.bp.blogspot.com/-nGD0fZctlwU/UFCKcXDWJAI/AAAAAAAAABSo/tnlOXMqHb0g/s1600/venusbotticelli_pudica.jpg – **p. 168**

Imagem 34 – “Leda e o cisne”, Leonardo da Vinci, cópia por Césaire de Sesto. Óleo sobre tela, 1515-1520, Wilton House, Inglaterra. **Fonte:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan_\(Leonardo\)#/media/File:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan_(Leonardo)#/media/File:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg) – **p. 169**

Imagem 35 – “Cupido em uma paisagem”, Il Sodoma, óleo sobre tela, 1510. Hermitage Museum. **Fonte:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sodoma_-_Cupid_in_a_Landscape_-_WGA21548.jpg – **p. 172**

Imagem 36 – Vitória da Samotrácia, autor desconhecido, século III a.C., Museu do Louvre, França. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria_de_Samotr%C3%A1cia#/media/File:Paris.louvre.winged.500pix.jpg – **p. 173**

Imagem 37 – O anjo da morte feito com cacos. Igreja de São Ângelo em Formes. Século XII. **Fonte:** <http://www.godecooking.com/mtales/mtales03.htm> - **p. 175**

INTRODUÇÃO

*Que quimera é, então, o homem? Que novidade,
que monstro, que caos, que objeto de contradição, que prodígio!
Juiz de todas as coisas, verme imbecil; depositário do verdadeiro,
cloaca da incerteza e do erro; glória e desejo do universo.
Quem resolverá esta confusão?*

Blaise Pascal

Com esta epígrafe, Edgar Morin inicia seu estudo sobre a humanidade da humanidade em seu livro *Método 5* (2012). Sugerindo que a exaltação de Pascal é mais atual do que nunca, Morin afirma que permanecemos sendo um mistério para nós mesmos. Mas não por completa incapacidade de nossos saberes. Segundo o antropólogo, o sonho maníaco de uma certa visão de ciência por desvelar todos os mistérios do mundo acabou por recalcar o desconhecido, o estranho e o irreal enquanto partes fundamentais do que nos constitui como humanos. Quando a ciência se investe de tal pretensão, ela atua como grande inibidora das possibilidades de conhecer o complexo humano. Isolada em fragmentos, pensada a partir dos princípios de redução e separação por meio de ideias claras e distintas, a intrincada unidade de nossa identidade humana rapidamente nos confunde e escapa.

A alusão à quimera nesta citação não é incidental: um prodígio composto por partes de leão, cabra e serpente, essa criatura recorrente na poesia de Homero e Hesíodo assolava os campos da Ásia Menor com seu hálito de fogo. Graves (1990) recorda, entretanto, que previamente a *Odisseia* e a *Teogonia* ela estampava os calendários sagrados como uma representação do ano da deusa lunar, cultuada no período matrilinear da região turca. Milênios depois, ela passou a ser sinonímica, pelo menos na língua portuguesa, de algo irreal, enganador, possivelmente assustador, mas também admirável, maravilhoso e até utópico. Ao iniciar sua discussão sobre a identidade humana pela figuração da quimera, Morin entende que a humanidade da humanidade não comporta somente aquilo que já somos, mas também o que não somos e o que mais poderíamos ser: potência e impossibilidade, cosmos e raiz, matéria e imaginação, comum e incomum, conhecido e desconhecido.

A trindade humana genérica, composta pelos elementos indivíduo-sociedade-espécie, está intrinsecamente unida a toda sorte de diversidades por meio de um nó complexo que em muito extrapola o que a ciência cartesiana dá por conhecido. Evocar a indefinição de nossas potências serve de fio condutor para uma investigação sobre a “humanidade da humanidade” desde lugares que não se afiancem exclusivamente nas certezas das ciências humanas, mas que também possam compor uma arriscada coautoria com a incerteza. Seguindo pela esteira de Pascal, Morin defende que reaprendamos a questionar o humano: é preciso não pensarmos muito pobremente a humanidade do homem, pois a redução do humano ao humano paradoxalmente faz com que se perca seu quimerismo próprio: “a palavra humanidade contém a desumanidade: a desumanidade é uma característica profundamente humana” (GARY apud MORIN, 2012, p.17). A quimera é humana, e o humano é quimérico.

Pensar na incerteza nos convoca não só a pensar nossos critérios de certeza, mas também nas formas com que viemos nos relacionando com o inusitado. Dentro do grande campo de indagações aberto por essa perspectiva, é notável que a Modernidade tenha, ao longo de seu processo histórico, inventado lugares demasiado normativos para aquilo ou para quem ela não compreendeu ou apreciou de imediato. O próprio conceito de “outro”, de “alteridade”, é largamente utilizado pelo pensamento moderno e reflete seu projeto de delimitar um modelo estável de sujeito dentro dos paradigmas positivistas. Tal dialética identitária vale-se ostensivamente de exclusões para se afirmar como tal e atribui valores de inferioridade e negatividade para seus outros, constantemente lhe rendendo características monstruosas. Contudo, recordando Morin (2012), a alteridade do humano é parte integral de sua humanidade e é, antes de tudo, prodigiosa: as zonas desconhecidas do homem fervilham com espectros, monstros e heterônimos desconhecidos, o cosmos que nos habita contém “multiplicidade interior, as personalidades virtuais, uma infinidade de personagens quiméricos, uma polixistência no real e no imaginário, o sono e a vigília, a obediência e a transgressão, o ostensivo e o secreto, efervescência larvar em suas cavernas e abismos insondáveis” (MORIN, 2012, p. 93-4).

Inspirados por essa atitude epistemológica, esta dissertação constitui-se como uma tentativa de narrar certas transformações ocorridas no entendimento e na estética do chamado prodígio ao longo dos séculos no Ocidente. Sua acepção moderna, e mais frequentemente conhecida, é de que o prodígio é notável por ser um erro da natureza, por ser excessivo ou despojado de partes consideradas essenciais, por ser assustador e inumano ao invés de maravilhoso, interessante e admirável tal como sua percepção

antiga o entendia. Dentro do que nos habituamos a pensar, a imagem do prodígio na modernidade foi relegada a uma posição de radical alteridade, de monstruosidade, de figura aterradora que serve para nos fazer pensar no que seria um grau máximo de desumanização, um contraexemplo evolutivo e social. O prodígio, desde esta perspectiva comum, é necessariamente despotencializado, unilateralmente maligno e sinonímico de anormalidade e desvio.

Nas linhas que formam esta trajetória em nossa dissertação, notamos haver importantes relações entre os prodígios e os regimes de poder que se configuraram nesses momentos históricos. Diante de tal contingência histórica, foi-nos crucial perguntar pelo que faz com que o maravilhoso seja visto como monstruoso. Levando em consideração que as concepções desses fenômenos passaram por diferentes modulações, a cadeia de acontecimentos que envolvem a codificação do prodigioso em monstruoso é tortuosa e repleta de fatores incidentais, portanto, não é fácil responder a essa questão.

Um primeiro esforço de investigação se iniciou pela via etimológica do termo, o que nos fez atentar para sua raiz latina. *Monstrum*, termo latino, quando usado como adjetivo, significa notável, distinto, insigne, à mostra; já quando usado como substantivo, possui conotação religiosa e designa prodígio ou portentoso que revela a vontade divina. Dessa forma, monstros mais dizem respeito a algo ou a alguém que se faz notável por possuir algo de destaque do que por ser necessariamente aterrador ou desviante. Já *Teras*, vocábulo grego equivalente a *Monstrum*, significa algum ser fascinante ao mesmo tempo terrível que também ostentaria algo de exótico. Em ambas as perspectivas, o monstro é, antes de tudo, um prodígio, pois há algo nele que se destacaria do comum e que convocaria o olhar a arregalar para a sua raridade.

Mary Del Priore (2000) aponta que o estudo etimológico do termo “monstro” nos remete diretamente ao contexto histórico da Antiguidade Greco-Romana, uma vez que foi nele em que tal vocábulo foi forjado. Segundo a historiadora, naquele período a monstruosidade ocupava lugares na cultura quase que diametralmente opostos aos da modernidade. Entendido como um prodígio ou um portentoso, essas figuras que ora chamamos de monstruosas teriam recebido outros tratamentos e sentidos muito mais positivos, plenamente contemplados no escopo do sagrado. A chave de leitura para tamanha discrepância, segundo ela, residiria em um estudo aprofundado do próprio modo com que o mundo era percebido, algo que a disciplina da História convencionou intitular de mundo de maravilhas.

Longe de se tratar de uma visão de mundo que ressaltaria somente seus elementos agradáveis, a ideia de um mundo de maravilhas fundamenta-se como uma forma de encará-lo como prenhe de possibilidades de encontro com o inusitado, o insólito e o estranho. Ao invés de tomar o mundo somente por aquilo que possuía de conhecido e seguro, na Antiguidade Greco-Romana se habitava em um espaço valorizado também por aquilo que possuía de incerto e desconhecido. A própria etimologia latina do termo desvela melhor essa tônica: o verbo latino *mirari* significa “se admirar”, “se espantar” diante do que é desconhecido e extraordinário. *Mir*, *Mirari*, *mirae*, “olhar”, “deslumbrar”, “contemplar”, são raízes do substantivo *mirabilia*, literalmente “maravilha”, que pode ser um objeto, um ser vivo, um fenômeno ou até uma abstração. *Mirabilis*, *mirabilia*, em todo caso, sugere algo de visivo, algo que suscita o olhar, que o encanta pela estranheza que o permeia, que convoca o olhar a transgredir e transcender o sensório (LE GOFF, 2010).

Monstros e maravilhas, portanto, são termos aparentados. Conforme tal ótica, o monstro é maravilhoso por ser notavelmente distinto e até valorizado pela sua diferença e singularidade em relação ao comum, o que nos faz concluir que tal parentesco linguístico é necessariamente social e passa pelos sentidos que a cultura latina atribuiu para essas duas experiências culturais de sua Antiguidade. Por também significar “prodígio”, a experiência latina do monstro é marcada por positividade e potência – algo que não mais encontramos nos discursos hegemônicos da Modernidade, período já bastante estudado como desprovido de encantos em razão da disciplina social e científica que o marcou. No que concerne ao nosso recorte, compreendemos que uma das consequências do diuturno processo de desencantamento do mundo foi o abandono da maravilha que o perfilava e, conjuntamente a ela, todos os personagens de seu drama cultural: prodígios, monstros, criaturas encantadoras e estranhas, seres absurdos e fantásticos, toda uma caravana de distintas figuras que cessou de vagar pelo mundo através dos séculos.

A Idade Média herda muito do maravilhoso antigo, mas o recodifica à moda do cristianismo vigente ao longo de seu milênio de duração. Segundo o historiador Jacques Le Goff (2010), uma das maiores distinções do maravilhoso medieval para o latino foi sua moralização: se antes os prodígios possuíam íntima relação com o local em que se encontravam e sua razão de ser bastava em si mesma, no Medievo serão todas criaturas divinas cuja função é passar adiante os ensinamentos bíblicos por meio de suas formas e funções. Le Goff (2010) considera que ainda que os prodígios na passagem de um mundo politeísta para um mundo monoteísta tivessem ganhado

roupagens catequéticas, eles não deixaram de possuir espaço na cultura medieval na medida em que até mesmo demônios ilustravam princípios religiosos nas fachadas das catedrais. Com o advento da rigidez preconizada pelos processos civilizadores do final da Idade Média, e em particular com o acirramento da Contrarreforma, a ideia de um mundo de maravilhas, mesmo que cristianizado, vai sendo paulatinamente desfeito.

Não obstante, o século XV traz um importante marco para a genealogia das figuras prodigiosas que nos oferta um segundo eixo de pesquisa: a invenção da estética do grotesco. Fortemente inspirada pelas figuras vistas de uma escavação do palácio Domus Aurea de Roma do século I d.C., o grotesco nascerá da sensibilidade dos artistas renascentistas ao entrar em contato com as figuras maravilhas, estranhas e híbridas de um mundo de maravilhas antigo. O grotesco constituirá uma estética alternativa ao neoclassicismo em voga no período ao se inspirar naquilo que o corpo possui de excessivo, baixo, popular e risível. Em nossa leitura, ainda que não se igualem, o grotesco rememora e ressignifica o mundo de maravilhas por meio de seu apreço pelas imagens incomuns e espantosas, mas agora em um recorte propriamente corporal e em um contexto humanista secular em que não mais se sustenta a visão sagrada e holística das maravilhas.

Nos últimos dois séculos, a palavra “grotesco” deixou de designar apenas um determinado tipo de representação artística de ordem pictórica para se referir a uma estética corporal, a uma variedade de comportamentos ou mesmo a uma práxis elaborada em tempos modernos que ainda mantém certo vigor, em que pese sua complexificação. Essa mudança radical afetou o conceito de grotesco durante a modernidade, assim como possibilitou a abertura de um campo de disputas que envolvem o corpo e o poder. No que se refere ao contexto de formação de tal ideia, recorremos a Mikhail Bakhtin (2013), um dos autores mais importantes no que concerne ao estudo das festas populares e cerimônias públicas do Renascimento europeu.

Segundo o filósofo, o grotesco, inicialmente uma manifestação artística híbrida, toma as ruas daquela época em um processo de apropriação política por aqueles que estavam descontentes com as normas vigentes. Bakhtin (2013) afirma que o carnaval era um dos momentos do ano em que aconteciam certas inversões da hierarquia social, possibilitando práticas mais igualitárias entre os indivíduos. Era precisamente nestas festas populares que o grotesco se manifestava enquanto potência de subversão dos valores morais que vigoravam oficialmente em fins da Idade Média. Tal esfera, portanto, é necessariamente política: seja na literatura, nas canções, nas danças ou no teatro, o

grotesco tem um papel transgressor no que diz respeito ao regime de poder que vigorou, sobretudo, ao longo dos séculos XV e XVI.

Bakhtin (2013) vai também indicar a existência de um conjunto de transformações operando internamente neste fenômeno. Segundo o autor, a modernidade vai desenvolver uma nova forma de perceber o corpo humano, construindo assim uma ética corporal distinta daquela vivida na Renascença. Usando como exemplo a estética da literatura romântica no século XVIII, Bakhtin afirma que o grotesco referenciado nessas narrativas literárias surge como um fenômeno dilacerado, amputado e sem vigor. Nesse sentido, ele reitera que a modernidade acabou com a alegria e a renovação. Em conformidade com a análise bakhtiniana, acreditamos que as transformações que ocorreram rumo à Modernidade buscavam dirimir o seu potencial subversivo e político, desencantar seus prodígios, a partir de uma reorganização das relações de poder e da instituição de novas estratégias de hierarquização dos corpos. Em outras palavras, a modernidade viabilizou um cenário de reconfiguração dos comportamentos, instaurando aos poucos uma lógica de disciplinamento dos corpos e de regulação de condutas.

Como consequência dessas transformações, as práticas corporais que anteriormente exprimiam a escatologia como uma atividade de enfrentamento político passaram por um processo de silenciamento e foram condenadas sob a categoria de abjeção. A positividade, a alegria e todas as nuances do fenômeno do grotesco medieval e renascentista foram sucumbindo diante da implantação de uma sociedade disciplinar que imporia uma corporeidade regulada e docilmente adestrada pelas instituições modernas. A instauração dessa disciplina higienista sustentada nos saberes científicos, associados ao projeto histórico comandado pela burguesia a partir do século XVIII, consolidaram um ideal corporal limpo e normativo: “a propriedade característica do novo cânon (...) é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado ao exterior, sem misturas, individual e expressivo” (BAKHTIN, 2013, p. 279).

O corpo canônico dos ideais modernizadores foi esquadrinhado, segmentado, disciplinado e normatizado por um conjunto de regras que estabeleciam competências, valorações e hierarquias mas que também acabaram forjando dissidências, desvios e anormalidades. Nesse processo de regulação dos corpos estava em jogo as vias de acesso que faziam emergir o grotesco com todo o seu teor potencialmente subversivo. Diante das tenazes da Modernidade, a realidade corporal excêntrica passou a figurar em um cenário pessimista, esvaziada de seu antigo sentido alegre e festivo, de sua

maravilha ainda resistente, repleta de configurações negativas que passaram a ser interpretadas como sendo de ordem clínica, jurídica ou moral. O grotesco era capturado, desta forma, pela alcinha de monstruosidade que, na Modernidade, só poderia ser da ordem do erro e nunca propriamente da ordem maravilhosa ou prodigiosa de mundo.

Nesse cenário de agonia em que o insigne era envolvido pelos ímpetos modernizadores, o tipo de corpo que resultou triunfante foi aquele moldado pela moralidade própria da burguesia emergente. No horizonte de tais processos de redefinição de corpo e de poder, emerge aquilo que Michel Foucault (2010) chamou de biopoder, um conjunto de estratégias de que a Modernidade se valeu para capitalizar a vida, dando visibilidade aos corpos anormais. O monstro moderno é progênie de uma série de investimentos de saberes e poderes que forjavam na cultura um corpo normativamente humano. Nos museus de História Natural, nos circos e nas feiras livres que aconteciam nas grandes metrópoles europeias, o corpo monstruoso servia como baliza dos procedimentos que asseguravam o projeto de normatização e correção de todos os demais corpos.

Ademais, os espetáculos dos *freak shows* forjavam um conjunto de sensações e emoções capazes de constituir uma densa pedagogia do olhar, baseada na intensa produção do horror, do medo, do choque e do nojo. O corpo monstruoso dos *freak shows* era marcado pela intensa produção de inferioridades e pejorações que afirmavam o lugar de sua existência no mundo. Muitas vezes, isso se dava por meio de uma animalização: abundavam “homens-elefante”, “mulheres-girafa” ou “meninos-macacos”, seres se destacavam pelo extraordinário, peças raras que se expunham nos zoológicos humanos juntamente de outros corpos alteritários da sociedade imperialista do século XIX: africanos, indígenas e mestiços eram igualmente expostos naquilo que Jean-Jacques Courtine (2012a) intitulará espetacularização das raças ou Anne McClintock (2010) como o espetáculo mercantil das raças.

No plano especificamente biológico, a teratologia foi a culminância desses investimentos sobre a vida e os corpos no século XIX e teve por fim coletar informações sobre os desvios da forma antropomórfica comum para melhor evitá-los. Nascida do atravessamento da eugenia com a embriologia, ela enxerga o prodígio como desvio de um convencionalizado grau zero do humano e o realoca ao patamar de falha evolutiva, uma mera rasura do Livro da Natureza. A construção discursiva do homem biológico normativo andou lado a lado aos progressos da racionalização e medicalização das percepções do corpo monstruoso.

Courtine (2012b) vê neste processo de captura dos seres grotescos e maravilhosos o sintoma de um processo histórico maior que chama de desencantamento do estranho e do mundo. Tal processo abrange fenômenos mais amplos, que vão desde o nosso modo de habitar o espaço até a nossa relação com a imaginação; diz respeito ao modo como os projetos de Modernidade moralizaram e docilizaram o próprio espanto de se viver um mundo não totalmente conhecido. Segundo ele, a experiência moderna da monstruosidade está deslocada de seu solo antigo, e o processo de tornar o prodígio unilateralmente mal, desprovido (ou excessivamente provido) de partes essenciais e um engano da natureza coincide com o processo de abandono da ideia de maravilha que, como vimos, estava ligada a um modo de habitar e viver a realidade do mundo sempre atento para seu espanto.

A própria renovação dos usos do grotesco desempenhou considerável papel nos descentramentos da Modernidade a partir de uma narrativa dos excessos, dos desvios, dos riscos, dos desejos e das paixões ilegítimas, colocando em evidência a mesquinharia dos comportamentos burgueses no que se refere ao medo da deformação, por exemplo. O grotesco moderno se constituiu como uma metáfora ambígua dos valores morais burgueses e, ao mesmo tempo, mobilizou as dinâmicas de poder que administravam os corpos, particularmente no que se refere à edificação da imagem estável dos corpos humanos. Entretanto, o grotesco também foi alvo de investimentos das esferas de poder exercidas nos espetáculos de visibilidade dos corpos deformados e na pedagogia das sensações fabricadas pelo imaginário social do monstro moderno.

Nesse contexto em que certos frutos da arte e da filosofia se contrapõem à disciplina da modernidade e aos apelos sensacionalistas das mídias e dos espetáculos do *freak show*, não deixando de constitui-la em alguns momentos, o feio, o bizarro, o grotesco e suas abjeções romperam o véu positivista que costumava integrar os olhares modernos para sugerir outras possibilidades de vida. Tendo isso em vista, uma vez que o exercício de narração está repleto de escolhas, recortes e dimensões de análise, nosso trabalho optou por focar-se especificamente no modo como a literatura de mulheres retratou, criticou e comentou este processo por meio dos desvios, linhas de fuga e fraturas que a imaginação criativa pode proporcionar. Quando entramos em contato com essa literatura dos últimos quarenta anos que se dedicou a essa empreitada, notamos que importante parte do segmento se dedicou a retratar e inventar o que poderíamos qualificar como prodígios. Personagens híbridas, situações que desafiam o rumo rotineiro e cotidiano da vida, criaturas curiosas e circunstâncias

mágicas são alguns dos elementos que, em termos gerais, comparecem a essa cena literária. Dentro deste contexto, o tema da monstruosidade ganha atenção pela maneira positiva com que é tratado pelas escritoras e sobretudo por ser abordado através de uma ótica que se opõe aos saberes modernos, que naturalizam o monstro como uma criatura necessariamente terrível, um erro da natureza ou ainda uma ameaça ao equilíbrio do mundo.

Tal notável ressignificação na literatura de mulheres não é fortuita, pois o processo de invenção de monstros terríveis e desencantados, alavancado pelas ciências positivistas da vida. Representações sociais misóginas e todo um projeto político de inferiorização da mulher enquanto cidadã a colocarão em um lugar de alteridade impotente em detrimento da criação de um sujeito universal masculino que em muito se assemelha à própria posição em que o corpo prodigioso do monstro é colocado na sociedade do biopoder. Os monstros femininos, sobretudo na pena dos homens, espelharão preconceitos e medos desse imaginário cultural machista. No âmbito da crítica das artes, as literatas criaram outras possibilidades de leitura da sociedade e da epistemologia, assim como outras sensibilidades para os lugares da diferença. No que diz respeito a este desencantamento do mundo e dos seres maravilhosos, vislumbraram usos, sentidos e resistências para positivar os lugares da singularidade radical e contribuir para a invenção de outros mundos e sensibilidades. Para tanto, as escritoras percorrem o grotesco estabelecendo uma outra relação com a monstruosidade, o bizarro e a maravilha. Outro de nossos objetivos foi analisar como se deu a relação do grotesco e do maravilhoso com a literatura de mulheres.

Elaine Showalter (1976) dirá que nos anos 20 em diante a literatura de mulheres privilegiará o tema da autodescoberta. Para tanto, muitos recursos e gêneros artísticos serão convocados à baila deste grande campo de experimentações em que as “mulheres rejeitam tanto imitação quanto protesto – duas formas de dependência – e, ao invés, se voltam para a experiência da mulher como fonte de arte autônoma, estendendo a análise feminista da cultura para formas e técnicas de literatura” (SHOWALTER, 1994, p. 21). A ficção social, a ficção especulativa, a ficção científica e o realismo mágico serão alguns dos muitos gêneros que as escritoras se utilizaram nesta fase para investigar a diferença sexual naquilo que ela possui de singular em vez de inferior.

Mary Russo (2000) é a autora de um dos principais estudos acerca da problemática do grotesco feminino. Para ela, ao invés de um gênero literário, o grotesco mais corresponde a uma estratégia que, no âmbito estético, consagra o campo da

corporeidade abjeta e evoca recursos literários específicos. Quando retomado à luz dessa tônica, focando-se no campo da corporeidade da mulher, o grotesco se volta para o que ela possui de único, de singular, de resistente e de criativo, aliançando-se ao que o feminismo de terceira onda considera ser a proposta do feminismo da diferença. Sendo o corpo feminino frequentemente considerado como abjeto, monstruoso e sujo, é por meio da metáfora de um corpo cavernoso, portanto grotesco, que a autora conduz sua argumentação.

Para Linda Hutcheon (1991), crítica literária de grande respeito, a positividade do grotesco se dá ao retornar aos temas dos excessos e dos riscos através dos recursos de paródia, deslocamento, humor e inversões de gênero. Segundo ela, tal perspectiva encontra-se em outro patamar da produção artística literária que ela entende ser o pós-modernismo, momento no qual as sensibilidades e estéticas se voltam para a problematização e crítica das metanarrativas da cultura e da sociedade. O grotesco corresponde a um corpo de recursos que, justamente por possuir a potência de inverter ordens de mundo, também poderia no plano literário contribuir para a formação de interessantes metaficções culturais, desvios históricos, que a imaginação poderia criar para relativizarmos sólidas verdades históricas.

Angela Carter, estudada por todas estas teóricas, sintetiza todas estas características em sua obra. Frequentemente, associa-se Angela Carter a um ser fantástico. Ela já foi referida como uma "feiticeira" por sua biógrafa Lorna Sage, uma "Fada Madrinha" por Margaret Atwood, uma "bruxa amigável" por J. G. Ballard e uma "excelente maga" por Salman Rushdie (GAMBLE, 1997) por ser uma figura arrebatadoramente grotesca e engraçada, uma loquaz "tecelã, Mamãe Ganso", uma "loba em roupa de vovó" (SAGE, 1994). Suas narrativas são caracterizadas como burlescas, violentas e doces, construídas a partir de vozes polifônicas ou ventriloquistas, um imbróglio carnavalesco de gêneros e estilos e um subversivo texto alimentado pelos corpos transgressivos e metamórficos que estão no cerne de sua ficção. O último de nossos objetivos foi investigar como se deu a crítica e a positividade dessas figuras na obra de Carter.

Mais especificamente, escolhemos nos debruçar ao estudo de sua obra *Noites no circo*, de 1984¹, por ela representar um valioso referencial dentro da obra de Carter de como ela se voltou para a problemática de desencantamento do prodígio e a utilizou como ponto de partida para empreender mesclas e deslocamentos dos lugares de

¹ Será referido nesta dissertação com as iniciais NC.

abjeção na Modernidade. A obra conta a história da maravilhosa acrobata Fevvers, a Vênus Cockney, ao final do século XIX, inicialmente abordando sua história de vida e, ao fim, seus percalços nas planícies siberianas. Esta pícara é notável por possuir asas, ser “duas vezes maior que a própria vida”, absolutamente sedutora e bem-humorada. Unindo o alto e o baixo, mito e história, humano e animal, Fevvers representa um potente prodígio em plena era do desencantamento do estranho. Jack Walser, um jornalista de formação positivista dedicado a desmascarar a maravilha de Fevvers, é seu par nesta absurda história sobre os avessos da sociedade disciplinar vitoriana.

Longe de constituir um ingênuo resgate de valores antigos para detratar o presente, defendemos que Carter enseja com seu livro todo um projeto de reencantamento da estranheza por meio de seu imaginário candente. Através de um gênero literário marcado pelos recursos mágicos, sobremaneira inspirados por estéticas grotescas e surrealistas, Carter reencanta a palavra; por meio da extraordinária Fevvers, bem como de uma série de outras personagens, Carter reencanta o feminino e a mulher de um período misógino e machista; e com uma perspectiva empoderadora de entretenimento e circo, Carter reencanta o *freak show*. Assim, através destes três eixos, exploramos concretamente como a imaginação criativa literária de Angela Carter reconduz nosso olhar e nossa sensibilidade para outros regimes de valor para o prodigioso e o maravilhoso.

Esta dissertação está dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo dá conta de nosso objetivo geral. Iniciamos fazendo uma apresentação da ideia de prodígio como figuração em um mundo de maravilhas, em que resgatamos autores que contribuem para remontar tal paradigma já tão distante de nosso modo de compreender o espaço, o imaginário e seus seres fantásticos. A seguir, apresentamos como o surgimento do grotesco recopilará temas que antes eram da alçada do maravilhoso já agora em seu contexto de Renascimento e de como ele foi compreendido e modificado em direção à Modernidade. Em seguida, falamos sobre como o corpo grotesco é reconfigurado como um *freak* no desencantado mundo dos séculos XVIII e XIX.

Nosso segundo capítulo se dedica a explorar como a literatura de mulheres dos anos 70 se apropria da temática do desencanto, da inferiorização e da monstruosidade para tecer críticas ao modo com que a Modernidade Ocidental relega suas alteridades às suas margens. Em um primeiro momento, apresentamos os fundamentos da literatura de mulheres por meio de algumas de suas consagradas autoras.

Posteriormente a essa contextualização, adentramos no campo da crítica literária sobre como a estética do grotesco foi utilizada pela literatura de mulheres a serviço do recorte proposto e, por fim, resgatamos o uso dos contos de fadas como um recurso das literatas em prol desta ressignificação das figuras monstruosas.

Em nosso terceiro capítulo, focamos nossa atenção na obra *Noites no circo* de Angela Carter. Exploramos seu projeto literário à luz do reencantamento da realidade, assim como analisamos suas personagens como figurações de uma crítica feminista que se focou nas intersecções da cultura patriarcal com o desencantamento do estranho e seu aprisionamento nos espaços disciplinares de entretenimento no fim do século XIX.

Em nossa última parada, tecemos considerações finais.

CAPÍTULO 1

DO MARAVILHOSO AO DESENCANTADO

Quantas coisas conhecemos que se chocam com essas belas regras que nós mesmos traçamos e atribuímos à natureza!

- Montagne

Chamo de monstro toda beleza de origem inesgotável.

- Alfred Jarry

1.1 – Prodígios: figurações de um mundo de maravilhas

Neste capítulo, levaremos adiante nossas definições sobre prodígios e maravilhas, trazendo dados históricos com o propósito de remontar uma sensibilidade não mais hegemônica em nossa ordem de mundo e que propôs, no passado, outras formas para a vivência da singularidade do corpo, da vida e da imaginação. Nossa proposta é mostrar distinções entre o mundo encantado por prodígios do passado em relação àquele que o processo da modernidade desencantou. Nem sempre o monstro foi pensado como destituído de potência ou como um erro da natureza. Na Antiguidade e no Medievo, o monstro mostrava algo, demonstrava alguma lição ou dado sobre o mundo a partir de sua própria imagem. Sua aparência bastava para justificar sua importância e sua existência; atestava, com ela, algum sentido do cosmo movente. O monstro era antes de tudo prodígio, uma criatura portadora da potência de maravilhar, um enigma que, quando decifrado, poderia apresentar informações importantes da natureza e do mundo. Por serem criaturas limiares, seres que fugiam dos padrões usuais nos reinos animais, vegetais, minerais, divinos e humanos, eles poderiam justamente demonstrar a medida essencial das coisas do mundo. Nesse entendimento, cada reino sendo uma via de conhecimento do universo, o prodígio é um atalho ao estudo cosmológico.

Ao contrário de serem fruto de uma desordem da natureza, sua estranha configuração possuía profunda conexão com o invisível, o oculto, o desconhecido: daí sua raridade, sua dificuldade de acesso e sua promessa de revelação (KAPPLER, 1995). Prodígios possuem uma importante ligação com o espaço em que habitam: quanto mais inacessíveis e raras, mais fabulosos. Durante a Antiguidade, as criaturas maravilhosas frequentemente estavam localizadas em terras ermas ou de difícil entrada, no fim do mundo ou no Oriente, ou ainda em lugares de riquezas indizíveis. Na Idade Média, tais figuras indicariam o caminho para regiões paradisíacas ou infernais e anunciavam recompensas ou infortúnios para os aventureiros que se lançassem ao desafio de enfrentar os perigos da jornada. Prodígios, portanto, eram figuras de uma

ordem maravilhosa de mundo², em que seus cantos, habitantes e geografia possuíam sempre a possibilidade de espantar pelo seu inusitado.

Definir precisamente o termo “maravilha” constitui um verdadeiro desafio. O maravilhoso foi o traço central de um complexo sistema de representações de mundo que regeu boa parte do mundo greco-romano antigo e da Idade Média. Assim, o que sabemos é que este termo consagra um modo de se viver no universo, uma forma de compreendê-lo que o perfila distintamente do modo como o vivemos a Modernidade. Esta forma de compreensão se afasta da tendência moderna de toma-lo como uma categoria de análise do mundo pois, no passado ocidental, ele constituía um modo de habitar o espaço, de recebê-lo sempre com olhos arregalados para seu inusitado. Tal noção de maravilhoso em nada se aproxima da ideia de algo unilateralmente bom ou agradável, e muito menos se opõe ao que assusta sem provocar interesse; pelo contrário, o maravilhoso compreende e abraça igualmente o insólito e o inusitado, nunca se referindo somente ao que é belo. Frequentemente, inclusive, ele mistura belo e feio, bom e mau, agradável e desagradável, do mesmo modo que o termo pode se referir a ambos os polos: um oásis no meio do deserto é tão maravilhoso quanto uma violenta manticora comedora de homens (imagem 1). São maravilhosos por destoarem do habitual e, portanto, maravilhar o olhar para o seu inusitado.

É também desafiador defini-lo porque, apesar de conhecermos sua etimologia, o termo foi adquirindo muitos outros sentidos ao longo da história. O que temos conhecimento é de que o termo remonta ao verbo latino *mirari*, que significa “se admirar”, “se espantar” diante do que é desconhecido e extraordinário. *Mir*, *Mirari*, *mirae*, “olhar”, “deslumbrar”, “contemplar”, são raízes do substantivo *mirabilia*, literalmente “maravilhoso”, que pode ser um objeto, um ser vivo, um fenômeno ou até uma abstração. *Mirabilis*, *mirabilia*, em todo caso, sugere algo de visivo, algo que suscita o olhar, que o encanta pela estranheza que o permeia, que convoca o olhar a transgredir e transcender o sensório (LE GOFF, 2010). Isto é, ele igualmente constitui uma lógica que não opõe imaginação a experiência, mas parte do princípio de que ambas podem vir a comungar de um mesmo fim. Nesse sentido, o maravilhoso se oporia tão somente ao desencantado, mas não ao tórrido e ao peculiar. Viver em um mundo de maravilhas,

² Por causa desta gritante diferença no modo de conceber o monstro na antiguidade, para evitar confundir o leitor, utilizaremos o termo “prodígio”, que melhor capta esta acepção de positividade e potência tão distantes da experiência moderna da monstruosidade a que nos referimos em nossa introdução.

em outras palavras, é habitar um espaço perfilado pela ideia de que tudo nele tem um sentido para existir, em especial o que for mais inusitado e incomum.

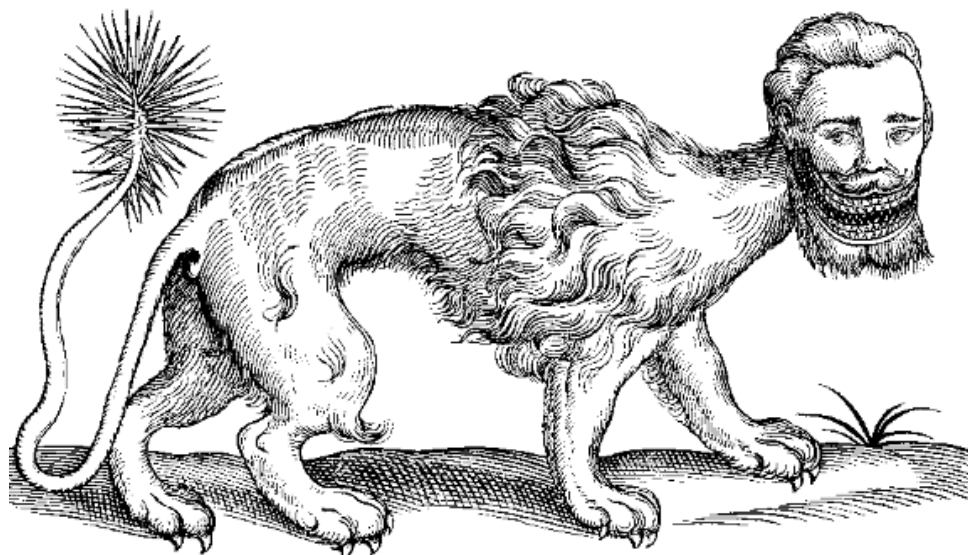


Imagem 1 – A mantícora

O maravilhoso, por definição, não pode ser familiar, nem reproduzível e nem comprovável. Ele é extraordinário justamente por não ser explicável pelo costumeiro ou pelo habitual. Ainda que esteja intimamente ligado ao olhar, a raridade desse fenômeno garante que nem sempre ele seja testemunhado. Inclusive, se seus espaços privilegiados são as regiões inóspitas e distantes, o maravilhoso é frequentemente imaginado e contado em histórias mirabolantes sobre lugares míticos, narrado na perspectiva da rara e afortunada pessoa que pôde vislumbrá-lo. Assim sendo, uma parcela importante do maravilhoso é constituída por histórias que, ao longo do tempo, vão se espalhando pelas mais diversas regiões do mundo e ganhando roupagens distintas, o que concede a seres e coisas maravilhosas famas sempre mutáveis e nômades.

Ao mesmo tempo inacreditável e inegável, o desconhecido prometido ao buscador de maravilhas foi uma das razões mais nobres para se viajar na Antiguidade e na Idade Média. Inclusive, quando uma região antes compreendida como maravilhosa

é desbravada, o maravilhoso que lá habitava se desloca para outros horizontes, ainda mais inacessíveis e, portanto, mais passíveis de fabulação. Em razão de ele sempre se referir ao que é admirável, ele acaba por atestar a inferioridade da realidade conhecida, despertando muitas vezes o desejo e a expectativa de rumar para o desconhecido para encontrá-lo. A narrativa da maravilha, em sua promessa de descentramento do usual, alimentou a fome de histórias em momentos em que o deslocamento físico era vagaroso e despertou afãs em muitos aventureiros e célebres caçadores de tesouros.

O maravilhamento enquanto uma ação possui a potência de romper o laço representacional que liga a pessoa à realidade em que vive. Tal experiência é capaz de criar diferenças irreduzíveis em meio a semelhanças culturais profundas, mas inaceitáveis. Perante a alteridade, tal ação pode ir da identificação, assumindo semelhanças, até a alienação total do outro. Ora o viajante se confunde com o outro, ora ele é tão diferente que justifica qualquer atitude: renomeação, captura, morte, destruição. Antes mesmo do viajante escrever o relato de sua viagem ele passa pela experiência de classificar o real, de dar sentido àquilo que vivencia, ao mesmo tempo em que reclassifica a realidade a todo momento em contato com ela, num processo constante. Segundo Roger Chartier (2000), a compreensão do “real” se dá por meio da incorporação das representações do mundo social, estas formadas e compartilhadas por grupos, que as forjam segundo interesses próprios. A apropriação da realidade pelo viajante se traduz em representações do real, em esquemas e formas de categorização, divisão e delimitação do concreto, que possibilitam dar sentido ao presente, ao espaço e ao outro.

Maravilha e prodígio são termos aparentados e encontram uma síntese no termo “monstro”, cujo sentido etimológico aponta para sentidos completamente distintos de sua roupagem moderna. *Monstrum*, termo latino, quando usado como adjetivo, significa notável, distinto, insigne, à mostra; já quando usado como substantivo, possui conotação religiosa e designa prodígio ou portento que revela a vontade divina. Os monstros são importantes figurações da narrativa de maravilhas do mundo antigo. Gil (2002) também pontua que *monstrum*, *monstrare* e *monstro* são termos que derivam de *moneo*, isto é, advertir, lembrar, aconselhar, instruir, ensinar, profetizar ou mesmo recordar³. Mary del Priore (2000) confirma a definição de Gil e sintetiza os sentidos etimológicos da seguinte forma: os monstros “mostravam (*monstra* = *monstrare*),

³ “*Monstrare* significa muito menos ‘mostrar’ um objeto do que ‘ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir’ (GIL, 2002, p. 73-4).

manifestavam (*ostenta = ostentare*), prediziam (*portenta = pra-ostendere*) e anunciavam (*prodigia = pro-dicere*)” (p. 23). *Teras*, vocábulo grego e também a raiz do termo “teratologia”, significa algo que causa espanto, seja por despertar terror, seja por maravilhar o olhar.

O que há de comum a todas essas palavras é que tanto monstro quanto maravilha possuem uma relação intrínseca com o olhar, com o que se destaca por sua diferença e singularidade e com o que é da ordem do sagrado. Não à toa que, justamente, são os monstros e prodígios as principais figurações do imaginário de maravilhas naturais do mundo antigo. Para Gil (2002), os prodígios se fazem notar pela sua raridade, o que lhes concede a capacidade de se tornarem extraordinários, assim como por ostentar uma superabundância de realidade, que despertaria ora fascínio, ora horror. Mais frequentemente, prodígios suscitam *ambos* os sentimentos, em um misto de familiaridade e estranheza.

A experiência do espanto, do horror, do susto causada pelos prodígios possui uma particular função: ela nos alerta para algo, mostra-nos um aviso. Tal função foi vastamente descrita e estetizada dos mais diversos modos pela poesia épica, pelos relatos de viagem e pela história natural. A capacidade de alerta do prodígio nunca passou despercebida, inclusive, porque os sinais de espanto geralmente acompanhavam algo mais: um nascimento monstruoso anunciava a chegada de um cometa ou um nascimento satânico prometia um terremoto (GIL, 2006). Braidotti (1995) recorda que prodígios já tinham sido usados para a divinação na Babilônia em *teratoscopias*, práticas preditivas baseadas no exame de seus corpos. Fato, em todo caso, é que o olhar que fita o prodígio e se submete à sua experiência é um olhar de afecção que extrapola suas qualidades sensoriais. Não compreende só o olho físico do corpo, mas engloba sobretudo o olho animado da imaginação.

Dos problemas que Jacques le Goff (2010) elenca a propósito do maravilhoso no Ocidente, um dos que mais recebem sua atenção é a atitude dos povos medievais em relação à herança do maravilhoso recebida da Antiguidade. Segundo afirma, não é possível compreender o mundo medieval de maravilhas sem considerar a gramática imaginal que a Antiguidade Greco-Romana lhe lega nos mitos, poesias, tratados filosóficos e relatos de viagem⁴. O historiador afirma que a tradição antiga foi recebida

⁴ O que não quer dizer que a Antiguidade Anglo-Saxã não tenha contribuído para o paradigma medieval de maravilhas. Como Le Goff (2010) recorda, o vocábulo “maravilhoso” também está presente nas línguas vernaculares desde antes do Medievo, como no termo germânico “*wunder*” e no anglo-saxão “*wonder*”.

pela cosmovisão cristã e, com ela, o maravilhoso antigo insistiu em permanecer nas sensibilidades medievais com algumas mudanças. Por isso, antes de amplificarmos a noção de maravilhoso medieval, nos dedicaremos a tratá-lo na Antiguidade Greco-Romana.

No que se refere à mítica greco-romana, pode-se dizer que ela é repleta de criaturas maravilhosas e seres prodigiosos: gigantes, ciclopes, górgonas, harpias, centauros, heróis (imagens 2 e 3). Todos desempenham importantes papéis nas teogonias e cosmogonias, e constelam-se junto aos deuses nas nebulosas míticas cantadas na poesia épica de Hesíodo, Heródoto e Homero. Em seus versos, ainda que estejam espalhados por toda parte do mundo, são seres raríssimos. Quase sempre circunscritos a regiões restritas ou a momentos históricos importantes, os prodígios demarcam processos da invenção do mundo no mito. Promulgam sentidos, portanto, nos dois reinos de Moneda, deusa romana da memória: ao mesmo tempo em que apontam para o futuro, insinuando a fortuna do agora, revelam também o passado, alicerçando o presente com potências imemoriais do sagrado. Relacionados com o sagrado e a própria estrutura do universo, os prodígios compõem as notas musicais do sinfônico mundo de maravilhas.

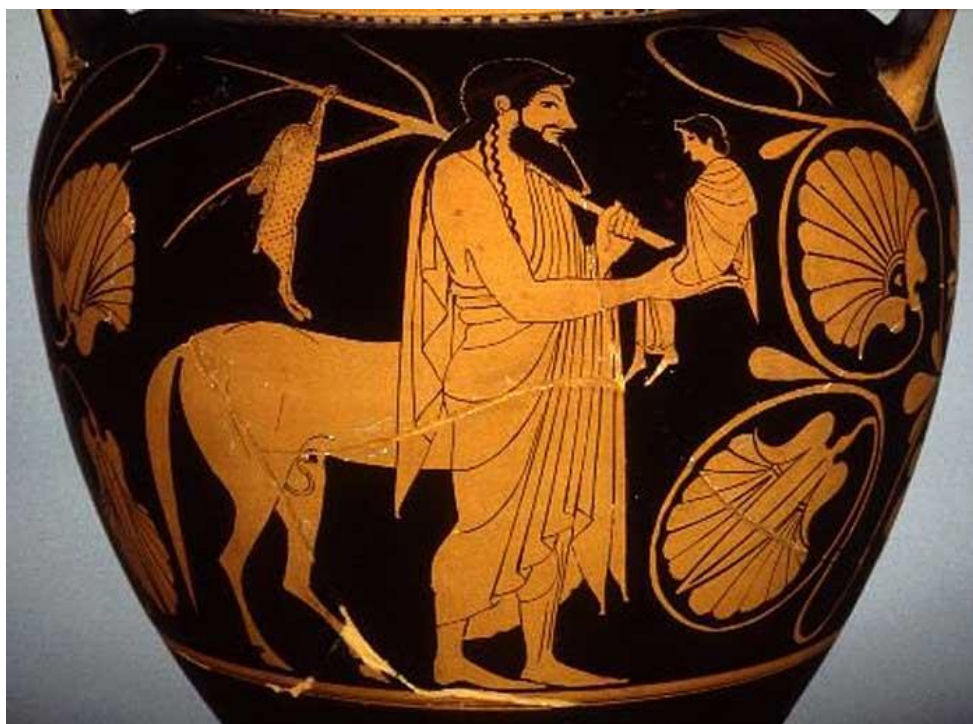


Imagem 2 – Quíron e Aquiles menino.



Imagem 3 – detalhe de Scylla et las Sirènes

Frequentemente ostentam aparências extraordinárias que ora eram lidas como fantásticas, ora como perigosas. Os prodígios do mito são profundamente marcados pela mescla de elementos inusitados e pelo deslocamento de seus contextos relativos. Também podem ser criaturas dotadas de notáveis exacerbações ou ainda subtraídas de partes essenciais que, por isso mesmo, assomam nas histórias por demonstrarem outras sortes de vida, outras possibilidades da natureza. Os corpos prodigiosos são liminares: os elementos que os compõem transitam entre os reinos animais e divinos (GIL, 2002). No latim, a palavra “liminar” é *limen*, que significa “soleira”: os prodígios não estão dentro ou fora da prosa do mundo, mas entre suas linhas, a postos nas fronteiras do conhecido e do possível, ou ainda transitando por entre as instâncias, caravanas que cruzam tempos e espaços, e terminam por permanecer para além da própria história. Assim como a liminaridade prodigiosa é uma das principais características da experiência da monstruosidade na Antiguidade, o fundamento híbrido que perfaz seus corpos também constitui uma das pedras angulares da mítica greco-romana.

No mundo de maravilhas, acreditava-se que os confins da terra eram habitados por monstros. A viagem para as regiões distantes, frequentemente inóspitas, eram compreendidas por este imaginário como procedimentos privilegiados de contato com a maravilha, dado que o afastamento dos lugares visitados era proporcional à raridade dos seres lá encontrados. Viajar, por mar ou por terra, constituía em si um ato de estranhamento do familiar, uma via de acesso ao registro maravilhoso do mundo. De forma que todo um arcabouço de relatos de viagem veio a compor junto aos mitos e poesias um imaginário de seres e circunstâncias inusitadas prometido àquele que se afastava do coração da Europa. A ideia de Oriente começa a ser construída como sinonímica de exotismo precisamente nesse contexto⁵. No entendimento medieval, um lugar que se localizasse tão próximo ao fim do mundo só poderia ser prodigioso, e foi a Índia, de todos os lugares recônditos, que mais se consagrou como o maior e mais deslumbrante de todos os reinos fantásticos. Del Priore (2000) compreende que essa visão, de comum partilha a negociantes, embaixadores, missionários, artesãos e soldados, vinha embebida no olhar que já tinham os gregos sobre a Índia, o que novamente nos remete à Antiguidade Clássica.

Ctésias de Cnido, médico e prisioneiro do imperador persa Artaxerxes II Mnemon, viveu na segunda metade do século IV a.C. e escreveu uma das obras de maior expressividade da Antiguidade sobre a Índia: *Histórias do Oriente*. Nela constam descrições fantásticas sobre as muitas criaturas e raças monstruosas referidas desde tempos homéricos que viviam nos confins da terra, lugar ao qual a Índia é pela primeira vez relegada. Pode-se encontrar nesta obra uma descrição da manticora, besta antropófaga: cabeça de homem, corpo de leão, cauda de escorpião e três fileiras de dentes; grifos, unicórnios e gigantescas formigas são outras criaturas que guardam riquezas e colocam provações ao viajante. Del Priore (2000) elenca alguns outros:

Pigmeus, combatentes de guias, aves com pescoço longo como o da girafa; os ciápodes, donos de um único e veloz pé que lhes servia de guarda-sol com o

⁵ Esta afirmação não contradiz a tese do *Orientalismo*, de Edward Said (2007). O Oriente do qual o autor fala é aquele erigido discursivamente na Modernidade Ocidental, em especial século XIX, para fins de reduzi-lo a um lugar de inferioridade, docilização e alteridade não-recíproca, no contexto do imperialismo europeu. Neste momento, não há sequer uma ideia de Europa, muito menos de que o exotismo da Oriente seria pejorativo ou, na melhor das hipóteses, um adjetivo condescendente. Vale ressaltar que Kappler (1995) afirma que o Oriente igualmente se nutriu de representações maravilhosas para o que estaria no Ocidente, a exemplo das impressões fantásticas do Medievo Ocidental que os mongóis migrantes da época de Gengis Khan relatavam.

qual se protegiam das intempéries; os cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro, comunicando-se por latidos por serem incapazes de usar linguagem articulada; homens peludos e sem cabeça, com olhos nos ombros, conhecidos como blêmias; homens com oito dedos e oito artelhos, cujos cabelos, brancos até os trinta anos, paradoxalmente enegreciam com o passar dos tempos; homens com orelhas tão grandes que lhes caíam sobre as costas, como melenas. (p.19)

Megástenes foi outro importante autor da Antiguidade que produziu relatos fantásticos e marcou o Medievo com motivos maravilhosos da região norte da Índia. Também originário da região da Ásia Menor, foi geógrafo e embaixador. Sua obra *Índica* foi escrita a partir do que testemunhou em uma expedição diplomática à corte do rei da Índia, Chandragupta Maúria, a mando do imperador persa Seleuco I Nicator, de quem era súdito. Nela, constam alguns dos principais relatos das campanhas de Alexandre Magno na Índia que nos interessam sobremaneira não só pelas ostensivas e terríveis maravilhas descritas no manuscrito de Megástenes, mas por ter legado ao imaginário medieval uma versão bem-acabada do ideário heroico do matador de monstros. Juntamente dos relatos de Megástenes, o *Romance de Alexandre*, composto por cartas supostamente escritas pelo próprio Alexandre a sua mãe Olímpia e a seu preceptor Aristóteles, é traduzido do latim no século IX d.C. pelo arcebispo Leão e prontamente iluminado, vindo a contribuir para o assentamento do imaginário de maravilhas e monstros orientais no Medievo.

Consta no *Romance de Alexandre* que depois de derrotar o rei Poro na região de Punjab, Alexandre o persegue mais a fundo no país e lá se perde, abatido pela adversidade, no deserto do vale do Indo. Sua companhia desidratada e desmoralizada pelo ambiente hostil, a marcha pelo deserto força-os a atos de insânia, como a lamber ferro, beber óleo e até mesmo urina. Mais adiante, encontram um vasto rio. Mas a frustração atinge a todos quando descobrem que a água do rio era venenosa. Ao longe, notam um curioso castelo; um rio o rodeia e o protege. Tentativas de conseguir água potável com os indianos nus que viviam nos arredores também não resultam em qualquer resposta. Alexandre decide atravessar o rio para obter respostas com os habitantes do castelo. Qual o seu terror quando boa parte de seus soldados já se encontravam na metade de seu percurso e uma terrível turbulência toma conta da água, fazendo homens gritarem e desaparecerem: uma turba de hipopótamos, maiores que

elefantes, despontam das profundezas do rio, devorando macedônios em profusão como se fossem formigas.

Desesperados pela calamidade do evento, os que sobraram seguem marchando exaustos e sedentos. Finalmente encontram um lago de água doce ladeado por uma densa floresta, onde se saciam e levantam acampamento para um muito esperado descanso. Quinhentas tochas iluminam as bordas da floresta para assegurar vantagem de defesa à vigília noturna, mas novamente o terror cai sobre a companhia. “Quando a lua começou a surgir”, diz Alexandre em cartas para seu mestre Aristóteles, “escorpiões repentinamente chegam ao lago para beber água; a seguir, grandes bestas e serpentes, de várias cores, umas vermelhas, outras pretas ou brancas, algumas douradas; toda a terra ecoava com seu sibilar e nos preenchia com considerável medo” (ASMA, 2010, p. 20).

Esta cena de terror e guerra é um dos ápices do romance de Alexandre (imagem 4). Uma sangrenta batalha toma conta do acampamento e os coloca no limite da obstinação estoica de guerra. Após matar algumas serpentes, os soldados se aliviam com a retirada das criaturas. Mas seu descanso é breve: pouco tempo depois, dragões emergem das matas e partem em direção ao lago também com o propósito de saciar a sede. Uma nova guerra tem início, ainda mais sangrenta e longa; ela só finda quando Alexandre, graças a sua impecável perícia de combate, ensina técnicas de assassinato de monstros para seus soldados. Contudo, depois dos dragões, vieram mais bestas: desta vez, caranguejos e crocodilos gigantes, dotados de impenetráveis carapaças que tornavam espadas inúteis para a luta. Contra eles, o fogo dos archotes prova ser boa arma e terminantemente os vence. Como se tal massacre não fosse o bastante, os homens se desesperam diante de uma enorme besta que também chega ao campo de batalha. Ela possuía três enormes chifres e investe sobre os soldados com violência. Subtraídos de pelo menos setenta e seis guerreiros, o *behemoth* é morto depois de muitos esforços. À medida que recebiam gratamente o amanhecer, ratazanas também os horrorizavam ao comer os cadáveres expostos à beira do rio. Findava assim a provação de Alexandre com a certeza de que os respeitáveis prodígios da Índia eram tão perigosos quanto potentes.

Certamente, a carta do *Romance* em que Alexandre narra tais eventos para Aristóteles é apócrifa. Ela nos serve para explicar, na esteira de Ctésias, quão distante do comum era o mundo fronteiro que a Índia representava. Não está em questão, aqui, a veracidade dos relatos, mas a ideia, profundamente enraizada na tradição maravilhosa de se ver o mundo, de que expedições só são reconhecidas como valorosas por

prometerem intensas experiências. Não à toa, portanto, os relatos de viagens serem fundamentalmente escritos em estilo fantástico.



Imagem 4 – imagem do Romance de Alexandre

Vale recordar que em Alexandre Magno estão presentes elementos típicos do que se consagrou chamar na história ocidental de mitema heroico. Na mitologia grega, as proezas dos indivíduos poderosos e destemidos só ficavam em segundo plano diante dos feitos dos deuses, e as pessoas reverenciavam esses heróis da mesma forma que prestavam tributo a seus antepassados. De fato, os grandes heróis muitas vezes eram vistos como antepassados nacionais, fundadores das grandes dinastias e cidades. Nos textos gregos antigos, como os épicos *Ilíada* e *Odisseia*, o herói designa grandes personagens que descendiam dos próprios deuses. Compunham, desse modo, o imaginário de prodígios na medida em que eram figuras de destaque tanto quanto os monstros que matavam. O par herói-monstro faz parte da narrativa das maravilhas

revelando diferentes polaridades de um mesmo fenômeno pois ambos personificam agonismos do mundo antigo: civilizar-animalizar, conhecer-desconhecer, lutar-padecer, entre outros.

O herói só se faz valoroso na prova de combate com monstros e outras adversidades, e o prodígio torna-se monstro somente em relação a alguém que tome seu sinistro por terrível. Alexandre, na leitura de Asma (2010), constituiu no mundo antigo uma das expressões mais célebres deste ideal heroico. O prodígio se torna um monstro para justificar a ação do herói, constitui-se como uma personificação extrema da estranheza que força as percepções de anormalidade para além do mero âmbito das animosidades políticas brandas. Juntamente aos escorpiões combatidos por Alexandre, narra-se o mito da virilidade heroica que precisa de monstros para sustentar a afirmação de sua potência e erigir a civilização humana.

A respeito disso, Graves (1986) se recorda de Perseu e Belerofonte, heróis igualmente engajados na atividade de extirpação dos perigos do mundo civilizado dos homens (imagem 5). Absorvidos pelo contexto clássico grego, carregavam consigo a tônica apolínea que buscou limpar e iluminar o mundo das narrativas matriarcais e seu valor pela obscuridade, nem que para tanto fosse necessário converter seus prodígios e deusas em bestas, como foi o caso de Medusa e Quimera. Ambas as criaturas são, acima de tudo, figuras altamente simbólicas de uma ordem de mundo que lentamente cessava de existir: a primeira sendo a górgona portadora dos segredos da deusa sobre a morte; a segunda sendo o símbolo-calendário do ano sagrado da deusa lunar tríplice – daí, inclusive, seu corpo trino: leoa, cabra e serpente, as três estações do calendário cário e as três deusas górgonas, outrora protetoras dos reinos de Hécate. Seja como for, os heróis dos mitos ou dos relatos de viagem cumpriam uma função civilizatória dentro da narrativa maravilhosa.

Como se sabe, o pensamento dos escritores clássicos da Antiguidade Greco-Romana veio a compor o cânone de autoridade da Idade Média como um todo. O conjunto de maravilhas dos antigos atravessa os quase mil anos da Idade Média trazendo em sua bagagem de histórias o mundo de maravilhas desde os registros míticos da cultura oral até os registros poéticos da alegoria helenista. Em paralelo às maravilhas divisadas pela imaginação fabulosa, próximo à época de Heródoto relatos de viagens e mitos serão recodificados em uma disciplina emergente chamada história natural. Sumamente descritiva e compilatória, a história natural do período constituía uma tentativa de acumular saberes de ordem natural que compreendiam o que hoje entendemos como astronomia, geografia, medicina, o homem e sua tecnologia, entre

outros. O cânone de autoridade que a intelectualidade medieval cultivava acerca do maravilhoso compreendia não só os mitos, a poesia e os relatos de viagem, mas também a história natural.



Imagem 5 – Belerofonte e Pégaso assassinando a Quimera

Em 77 d.C., Plínio, o velho, compila trinta e sete volumes de informação em sua obra *Naturalis Historia*, escrita em latim. Segundo Del Priore (2000), Plínio é um curioso personagem da cidade de Como, “nascido da classe dos cavaleiros, amigo do imperador Vespasiano, oficial da cavalaria da Germânia e procurador de finanças na Espanha” (p.21). O escopo da obra é impressionante: ao longo de seus tomos, o autor contempla saberes que hoje chamaríamos de físicos, matemáticos, geográficos, etnográficos, fisiológicos, zoológicos, botânicos, farmacológicos, mineralógicos e artísticos, fazendo menção a 146 autores latinos e 327 não latinos. A primeira edição de sua *Naturalis Historia* foi publicada em Veneza em 1469, seguida de traduções de várias línguas, como italiano, francês, inglês e espanhol, e viria a compor a longa série de *Mirabilia* e

de *Curiosa*, manuscritos iluminados e depois publicados ao longo da Idade Média e do Renascimento (DEL PRIORE, 2000, p. 21-2).

Plínio desejava reunir todo o conhecimento já produzido até então, reproduzindo na organização da obra sua própria visão de natureza: espaço potencial dotado de uma imanência tal que abrigaria toda sorte de coisas, vivas ou inanimadas, e que necessitaria de uma obra de igual abrangência, aberta a todo tipo de saberes, filosóficos ou míticos, para abarcá-las. Essa obra nos suscita particular interesse porque contempla as coisas maravilhosas em igual patamar de importância com as coisas banais, demonstrando não só que monstros e prodígios faziam parte da realidade romana, mas também que o advento das filosofias racionalistas não foi capaz de apagar o registro maravilhoso da percepção de mundo da época. Não havia nele o rígido jugo racionalista de Platão, ou a sistematização empírica de Aristóteles, mas tão somente o afã arquivista de registrar na memória do pergaminho os dados da Natureza. As informações datadas e compiladas de Plínio, na realidade, vieram a organizar uma série de curiosidades que o mundo ocidental herdaria da Antiguidade: “a amizade de golfinhos e homens, os banhos de leite de mula de Messalina, a invenção do vidro inquebrável, o enigma da construção das pirâmides, o jantar de pérolas de Cleópatra, os contos e histórias sobre lobisomens constituam o estoque sem fim de imagens mais tarde reutilizadas” (DEL PRIORE, 2000, p.22). Desse modo, a “história natural, antiga ou moderna, tendia a viver na linha divisória entre o crível e o incrível” (ASMA, 2010, p.32) porque sua proposta de reunir todos os saberes não privilegiava objetos racionais em detrimento de saberes míticos.

Constam, em especial no livro VII da obra, descrições de criaturas fantásticas que inspirariam os bestiários medievais. As descrições de espécies de animais míticos ou híbridos encontram-se ao lado de espécies conhecidas e comuns, assim como terras imaginárias são apresentadas em vizinhança a países já existentes. Plínio, o velho, também resgata as obras de Ctésias e Megástenes acerca da Índia, consagrando descrições de animais fabulosos, como grifos e manticoras, já previamente feitas a propósito dos relatos de suas jornadas. Com Ovídio, compartilha o furor descritivo, mas não necessariamente taxonômico, de criar um inventário de formas e possibilidades que a vida se dota – aí residiria sua ideia de história: reconstrução dos fatos, unívocos ou paradoxais, que constituem o mundo; mudanças que não obedeceriam a uma linha evolutiva ascendente pois não haveria linearidade guiando a temporalidade das metamorfoses. Nesse sentido, Plínio, o velho, transpõe a multiplicidade e a fluidez do universo das *Metamorfoses* para a esfera do natural, deixando entrever que a natureza,

para além do registro metafísico, é igualmente criativa e enseja maravilhas assim como a alma é criadora e irrompe em transformações (WARNER, 2002).

Ainda que se distanciasse do paradigma sistemático, Plínio concorda com Aristóteles em que os prodígios não eram contrários à natureza, mas ao que é comum. Seu ponto de concordância reside na compreensão de que há um princípio metafísico que guia a natureza em seu processo de transmutação (ASMA, 2010). Na *Geração dos Animais*, Aristóteles entendia que, na formação do indivíduo, a forma age sobre a matéria de maneira que o ideal seria a reprodução idêntica da forma na matéria. O monstro constitui o caso extremo de distanciamento entre forma e o resultado de sua ação na matéria. Não se trataria, portanto, de pensar o monstro como um erro da natureza, mas uma contrariedade à generidade dos casos, um exemplo máximo de diferença da forma original, mas ainda contemplada dentro do escopo geral de possibilidades.

As raças monstruosas ganham significativo espaço nas seções do *Naturalis Historia*, visto que há muito encantavam e impressionavam o mundo antigo. Quanto mais distantes se localizavam, mais estranhas se pareciam. A literatura dos antigos revela um *continuum* de gradações pelo que raças de homens diminuem sua humanidade à medida que se afastam do centro ocidental. Algumas raças, como a dos citas, seriam perigosas e odiosas; já outras, como a dos cinocéfalos, seriam dóceis híbridos de seres humanos com animais. Muitas outras, em clara conformidade à tradição de Ctésias e Megástenes, são relatadas na seguinte descrição das maravilhas indianas:

Próximos aos citas que vivem no Norte, não longe do lugar onde se levanta o vento Aquilon (seu antro, dizem) vivem os arimaspes, que têm como signo distintivo um único olho no meio da testa. Por causa das minas de metal, eles movem guerras incessantes aos grifos, espécies de monstros alados que, a crer nas lendas, extraem ouro das galerias; seu empenho em defendê-lo só se iguala à vontade dos arimaspes em roubá-lo (...) Os primeiros antropófagos vivem a dez dias de viagem para além do rio Boristene e bebem em crânios humanos, servindo-se de sua cabeleira como de uma toalha dobrada sobre o peito. Para além do país dos citas antropófagos, num grande vale do monte Imavus, encontra-se uma região chamada Abarimon, onde vivem homens selvagens com pés virados para trás na companhia de animais selvagens. Na Albânia nascem seres com olhos de cor indecisa, com cabelos brancos desde a infância e que enxergam melhor à noite do que de dia. Os sauromatas, enfim, a treze dias de viagem de Boristenes, só comem um dia a cada três (...) o povo dos psilas tem

um poder estranho: seu corpo é naturalmente dotado de um veneno fatal cujo odor adormece as serpentes. (PLÍNIO, O VELHO, apud DEL PRIORE, 2000, p. 22)

Nota-se que tais prodígios constituem populações inteiras que, longe de serem metafóricas, vivem em localidades precisas e muitas vezes aludem a populações humanas, como os próprios indianos e chineses. De acordo com Kappler (1995), em muitas descrições orientais, os povos do ocidente são igualmente referidos como monstruosos, fato que sustenta que a caracterização prodigiosa das raças em muito extrapola a Antiguidade Greco-Romana. Plínio, o velho, continua:

(...) além do país de Namasons (...) existem os andróginos, que carregam seus dois sexos e fazem nas relações sexuais ora papel de mulher, ora de homem. Aristóteles acrescenta que possuem o seio direito masculino, e o esquerdo feminino (...) Megástenes inclui entre os indianos nômades uma espécie de homem a quem chama de ciritas. Têm buracos no lugar das narinas e pés flexíveis como o corpo das serpentes. Segundo ele, na extremidade oriental da Índia, na direção da nascente do Ganges, encontra-se a nação dos ástomos, homens sem boca e coberto de pelos que se vestem como folhas. Vivem apenas da respiração e do cheiro, não bebendo nem comendo; no decorrer de suas longas viagens, levam diferentes odores de raízes, de flores e de macieiras selvagens para que, caso tenham necessidade, isso não lhes falte (...) No país dos calinge, outro povo da Índia, as mulheres concebem aos cinco anos e só vivem até os oito. Ctésias (...) fala ainda de uma espécie de homens que possuem apenas uma perna e saltam com espantosa ligeireza; chamam-se a eles próprios ciápodes porque deitados de costas durante a canícula se protegem à sombra do próprio pé. São vizinhos dos trogloditas. Um pouco a ocidente destes, existem vários homens sem cabeça; têm os olhos nos ombros (...) Ctésias cita várias montanhas habitadas por homens com cabeça de cão; vestem-se com peles de animais e ladram em vez de falar; armados de garras, alimentam-se de aves e quadrúpedes que caçam; são os cinocéfalos. (PLÍNIO, O VELHO, apud DEL PRIORE, 2000, p. 22-3)

Tais curiosos humanoides bordeavam o território ocidental por guardarem similaridades morfológicas e culturais com o humano “normal”. Plínio os intitulava *lusus naturae*, “brinquedos da natureza”, por compreender serem frutos da criatividade e do bom humor

da Natureza em produzir formas de vida incomuns. Tal entendimento tornava monstros e prodígios criaturas raras, não anormais. Mais do que alguns seres ocasionais, classes inteiras de criaturas eram admitidas pelos antigos na categoria de humano. Se possuíam algum propósito, pensava Plínio, era o de proporcionar experiências de maravilhamento, assombro e deslumbramento. O monstro era o veículo, a personificação em carne, da ideia de maravilha: “estes e outros tipos similares de seres humanos a engenhosa Natureza fez para serem brinquedos para ela e para nós mesmos, criações nas quais se maravilha (...) Que baste como a revelação de seu poder a inclusão de raças de homens entre suas maravilhas” (PLÍNIO apud ASMA, 2010, p.38).

Em síntese, a Antiguidade reservava lugares centrais para a ideia de prodígio em suas culturas, assim como lhes atribuía sentidos positivos. Pensado como um paradigma, o mundo de maravilhas diz respeito a um jeito de habitar o espaço atribuindo encantos e intensidades aos seus limites e raridades; fala de uma forma de compreendê-lo de forma unitária e imanente. As criaturas prodigiosas, por sua vez, são incorporações dessas maravilhas e, dessa forma, portadoras de sentidos privilegiados acerca da totalidade do mundo, porque falavam desde seu lugar de diferença e unicidade.

Ainda que as maravilhas sejam particularmente do universo greco-romano, a queda de Roma não encerrará a tradição fantástica de narração da cultura. Pode-se notar, contudo, diferenças significativas entre o modo de compreender a maravilha na Antiguidade e na Idade Média. A apropriação da tônica do mundo de maravilhas se dará através do cristianismo, que lhe concede mais contos, mitos, textos, ilustrações e crenças por meio da herança legada do cânone de autoridade filosófico-teológica. Muitos de seus personagens ganharão novas roupagens neste contexto, sendo assim desprovidos de seu verniz pagão e se adequando, especialmente na Alta Idade Média, ao imaginário cristão: heróis viram santos e reis, bestas transformam-se em dragões, deuses de culturas bárbaras se convertem em demônios. O prodígio, em especial, continuará compondo a narrativa cultural do período: se na antiga ordem politeísta ele era dotado de plena agência no mundo, o fortalecimento do Cristianismo enquanto instituição cultural lhe suprimirá a maravilha que o caracterizava ao ressignificá-lo como um lacai de Deus e arauto de Suas decisões. O livro de Enoque e o apocalipse de João de Patmos serão os principais textos bíblicos a tratar dele como figura do Juízo Final.

Sob essa nova chave, os prodígios antigos serão capturados pelo cristianismo e parte deles serão transformados em monstros apocalípticos. Enquanto que no Antigo

Testamento o próprio Deus engloba em si mesmo o Bem e o Mal, fazendo-os materializar por meio de costumes sociais e povos escolhidos, no Novo Testamento tal polarização ocorrerá e será personificada na figura de salvadores e apóstolos de um lado, e adversários e opositores do outro. O Novo Testamento cinde Bem e Mal em duas figuras opostas e, por causa dessa dicotomia, Le Goff (2010) entenderá que a Bíblia abandona muito do maravilhoso dos antigos, que pressuporia esta mescla para existir enquanto tal – o que não quer dizer que na esfera dos costumes sociais a crença em um mundo de maravilhas tenha se extinguido.

O que haverá, segundo o historiador, é uma moralização das maravilhas que reinventará novos lugares para os prodígios do passado ocuparem na narrativa cultural: toda a narrativa de pecados e demônios, transgressões e usos proibidos do corpo, se servirá dos prodígios para demarcar o que podem e o que não podem os cristãos, o que lhes é permitido fazer e o que lhes é obrigatório cumprir. Ao contrário do maravilhoso greco-romano, o maravilhoso medieval cristão é profundamente marcado pela divisão bem-mal própria da religião e de sua finalidade catequética. Mesmo os demônios, agora já inseridos dentro de uma perspectiva não mais natural, mas sobrenatural, cumprirão na teologia cristã a função de mostrar para o homem os limites do reino divino da terra.

No que se refere ao ideário teratológico deste período, Agostinho é responsável pela mais importante recodificação do pensamento pagão antigo, em especial platônico, para o registro cristão. Sua visão será diametralmente oposta à demonização dos prodígios. A partir das raças monstruosas, e não mais das bestas apocalípticas, Agostinho fará grandes objeções à analogia tradicional de monstros como criaturas demoníacas. Para ele, a etimologia latina do termo “monstro” procede porque não fazem mais que expressar a vontade divina: são prodígios de seu esplendor, portentos de sua potestade. Ao discutir a existência de monstros, em especial das raças monstruosas, a preocupação de Agostinho é assegurar a unidade da espécie humana de modo a garantir perfeição de Deus através da perfeição de sua criação. Desta forma, dos muitos pontos de importância de sua obra *Cidade de Deus*, o problema da existência dos monstros e da possibilidade de terem alma ocupa um lugar significativo, assim como sua procedência edênica. Tratando exclusivamente da gênese das raças monstruosas, se seriam ou não descendentes de Adão e Noé, Agostinho se afasta da tônica apocalíptica e compreende os monstros humanos como figuras de enigma da Vontade divina, ao invés de adversários da Criação ou testemunhos do Mal.

Para demonstrar sua tese, Agostinho (1991) faz uso da teologia e da própria cosmovisão cristã para resgatar o diapasão de maravilhas da Antiguidade. Não há, na

obra do teólogo, qualquer menção aos monstros constituindo um erro do Criador, pois a obra divina é perfeita. O prodígio estaria tão imerso nas redes de sentido analógicas quanto qualquer outro ser, representando um aspecto do todo universal, um elemento constituinte da multiplicidade e que também desempenha seu papel na beleza da Ordem da Criação. Aqui, Agostinho se aproxima de Aristóteles e mais ainda de Plínio, para os quais o monstro não é um erro ou engano, mas um prodígio da forma física que existiria do mesmo modo que existiam homens excepcionais. Sua hipótese é de que por mais que o homem monstruoso difira da forma antropomórfica comum, ele compartilha de uma mesma essência. Não haveria dessemelhança grande o suficiente que tirasse o monstro da categoria de humano e, conseqüentemente, que não descendesse de Adão. Em sua curiosa abordagem, os nascimentos monstruosos explicam as raças monstruosas, porque:

Deus, criador de todas as coisas, conhece onde, quando e o que é ou foi oportuno criar e, ademais, conhece a beleza do universo e a semelhança ou diversidade das partes que a compõem. A quem é incapaz de contemplar o conjunto choca certa desproporção em determinada parte, por ignorar a parte a que se adapta e a que diz relação. Sabemos nascerem homens com mais de cinco dedos nas mãos e nos pés. Trata-se, por certo, de diferença mais leve que aquela; mas, embora o porquê nos seja desconhecido, Deus nos livre de desatinar ao extremo de pensar haver-se o Criador equivocado no número de dedos do homem (AGOSTINHO, 1991, XVI, VIII).

Se não caímos no desatino de pensar que Deus se enganou ao contar os dedos da mão de sua criatura monstruosa, por que insistir nesta suposição de engano das raças monstruosas? Ainda que não saibamos das motivações divinas por trás das *mirabilia* vivas que eram os monstros, a crença de Agostinho é de que Deus constantemente aperfeiçoa sua criação, é exigente para com sua arte e constrói o universo como um mosaico repleto de todo tipo de criaturas que concorrem para sua beleza. Diante de tais misteriosos desígnios, segundo ele, devemos assumir nossa total ignorância, mas, atentar sempre, para a unidade do todo universal e sua harmonia garantida (GIL, 1995).

Mas nem tudo são semelhanças para com a perspectiva dos pensadores latinos. Agostinho se afasta de Plínio quando recusa a explicação desses fenômenos como resultantes da força e majestade da natureza. Deus é, antes de tudo, o autor da

maravilha porque ele é autor da criação. A maravilha, que antes era da ordem natural e espontânea das coisas, agora passa a exercida, criada e promulgada na ordem sobrenatural da vontade divina. Diz Del Priore (2000): “Subtraindo às raças de monstros o estatuto da realidade, que na tradição clássica era realmente o seu, fazendo da sua existência algo provável e incompreensível, ele as tornava maravilhosas na mesma medida em que as integrava ao sistema de representações da bíblia” (p. 25).

Não é toda maravilha, inclusive, que será exaltada. Para Agostinho, as chamadas maravilhas da natureza são fenômenos normais, permanentes, cotidianos, somente considerados extraordinários por causa da ignorância, do desconhecimento ou da credence romana. Já as raças monstruosas, ao contrário, serviram para afirmar a autoria divina na criação das coisas boas e ruins, estranhas e cotidianas, do rico imaginário medieval. Le Goff (2010) inclusive mencionará que a modalidade específica de maravilha que a Idade Média herdará das reflexões de Agostinho é especificamente o fenômeno do milagre. Ele possui uma grandeza que faltaria às maravilhas da natureza que, para o pensador, seriam diminuídas em importância não fosse a ignorância dos antigos para com o funcionamento do mundo. Enquanto o maravilhoso antigo era fruto do desconhecimento da grandiosidade e diversidade da natureza, o milagre se tratava de uma intervenção divina no mundo natural e na história humana, uma ação cuja autoria era de Deus, inigualável e sempre extraordinária, nunca comum. Assim, em síntese, a maravilha dizia respeito ao incomum, ao desconhecido, mas nem por isso seria antinatural. Já o milagre era sobrenatural e rompia com o cotidiano, com o que era habitual.

Em síntese, Agostinho manteve uma visão de mundo de maravilhas, mas com consideráveis modificações em relação à Antiguidade. Apesar da posituação do monstro, a tendência agostiniana de entender a maravilha enquanto milagre consiste, antes de tudo, em uma recodificação de seu pleno entendimento na Antiguidade, uma filtragem de sua potência de outrora (LE GOFF, 2010). Não quer dizer, contudo, uma perspectiva anti-maravilha, mas que somente a compreende a partir da ação divina sobre a matéria. Segundo o historiador, quando o sistema cristão enquadra o maravilhoso como sobrenatural ao invés de natural, por meio do milagre, ele efetua três deslocamentos importantes: 1 – a maravilha passa a se referir a somente um autor, Deus, que se faz presente pela ação do Espírito Santo; 2 – ela passa a ser regulamentada, tornando o milagre sua única forma de inteligibilidade; e 3 – ela é racionalizada, substituindo sua imprevisibilidade, função essencial do maravilhoso antigo, por uma ortodoxia do sobrenatural. Estes três deslocamentos, notáveis na obra

de Agostinho mas sobretudo icônicos da Alta Idade Média, acabam por recodificar a ordem maravilhosa de mundo, inclusive militarizando e sistematizando suas criaturas heroicas: milícias cristãs são pensadas a partir da lógica maravilhosa (santos, anjos, demônios) e o ideário heroico retorna com força com narrativas como a *Demanda do Graal*, de Chretien de Troyes. O papel que o herói ocupava no passado greco-romano, fundamental para a narrativa maravilhosa de mundo, passará a ser ocupado no Medievo pelo rei e seus cavaleiros, pelo papa e seus santos.

Isidoro de Sevilha é herdeiro direto do pensamento de Santo Agostinho e sua obra *Etimologiarum*, logo no primeiro capítulo, sistematizou saberes antigos que se debruçaram sobre as formas e lugares dos monstros. Para ele, além de o monstro perfazer a maravilha sendo um prodígio da forma, é também um portento e ostento, pois ao mesmo tempo mostrava, manifestava e anunciava os mistérios da vontade e criação divina, carregando em seu próprio corpo a mensagem de Deus aos homens. Há aqui clara relação com o uso teratoscópico dos monstros nos oráculos antigos, em que seus cadáveres eram analisados à procura de sinais divinatórios. Ademais, Isidoro é o primeiro enciclopedista cristão e fez um inventário dos monstros, semelhantemente a Plínio, mas procurando agora classificá-los em conformidade a quatro critérios: monstros individuais, raças monstruosas, monstros fictícios e bestas humanas. Nota-se, portanto, que sua tônica destoa da *Naturalis Historia* por preocupar-se com a veracidade das histórias relatadas, assim como com diferenciar monstros verdadeiros e falsos, seguindo pela esteira agostiniana de colocar o ficcional da maravilha à prova da chancela do poder divino.

A ideia portentosa de monstro também se faz presente nos bestiários medievais (imagem 6). Respaldados pela autoridade de Agostinho, Isidoro e Plínio, essas obras apresentam criaturas exóticas e trazem consigo uma explicação moralizada e cristianizada de cada besta. Essa apropriação moralista dos saberes compilados pela disciplina da história natural justifica-se pela tendência, particular da Alta Idade Média, de circunscrever a maravilha nos ensinamentos bíblicos. Assim, os bestiários eram cópias de textos mais antigos, mas agora acrescidas de comentários moralizadores a respeito da moral que cada animal devia transmitir através de sua forma; somavam, portanto, artifícios da história natural com a ética do pensamento cristão. As criaturas como prodígios morais representavam, cada uma, um vício ou uma virtude para o cristão que se dedicasse ao aprendizado do mundo através da obra divina. Elefantes representam a castidade, enquanto que tigres mostravam a vaidade; castores representavam a prudência e o lince simbolizava a mais precisa das visões. Alguns

animais representariam matérias do mundo, ao invés de comportamentos: salamandras eram o fogo, enquanto que o camaleão representava o ar. Híbridos, por sua vez, representavam a dubiedade da alma cristã (KAPPLER, 1995).



Imagem 6 – página do bestiário Fisiólogo sobre a criação dos pássaros segundo o Livro do Gênesis

Para Le Goff (2010), o século XIII marcará a Baixa Idade Média com um franco resgate de uma visão clássica de maravilha através das grandes viagens continentais, primeiramente por terra, secundamente por mar. Veremos regressar no imaginário

medieval relatos de viagem maravilhosos dignos dos desbravadores do passado. Se desde as expedições de Alexandre Magno o hemisfério sul era visto como selvagem e impenetrável, o extremo Oriente permanecia remoto e, por isso mesmo, povoado de prodígios e repleto de maravilhas. Já o Oriente próximo era um território hostil por causa das várias Cruzadas realizadas visando a conquistar a Terra Santa.

O Oriente só se torna novamente aberto para os povos europeus quando o Império Mongol se constitui como potência no século XIII, momento em que conquista a China em 1214 e rumo para o Ocidente, dominando regiões do continente asiático e do europeu. Tal trânsito só foi possível porque os mongóis, por mais que fossem considerados infiéis, eram mais tolerantes aos cristãos, o que possibilitou um período de maior contato entre essas culturas; sem tal tolerância, o século XIII não teria podido ser chamado de século das grandes viagens continentais. Esse episódio pavimenta um importante caminho de ligação entre Ocidente e Oriente, e nem mesmo a interrupção da expansão mongol em 1241 cessou tal contato. Além das tentativas da Igreja de conhecer e converter mongóis à fé cristã, que colocou monges e religiosos a caminho do Oriente, mercadores também passaram a ir para lá objetivando alcançar as indizíveis riquezas prometidas nos confins do mundo. O mais célebre relato de um mercador a caminho do extremo Oriente foi o de Marco Polo, autor do *Livro das 41 Maravilhas*, também chamado de “Il Milione”, O Milhão, por descrever as suntuosas e maravilhosas riquezas descritas no volume.

Nascido em Veneza em 1254, filho de Nicoló Polo, mercador de renome por já ter visitado e conhecido o então imperador mongol Kublai Khan, Marco Polo deixa sua cidade aos 17 anos e vai para o Oriente com seu pai e seu tio, chegando à corte do Grande Khan em 1275. Lá permanece por quase 20 anos, trabalhando como embaixador de Kublai Khan, o que lhe permitiu conhecer seu vasto império. Segundo o próprio Marco, foi graças à sua habilidade de descrever detalhes sobre as regiões e povos que visitava que lhe garantiu permanência na corte do Grande Khan⁶:

O soberano, quanto mais lhe conhecia os atributos, mais lhe demonstrava simpatia. (...) Entusiasmado com o que vira, descreveu os lugares por onde tinha estado e as pessoas com as quais tinha privado com tanta inteligência que o Grande Khan considerou-o o melhor dos embaixadores. Os outros, a quem o rei

⁶ Ítalo Calvino inclusive presta homenagem às habilidades de narrador de Marco Polo em seu livro *Cidades Invisíveis*, no qual descreve cidades absurdas e irreais inspirado pela tônica das maravilhas do passado para encantar o Imperador e debater noções como imaginação, realidade, sonho e cultura.

costumava confiar as suas mensagens, limitavam-se apenas a informar o que se relacionava exclusivamente à missão. Marco achava-os uns bobos, que não sabiam apreciar o que visitavam, e percebendo que o Grande Khan gostava de conhecer a cultura de outras regiões, demorou-se a descrever tudo o que visitara. (POLO, 2001, p. 20).

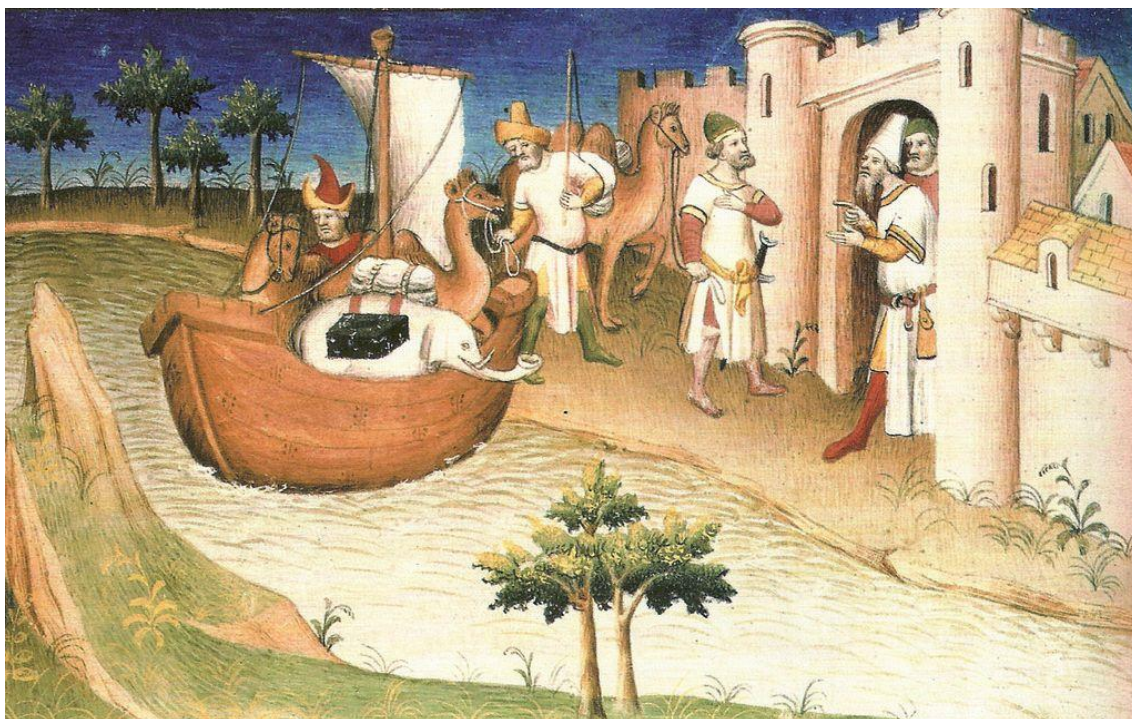
Quando retorna a Europa, Marco Polo participa da batalha naval entre Gênova e Veneza no ano de 1296 e, tendo tomado partido de sua cidade natal, acaba preso por causa da vitória dos genoveses. Suas memórias são reunidas pelo escritor Rusticello, de Pisa, que finaliza um livro sobre suas andanças e seu trabalho diplomático em 1298, quando ainda estava preso. Após 1299, quando é libertado, Marco Polo casa-se e em 1320 é nomeado membro do Conselho de Veneza, cidade em que morre em 1324. Como mercador, a maior ênfase atribuída na narração de maravilhas materiais e riquezas acabou deixando em segundo plano a descrição de criaturas monstruosas, mas ainda assim esses seres estão presentes em seu relato. Com relação aos homens e criaturas daquelas terras, Marco Polo descreveu outra torrente de maravilhas. Alguns povos foram considerados feiticeiros, com patronos demoníacos que lhes davam poderes sobre o dia e a noite, a chuva e os ventos, outros eram “homens de rabo comprido (...). Os rabos são grossos como os do cachorro”, encontrara ainda os famosos cinocéfalos, que são

são idólatras e vivem como animais selvagens. Têm todos cabeça de cachorro e dentes e narizes parecidos com os de um grande mastim. É uma terra onde (...) os habitantes são maus, pois comem todos os forasteiros que podem capturar” e alguns que “são tão grandes e musculosos que parecem gigantes, tão forçados que suportam um peso só carregado por quatro homens normais. (...) são pretos e andam nus (...) em qualquer outro país seriam considerados diabos”. (POLO, 2001, p.108-109)

Marco Polo desmentiu a crença tradicional, oriunda da antiguidade e representada nos bestiários medievais, dos pigmeus que viviam em combate com os pássaros grou, dizendo que no oriente não existiam “homens tão pequenos que podem ser carregados por falcões”, assim como a existência de seres que viveriam no fogo, como as salamandras, afirmando que essas não eram animais e sim toalhas que se limpavam no fogo. Assim, Marco Polo iniciará uma tradição de relatos de viagem que

recolocava a maravilha em jogo em um Ocidente cristão. Esse período de contato entre Oriente e Ocidente não durou muito, pois em 1368 a China se fechou graças à ascensão da dinastia Ming, e no mesmo século os mongóis converteram-se ao islamismo, o que interrompeu a série de viagens à Ásia. Porém, esse breve contato com terras do Oriente serviu para fomentar ainda mais o gosto por histórias sobre maravilhas remotas, pois os viajantes desse período respaldaram, em seus relatos, a representação do Oriente como terra de delícias e maravilhas já consagradas pela tradição ao longo de séculos. A partir de então, além do testemunho dos antigos, os viajantes do século XIII também ofereceram o testemunho ocular ao imaginário europeu, e o fato do Oriente ter se fechado novamente só contribuiu para cristalizá-lo como lócus do maravilhoso (imagem 7).

Imagem 7 – Marco Polo chegando na China, em Livro das Maravilhas



Outra importante apropriação será a própria ideia de paraíso na cultura medieval. Pensava-se que o Jardim do Éden, local originário do primeiro homem e da primeira mulher, estaria situado nesse mundo material porque sua realidade física era plenamente defendida pelas Escrituras e pelo cânone de autoridade pagão. No caso, estaria no Oriente, banhado pelos quatro rios que nascem do rio primordial do paraíso

– Tigre, Eufrates, Nilo e Ganges –, mas inacessível aos mortais por ser defendido por um querubim armado com uma espada flamejante. Ademais, estaria rodeado por uma muralha cuja única entrada é de fogo ardente, o que garantiria passagem somente para quem se purificasse da carne, pois o paraíso é uma terra de bem-aventurança, desprovida da mácula do pecado e do próprio conhecimento da maldade, da morte, da dor, do sofrimento e da fadiga (KAPPLER, 1995).

O livro bíblico do *Genesis* descreve a antropogonia cristã e mostra que a expulsão do homem do paraíso veio acompanhada por diversos castigos em caso de descumprimento das leis de Deus. A inacessibilidade do paraíso asseguraria, entre muitos aspectos, o assujeitamento do homem à vontade do Criador e a transposição da maravilha do plano da natureza para o plano propriamente divino: Deus como autor da maravilha. No paraíso, residiria toda a riqueza material do mundo: entre pedras preciosas e criaturas maravilhosas, o inventário edênico compreendia as coisas mais elevadas da terra. Essa noção de paraíso, quase que imanente ao próprio mundo material, permeará a Idade Média através do respaldo de livros devocionais, tratados teológicos, relatos de viagem, mapas e até pinturas. O tríptico do *Jardim das Delícias* de Bosch (imagem 8) mostrará a influência do imaginário de maravilhas na organização das coisas do mundo, assim como viajantes como Mandeville afirmarão ter vislumbrado as muralhas do paraíso em suas andanças.

Não quer dizer, contudo, que sua existência física não tenha levantado polêmicas importantes. Uma vez que não poderia ter sucumbido ao dilúvio por ser imaculado, pensava-se que ele estava situado no ponto mais elevado da terra, no cume da montanha mais alta. Objetava-se, por outro lado, que talvez a espada flamejante do anjo fosse uma muralha de fogo que o circundasse. Fato, em todo caso, é que a projeção do paraíso no Oriente fez com que o cristão atribuísse um sentido religioso na viagem, além de propriamente maravilhoso, que contribuiu para impulsionar a Baixa Idade Média como a era das grandes viagens, seja por terra ou mar.

O interesse da Idade Média pela localização do paraíso conduz nossa discussão para a importância e o sentido do espaço no universo de maravilhas. Kappler (1995), a propósito de aprofundar o entendimento medieval sobre monstros, encantos e demônios, conclui que há uma cosmologia que estabelece um vínculo entre lugares e formas e que sofreu poucas transformações ao longo dos séculos medievais. Conforme disposto por essa lógica, o universo se estruturava segundo uma escala de valores em que cada elemento constituinte do universo possuía um lugar determinado para estar. Sua simbologia servia tanto para explicar sua posição enquanto parte do todo quanto

para elucidar o próprio todo, pois toda a criação estava conectada de forma que o macrocosmo estivesse contido no microcosmo e o microcosmo só se justificasse enquanto parte da realidade maior que espelha. Cada parte possibilita um vislumbre do todo do universo e cada reino possui o poder de ensinar e demonstrar a organização universal.



Imagem 8 – O jardim das delícias terrenas

Os prodígios, como criaturas limítrofes e portentosas, seriam figuras por excelência deflagradoras dos mistérios sagrados do mundo porque seriam as mais enigmáticas de todas, mas não necessariamente as mais assustadoras. Se o prodígio, etimologicamente entendido como monstro, tem a função de *demonstrar algo*, na Idade Média ele sempre demonstrará a perfeição da criação ou a vontade de Deus, nunca a imperfeição ou desordem das coisas. Seus locais de morada atestariam suas vinculações aos diferentes sentidos da geografia: monstros vigilantes para lugares de fronteira, monstros perigosos para regiões inóspitas, monstros bestiais para locais do excesso humano, monstros com partes do corpo invertidas para locais inversos ao

Europeu. Também poderiam estar localizados em conformidade com sua descrição na poesia clássica, ou no que os mitos relatavam.

O mapa-múndi da catedral de Hereford (imagem 9) mostra precisamente este nexos que une espaço a maravilha, resguardando o sentido antigo de que o maravilhoso é um modo de compreender e habitar o mundo. Nessa compreensão, os mapas-múndi são analogias concretas das próprias leis da semelhança dos objetos e coisas com o mundo; eles tinham a função de ensinar por meio de imagens, como vitrais, esculturas e igrejas, a mensagem bíblica e as maravilhas de Deus. O monstro, posto nos confins do mundo conhecido, representava um jeito de demarcar o desconhecido das Escrituras, o que tornava a imagem teratológica um símbolo dos limites da Criação. Retratadas nas regiões desconhecidas do mundo, essas criaturas possuíam função real e alegórica, representando vícios e virtudes, perigos e percalços, riquezas e provações. Alguns, por sua vez, indicavam o caminho do paraíso: a quantidade de criaturas e povos monstruosos atestavam a proximidade da terra prometida. Como lhe é de praxe deste a Antiguidade, o maravilhoso está no desconhecido, no distante, mas ainda na fronteira da zona familiar, conhecida e desbravada – o que não constitui um paradoxo senão para a mente moderna.



Imagem 9 – detalhe da delta do rio Nilo de Mappa Mundi da catedral de Hereford

Como disposto na ilustração da *Criação do Mundo* de Bosch (imagem 10), localizado no frontispício do tríptico do *Jardim das Delícias*, o universo medieval é circular, mas possui um eixo vertical de alto e baixo, crucial para a compreensão da função e existência de cada criatura. A Terra localiza-se no centro do firmamento esférico, rodeada pelos elementos da água, do fogo e do ar, pelos astros e pelo céu empírico. Abaixo dela, estaria o Inferno, no ponto mais distante da esfera mais externa, considerada mais perfeita, local de morada de Deus, dos anjos e dos santos, de modo que os lugares mais altos abrigam seres espiritualmente elevados e santos, enquanto que os lugares mais baixos sediam criaturas imperfeitas. O fundamento híbrido das criaturas maravilhosas, por sua vez, estaria presente igualmente em todos os estratos, novamente demonstrando a tônica paradigmática do maravilhoso.

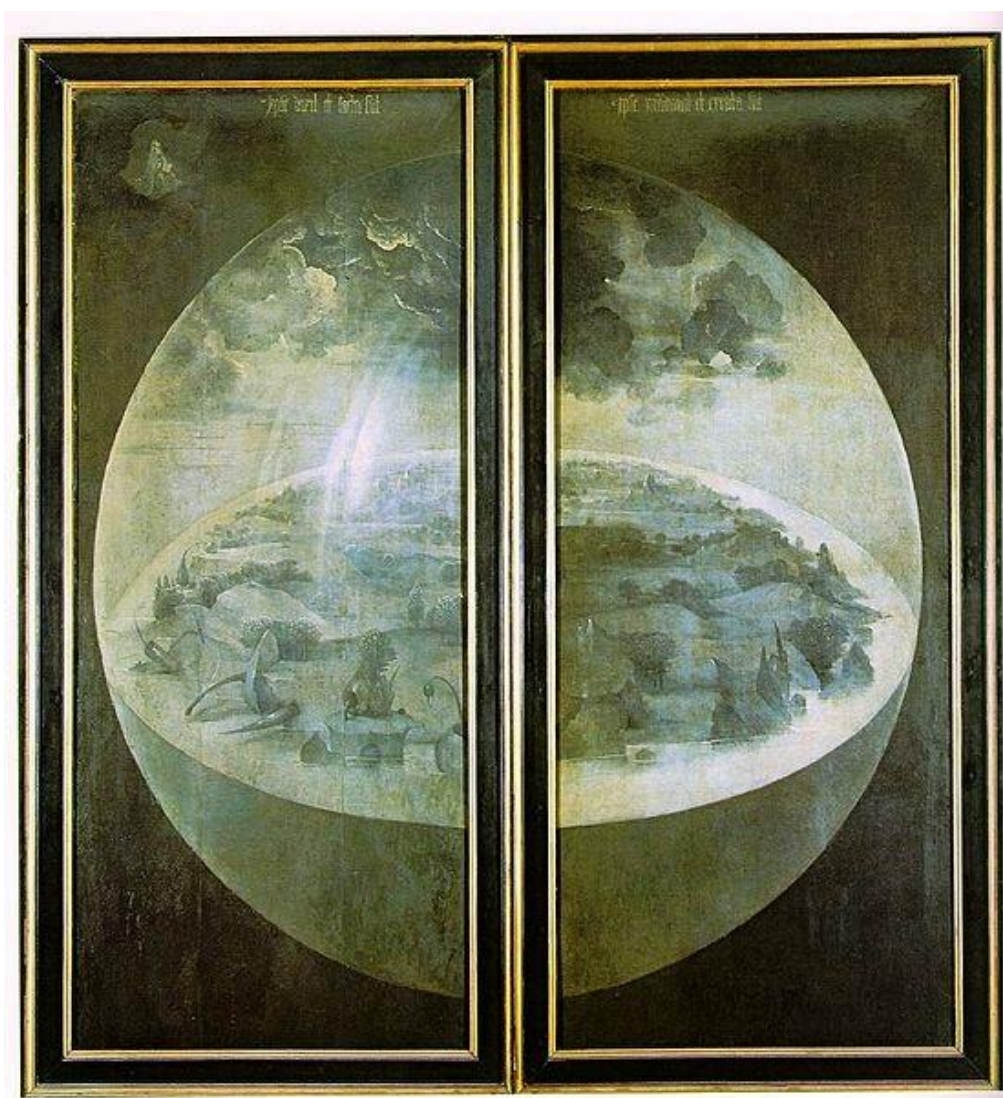


Imagem 10 – A criação do mundo

Os mapas propriamente geográficos reforçam a visão de Bosch. Nos mapas do tipo T-O, a Terra é desenhada como um círculo cercado por água, mas internamente recortado por três mares formando um “T”: o Mediterrâneo, o Helesponto e o Índico, que separam os três continentes até então conhecidos: Ásia, Europa e África (imagem 11). A própria sobreposição destas formas geométricas possui um sentido: o círculo é o símbolo do eterno, Alfa e Ômega, que representa Deus, e o T é a cruz que marca a Terra de cima a baixo pelos rios que, como se sabe, demarcam influxos e passagens para outros reinos. Jerusalém, a cidade santa, está no centro do mapa. A Ásia é localizada sempre na parte superior, enquanto a Europa está à esquerda do T e a África à direita. Uma vez que o paraíso é asiático e, mais especificamente, indiano, esse continente localiza-se acima dos outros por uma questão de superioridade.



Imagem 11 – Um mapa do tipo T-O em iluminura

A ligação física entre mundo material e universo espiritual não só é perceptível pela crença na existência física do paraíso, mas também pela ideia de que haveria na natureza locais de passagem para os diversos planos. Vulcões eram portais para o inferno, alguns rios nasciam no paraíso e desaguavam na Terra e outros nasciam na Terra e desaguavam no inferno, desertos eram espaços de tentação e perdição, algumas montanhas eram sagradas. A geografia terrena também é análoga ao próprio corpo humano, que espelharia a organização de altos e baixos patente da ordem divina da criação em diversos níveis. Do mesmo modo que o homem está a meio caminho do céu e do inferno, o corpo possui regiões divinas, intermediárias e infernais: as regiões altas do corpo, como a cabeça, são associadas ao espírito e à nobreza, as baixas à matéria e à imundície, restando ao coração o livre-arbítrio.

Com o final da Idade Média, a ideia de um mundo marcado por maravilhas vai chegando ao fim. O advento da demonologia do século XIV e sobretudo da austeridade corporal da Contrarreforma vão constituir uma resposta ideológica que, ao final do Medievo, inventarão uma pastoral da carne severa que, segundo Foucault (2010), serão as primícias do que na Modernidade entenderemos como dispositivo disciplinar dos corpos. A derrocada de uma visão de mundo religiosa ou minimamente analógica é alavancada pelos humanistas da Idade Moderna com sua Revolução Científica, o que também faz com que monstros e prodígios sejam nesse período realocados para dimensões seculares do pensamento. É nesse contexto de derrocada do maravilhoso que notamos a estética do grotesco nascendo.

1.2 – O grotesco e o civilizado: rumo à sociedade disciplinar

O termo “grotesco” vem do nome que se deu às ornamentações encontradas durante as escavações que descobriram salões e corredores antigos no palácio Domus Aurea, logo em frente ao Coliseu de Roma, no final do século XV. Essa construção data da época em que o Império Romano era governado por Nero e revelou um tipo de iconografia antiga pouco conhecida entre os artistas do Renascimento (imagem 12). Naquelas grutas, vislumbraram-se imagens que se remetiam ao mundo de maravilhas greco-romano, àquela altura já distante. O grotesco, cuja etimologia remete às grutas em que os afrescos foram achados, causou tanta repulsa como fascínio naquela época, por causa do teor dos motivos que neles predominavam, sejam temas, padrões ou ideias.



Imagem 12 – detalhe da decoração do palácio Domus Áurea

Um dos primeiros livros dedicados ao estudo do grotesco enquanto movimento artístico foi *O grotesco*, de Wolfgang Kayser. Segundo ele, a descoberta dessa estética estimulou um descentramento das formas que vigoravam nas artes plásticas do final do século XV e começo do XVI:

Na palavra 'grottesco', como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios e utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estética, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2009, p. 20 apud LEITE JR, 2006, p. 175)

O tipo de ornamentação que logo seria denominada com esse termo revelou que os povos da Antiguidade Clássica possuíam alguns valores estéticos que se afastavam da hegemonia do belo e das formas corporais simétricas tão em voga naquele momento. As formas esculturais clássicas presentes do Império Greco-Romano foram confrontadas com essas pinturas e ornamentações que misturavam imagens de humanos com animais e plantas, o que fez com que o grotesco fosse interpretado inicialmente como uma manifestação marginal da arte clássica. As imagens do grotesco elaboradas pela cultura latina exaltavam não apenas essa hibridez do corpo humano com o animal, mas igualmente as deformações e as desproporções de diferentes gêneros, propiciando o entendimento de que o grotesco fosse inicialmente entendido como uma antítese dos valores estéticos usualmente associados à Antiguidade.

Enquanto movimento cultural e artístico, o Renascimento mobilizou intensamente a Europa dos séculos XIV ao XVI por meio de sua revalorização dos saberes e ideais estéticos da Antiguidade. Dessa forma, conjuntamente à ampla produção de imagens e representações ligadas aos ideais de beleza helenistas, também surgiram no período renascentista ornamentações e pinturas grotescas que agiam como manifestações que as complementavam de modos complexos. Esse caráter idealista do belo corporificado nas representações e nas imagens do mundo antigo é descrito por Eco da seguinte forma:

Geralmente, temos uma imagem estereotipada de mundo grego, nascida das idealizações do greciano criadas no neoclassicismo. Em nossos museus, vemos estátuas de Afrodite ou Apolo que exibem, na brancura do mármore, uma beleza

idealizada. No século IV a.C., Policleto produziu uma estátua, denominada posteriormente de Cânone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal; mais tarde, Vitruvius ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ser $\frac{1}{10}$ de comprimento total, a cabeça $\frac{1}{8}$, o comprimento do tórax $\frac{1}{4}$, e assim por diante. É natural que, à luz dessa ideia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios. (ECO, 2014, p. 23)

Aqui, Eco discorre sobre a idealização ou hipervalorização que os artistas renascentistas nutriam pela beleza clássica. O Neoclassicismo resulta de seus esforços conjuntos para ensinar um movimento regido pelos ideais estéticos de perfeição corporal decalcados no modelo grego. As esculturas criadas por Policleto a partir das regras que constituíram os ideais simétricos de beleza foram retomados no final da Idade Média como símbolos de perfeição corporal. Em meio a essa idealização da beleza clássica, os artistas renascentistas produziram imagens que reafirmavam o modelo de simetria corporal proposto por Policleto e difundido pelo arquiteto Marcos Vitruvius. O artista italiano Leonardo da Vinci, por exemplo, criou uma imagem que sintetiza a simetria corporal defendida por Vitruvius no livro *De architectura*. No *Homem vitruviano*, da Vinci recorreu a esquemas matemáticos para delinear a padronização do corpo que triunfaria nas imagens de arte neoclassicista (imagem 13).

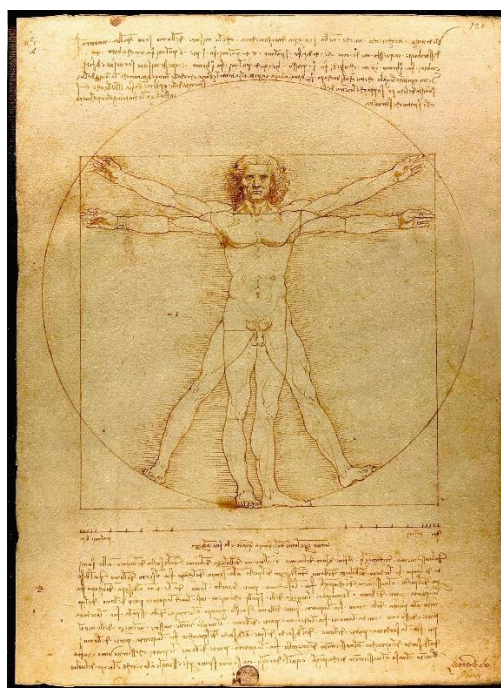


Imagem 13 – O homem vitruviano

Apesar de suas pretensões corporais universais, esse cânone é fruto de um conjunto de regras que estabeleceu os modos de representação do corpo na Antiguidade Clássica. Por isso, a descoberta do grotesco evidenciou que outras representações de corpo pudessem ser elaboradas, inclusive, na Antiguidade tão valorizada por seu apego às boas proporções (ECO, 2014). É nesse sentido que o recebimento do grotesco em pleno final do Medievo reapresentou o paradigma de maravilhas para o Ocidente: recordações inusitadas das potências do corpo, à maneira de uma forma insurgente de estética, para além da canonização da imagem corporal por meio do neoclassicismo.

Assim, enquanto que Leonardo da Vinci e Michelangelo, entre muitos outros, criavam suas célebres imagens corporais a partir do cânone estético clássico, outros artistas perseguiram os motivos presentes no grotesco. Bosch, já mencionado, foi contemporâneo deles e produziu uma série de representações que podem ser catalogadas como grotescas em pleno Renascimento europeu, assim como Brughel. Essas imagens apresentavam corpos humanos com bocas escancaradas e rostos deformados, animais misturados com humanos, seres fantásticos, espaços outros, frequentemente em relação de conexão à luz de uma ordem cósmica.

Não obstante, a relação entre o paradigma de maravilhas e a estética grotesca não é óbvia ou sequencial, ainda que muitos autores que têm estudado essa complexidade constatem haver matizes compartilhados. Algumas distinções importantes são: em primeiro lugar, o mundo de maravilhas greco-romano, como já sabemos, não era moralizado como o medieval, e por isso não fazia juízo das inúmeras possibilidades de seres e imagens passíveis de invenção. No momento de surgimento do grotesco, já existe notável atribuição de juízos entre o que é alto e o que é baixo, entre o que é bom e o que é mal. Essa distinção, por sua vez, é herdada do próprio sistema moral cristão que, no Renascimento, estava em vigência há mais de um milênio.

Consequentemente, em segundo lugar, tem-se que o mundo de maravilhas mais se aproxima de um paradigma, ou de uma cosmovisão, enquanto que o grotesco já nasce como uma estética lida como oposta ao cânone do momento. A divisão entre o grotesco e o neoclássico, antes de tudo, espelha uma oposição que só faz sentido à luz do mundo renascentista, secular e humanista; de redescoberta do corpo e invenção das formas modernas de sua representação. Por essa razão, se utilizamos o termo maravilhoso para designar o grotesco, o utilizamos somente em sentido lato, em razão da estética grotesca recordar as características deste momento – hibridismo e excesso – em relação ao modelo neoclássico.

O que nos leva ao nosso terceiro ponto de distinção: o mundo de maravilhas não era tão detidamente voltado para o corpo como o grotesco é. Em que pese uma miríade de justificativas, destacamos o fato recordado por Foucault (2013) de que, para o mundo greco-romano, o corpo não representava um problema de disciplina, mas de cuidado, e sequer dispunha de uma noção corporal antropomórfica normativa. A ideia de maravilha prescinde, pois, da ordem corporal, enquanto que a estética grotesca não. Quanto a isso, Eco recorda que tanto as mitologias quanto as artes gregas contêm uma farta presença de imagens nefastas e repugnantes tanto quanto formas clássicas que serão lidas como belas ou feias só muito posteriormente (ECO, 2014), isto é, não existe uma forma corrente e normativa antropomórfica, mas diversos moldes que podiam ser simultaneamente admirados.

Daí decorre o que talvez seja o ponto de tensão mais importante a respeito do mundo de maravilhas e da estética grotesca: não é qualquer corpo a que esta última estética recorrerá senão o próprio corpo humano. Isso se deve ao fato de que o mundo de maravilhas não era centrado em torno da ideia de humano como será a estética do grotesco. Ou seja, o grotesco necessita não só da ideia de corpo, mas da própria ideia ser humano uma vez que insurge não só contra o resgate da estética neoclassicista, mas também oferece contestações da própria representação antropomórfica clássica fomentada pela prática da autópsia e do regresso da disciplina médica no Humanismo.

Não à toa, portanto, que as mesclas e os hibridismos do grotesco tomarão o corpo humano como ponto de partida para suas deformações e exacerbações, pois é o desmanche das imagens de humanidade, neoclássicas ou médicas, em meio aos outros reinos não-humanos, que lhe interessa trazer para o mundo: variações de possibilidade de humanidade para além do convencionado como humano pelo período. Em contraposição a isso, as mesclas do paradigma de maravilhas do mundo antigo ocorrem entre todos os reinos, não privilegiando nenhum acima dos outros: animais e divinos, minerais e vegetais, humanos e divinos, materiais e imateriais, vegetais e elementais, as possibilidades de combinação são inúmeras. As maravilhas e os prodígios não eram necessariamente humanos porque não havia um antropocentrismo tão bem estabelecida como a partir do Renascimento italiano. Por isso, afirmamos que o grotesco herda a estética de mesclas do paradigma da maravilha, mas já dentro de seu contexto específico: o fortalecimento da antropomorfia, o advento do ideário humanista, o crescente processo civilizador que culmina na Modernidade, a secularização do mundo medieval e a criação da cultura dos bons costumes.

O estudo de Ewa Kuryluk (1987) sobre a estética grotesco descreve exemplos de como os recursos de hibridização foram mantidos nesta estética e utiliza-se do termo cunhado por São Bernardo de Claraval para se referir a esses elementos tão icônicos do mundo de maravilhas medieval: “fantástico”. Mesmo não sendo bem vistos pela Igreja, católico que é, o teólogo acreditava que tal estética grotesca possuía um caráter catequizador assim como no passado havia com os bestiários:

Uma explosão do fantástico ocorreu no fim da Idade Média. No estilo gótico tardio, a imagem dos santos e de eventos sagrados representados nos altares, tímpanos e páginas de livros ilustrados estão cercadas de aberrações e indecências. Fora das catedrais góticas, um exército de gárgulas faísca com humor popular brutal e memórias obscenas do paganismo; por dentro, mesmo a luz colorida metafísica é “emoldurada” por quimeras saltando das paredes, dos tetos, das colunas, dos arcos e do piso. O fantástico floresceu no final da Idade Média com a vitalidade da natureza tropical. Cada centímetro de pedra trabalhada tem aspecto animado, parecendo pulsar e respirar. Ainda que onipresente, o fantástico era um elemento periférico; o centro de cada igreja era reservado para a cruz, o Salvador, a Virgem, a Santíssima Trindade. Entretanto, a periferia representava um papel marginal mais na teoria do que na prática: o olho não tinha como evitar ser atraído para fora do centro. (KURYLUK, 1987, p. 14).

Kuryluk (1987) também mostra que os elementos grotescos, em sua maioria, são relegados à margem e não ocupam posição de destaque. Isso se dá porque tais elementos fantásticos carregam em si significados a serem decifrados e contrastam com os elementos tidos como normais e canônicos. Essas figuras enigmáticas, híbridas e fantásticas do grotesco, apresentadas por Kuryluk (1987), eram inspiradas na estratégia medieval de fazer elementos pagãos circundarem pinturas ou espaços arquitetônicos para contrastar com as imagens sacras, pondo-as em evidência. Se a recepção destas estranhas criaturas pela Igreja deste período, já sobremaneira enrijecida por séculos de Contrarreforma, não eram recebidas com grande simpatia pelas autoridades religiosas, em contrapartida, esse tipo de monstruosidade era bem-vindo pela Igreja quando utilizada para demonizar e menosprezar as forças do mal, desempenhando uma função explicitamente catequética. Há aqui, portanto, continuidade com o paradigma das maravilhas.

Kuryluk (1987) também tenta mapear os recursos que compõem a estética grotesca, o que ela denomina “técnicas de distorção”. Segundo ela, depreciação, distorção, deslocamento e heterogeneidade são termos-chave para essa estética e ela é constituída de seis técnicas diferentes: 1 – separação, mistura e remontagem; 2 – duplicação e multiplicação; 3 – alongamento, compressão, aumento e miniaturização; 4 - reversão; 4 – simplificação e aglomeração e 6 – interpretação fantástica e projeção.

Perante tais pontuações, relacionamos o grotesco ao maravilhoso porque ele efetua, nos muitos contextos em que surge, uma tentativa de complementar e compensar uma estética de beleza corporal apolínea e, conjuntamente, trazer outras possibilidades de leitura de mundo no momento de sua formalização humanista. Concordamos com a visão de Leite Junior (2006), para quem o grotesco faz uma releitura possível do prodígio já em outro contexto. O fascínio gerado pelo grotesco mantinha relação com a ideia de resgate de valores glorificados pela Antiguidade. Se os antigos, símbolo da cultura erudita e da beleza simétrica, apreciaram as desproporções presentes no grotesco, era compreensível que ocorresse uma capilaridade das manifestações do grotesco no Renascimento (imagem 14).



Imagem 14 – Ilustração de grotesco ornamental com motivos corporais

Kayser (2009) indica que o contexto histórico que envolvia as obras de Bosch revela a curiosidade despertada entre os artistas em relação ao uso das características do grotesco nas artes plásticas. “Diante de tais quadros, já os contemporâneos do pintor sentiam-se perplexos e lhes davam diferentes interpretações”, explica o autor. “Para uns, Bosch era um ‘santo exemplar’; outros o consideravam um ‘herege sagaz’” (KAYSER, 2009, p. 34). Em síntese, durante este período histórico, a estética grotesca foi se disseminando na cultura europeia como um contraponto aos processos de formação do cânone estético da arte neoclássica, com seu resgate de valores mais conhecidos da cultura da Antiguidade. Ou seja, as produções artísticas renascentistas são devedoras de um conjunto de forças que atuavam na produção tanto do belo quanto do feio, do glorioso e do bizarro, do cânone corporal e do corpo grotesco.

Para o historiador Peter Burke (2008), na contramão da perspectiva que toma a Renascença como um movimento de oposição à Idade Média, esse período é uma continuação de fragmentos do período escolástico com mesclas de imitação dos ideais clássicos. A estética renascentista procurou dar novos sentidos à cultura clássica, mas fez isso sem ignorar por completo o acervo medieval, acrescentando também um conjunto de novidades. Portanto, sua proposta não se enquadrava de modo exato nos ideais da Antiguidade:

Quer quisessem quer não, os artistas e escritores do Renascimento não foram capazes de imitar os antigos senão parcialmente. Quando mais não seja porque os produtos da Antiguidade sobreviveram apenas fragmentariamente (...) Contudo, a falta de modelos específicos em certos géneros era um problema menor comparado com o facto de os Italianos do Renascimento viverem num mundo muito diferente do dos antigos. O seu sistema político, económico e social era muito diferente do da Roma antiga, com seus senadores e escravos, legionários e latifundiários. Nesta situação, o ideal era trazer à vida antiga Roma não poderia passar de sonho. (BURKE, 2008, p. 34)

Por outro lado, Burke (2008) lembra que o movimento renascentista envolveu muito mais a Itália do que os demais países da Europa Ocidental, pois, em boa medida, isso se deveu ao fato de estar mais próxima dos vestígios deixados pelas civilizações greco-romanas. Graças a essa proximidade geográfica e cultural, o Renascimento pôde se configurar com mais vigor nas cidades italianas. No entanto, o processo de pulverização dos valores renascentistas por toda a Europa necessitou de um conjunto de fatores políticos e ideológicos que contribuíram para impulsionar esse novo projeto

histórico. Um dos principais fatores que levaram ao surgimento do Renascimento italiano foi a crescente recusa dos valores escolásticos e de todo o legado deixado pela Idade Média, um processo que terminou de fermentar na segunda metade do século XV. O espírito que fez emergir o Renascimento tratou de expurgar as características culturais formuladas no período medieval, deslanchando um movimento político estimulado por intelectuais humanistas e nobres que atuavam como mecenas. Naquela época, a Igreja Católica era uma das principais instituições que encomendavam grandes obras para as igrejas e templos, assim como outros mecenas da nobreza europeia que financiavam artistas.

No entanto, Burke propõe uma crítica à ideia de que tal movimento teria sido uma ruptura total com o Medievo, bem como a noção de que tais ideias representariam uma evolução social e cultural. Esse autor explica que o Renascimento não foi um período histórico, mas um movimento cultural capitaneado pelos intelectuais da época e empenhados na retomada e consolidação dos valores estéticos clássicos. Nesse sentido, o Renascimento pode ser entendido como um movimento que também deflagrou importantes transformações políticas.

Quanto a isso, o estudo do filósofo Mikhail Bakhtin é um dos que mais se destacam. Em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin (2013) realiza uma consistente análise da estética grotesca à luz das ciências sociais. Ainda que complemente Wolfgang Kayser em sua leitura do grotesco, compreende sua leitura como demasiadamente partidária de uma visão dual de mundo e, de modo a realizar acréscimos à visão do ovacionado filósofo alemão, enseja uma leitura marxista da cultura popular medieval por meio das obras de François Rabelais, considerado o principal nome da literatura renascentista francesa. Autor de *Gargantua e Pantagruel*, compêndio de muitas de suas novelas, Rabelais se destacou entre os literatos de sua época por utilizar o cômico e o grotesco em sua versão mais popular, como relata Bakhtin na apresentação de seu estudo (imagem 15).

Para o autor, é necessário compreender a literatura rabelasiana como fruto de uma longa produção histórica da estética grotesca que se remete, justamente, ao paradigma do mundo de maravilhas: “essa variedade do movimento ornamental romano era apenas um fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento” (BAKHTIN, 2013, p. 29). É precisamente a partir desse contexto que devemos entender o grotesco, compreendendo-o como possuindo uma sólida base neste paradigma, já excessivamente revisitado, e sobretudo como uma apropriação do

período do renascimento para renovar e fomentar sensibilidades nascentes quanto ao corpo. Afinal, a estética grotesca espelharia as efervescências sociais e corporais em um contexto de resistência que não havia por que existir.

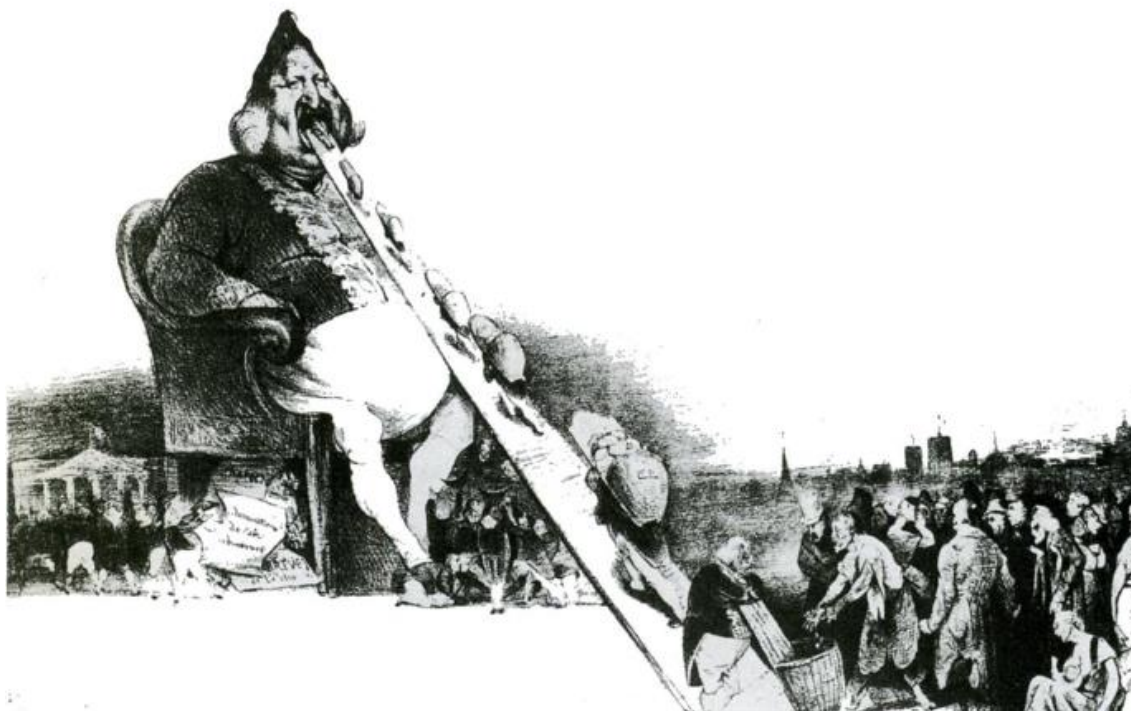


Imagem 15 – Gargântua sendo alimentado

Segundo Bakhtin (2013), o grotesco medieval estava impregnado pelo caráter festivo. Nas festas e rituais populares daqueles tempos, o riso era uma expressão não oficial, pois fazia parte da atmosfera cômica e alegre que envolvia aquilo que Bakhtin chamou de “dualidade do mundo”. Enquanto as cerimônias da Igreja Católica e de outras instituições medievais prescreviam o lugar da oficialidade, com regras e símbolos próprios, o carnaval e as “festas do asno” ou “as festas do tolo” faziam parte do cenário risível considerado “não oficial”. A presença do riso nos rituais e festas do medievo indicava, de fato, quais eram os locais destinados a essa não oficialidade, uma categoria que alude aos atos e festejos que envolviam o povo, e que costumavam ocorrer nas praças públicas das aldeias. Nessas ocasiões, o riso e a linguagem vulgar construíam uma esfera destinada a hospedar um “segundo mundo” ou uma “segunda vida”. Um mundo ou uma vida, poderíamos acrescentar, eivados de algo do maravilhoso do

passado que, nesse momento, vinha compensar um excesso de investimentos científicos e estéticos em torno de um corpo antropomórfico clássico.

Enquanto as festas oficiais estabeleciam regras e ostentavam bastante rigidez nas normas sociais, reforçando as hierarquias, as celebrações populares, como o carnaval, procuravam o escárnio com relação às regras formalizadas pelas instituições eclesiásticas e feudais. Essa dualidade de mundo oficial e não-oficial, que regia as festas e os ritos medievais, assinala que os rituais de poder institucional “contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo” (BAKHTIN, 2013, p. 8). O carnaval, por outro lado, por ser a principal manifestação popular da Idade Média, produzia o efeito contrário, ou seja, desdobrava uma lógica cômica capaz de parodiar as normas e convenções consagradas pela oficialidade das instituições medievais.

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se principalmente pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes de alto e baixo (“a roda”), de face e traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos, destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 2013, p. 10)

O riso faz o mundo virar de ponta cabeça. Caberia deduzir que as modulações históricas que incidiram na concepção teológica e moral do riso também construíram os valores religiosos que edificaram a presença do grotesco na Idade Média e no Renascimento. Foi graças à presença do riso, no fenômeno popular das festas medievais que o grotesco renascentista pôde se desenvolver nas ruas, nas praças públicas, na linguagem coloquial e nas manifestações culturais mais populares da época:

O medo, o riso, o sagrado e o profano estão intimamente mesclados. É só no fim da Idade Média e na Renascença que as autoridades empreenderão a grande separação, trabalho de longo fôlego. O confronto entre a cultura aterradora da elite e a cultura carnavalesca do povo, que o clássico livro de Bakhtin descreve, não aparecerá antes do século XV (MINOIS, 2003, p. 140).

Esse cenário de divisão entre as culturas das elites e as culturas populares, do corpo antropomórfico científico e do corpo grotesco do populacho, apresentado por Bakhtin, permite entender que o movimento renascentista capitaneado por intelectuais humanistas europeus buscava reafirmar valores e ideais clássicos da Antiguidade greco-romana em um momento de crise dos valores morais do sistema feudal. George Minois apresenta uma extensa análise para explicar a permanência dos fenômenos do grotesco no decorrer dos processos históricos. Ao interpretar o discurso teológico sobre o riso no início da Idade Média, Minois afirma que esse tipo de discurso medieval pregava a ideia de que o riso surge no momento em que o pecado nasce no mundo, introduzindo assim um vínculo entre o mal e o risível: “o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com o seu modelo, com a sua essência ideal” (MINOIS, 2003, p. 112).

O riso se torna uma forma de reafirmação da decadência a partir da teologia cristã dos primeiros séculos da Idade Média. Apesar dos teólogos medievais combaterem incisivamente as manifestações do riso, as festas populares desse período e do Renascimento acabaram gerando uma literatura marcadamente risível e grotesca como o *Decamerão* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes, os *Contos da Cantuária* de Chaucer, e as comédias de Shakespeare, entre outros. Na pintura renascentista, por sua vez, o trabalho de Brueghel, contemporâneo de Bosch, evidencia a relação entre os valores religiosos e as festas populares da Idade Média. A tela *A luta entre o carnaval e a quaresma* (imagem 16), de 1559, retrata o conflito entre a pujança do carnaval, com todos os seus excessos e inversões, e a quaresma como símbolo da severidade do jejum e do recolhimento em silêncio. Os aspectos grotescos desse tipo de imagem se apresentam a partir da lógica do “mundo às avessas”, uma retórica que também compõe o imaginário europeu do século XVI que é caudatária da sensibilidade anterior de um mundo maravilhoso.

O riso causado pelo grotesco na época do Renascimento estava expressamente ligado à contestação política analisada por Bakhtin, a partir de diferentes aspectos que ele identificou na análise das representações literárias e cômicas na obra de Rabelais. Esse riso positivado pelo grotesco se apresentava nas imagens do corpo decadente, nos interstícios, nos orifícios e nas zonas de abertura da carne. Segundo Sanches (2016, p. 54) “o grotesco era risível porque mostrava o corpo em seu excesso, celebrava seus fluidos e o escatologismo, admitindo a exibição exagerada dos órgãos sexuais à moda romana”.



Imagem 16 – A luta entre o carnaval e a quaresma

Havia no grotesco medieval e renascentista uma celebração das possibilidades do corpo que estava ausente nas celebrações e cultos da cultura oficial. Ainda segundo Bakhtin, “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo a opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 2013, p. 265). Como um forte impulso pela desordem, o grotesco se apresenta no corpo e nos atos de vida corporal, não sendo privilégio de um único período histórico, embora adquirindo suas peculiaridades em cada época. Ao estudar a riqueza das imagens e representações presentes na literatura rabelaisiana, o autor se propõe a refletir sobre as imagens do corpo grotesco em conformidade à lógica precária de inacabamento das formas, da abertura dos orifícios corporais e da relação do corpo com os fluidos corporais.

Seguindo por essa esteira, Mikhail Bakhtin propõe um estilo de corpo grotesco a partir de uma determinada topologia do corpo. A imagem do corpo grotesco dá visibilidade à topografia do “baixo material”. Ela se dedica a mostrar os atos corporais da fecundação, da parição, do sangue menstrual, da defecação e de tudo que deixa o corpo aberto ao mundo. A predileção do grotesco pelo “baixo” se justifica pela ideia de que há um prolongamento do corpo, uma abertura que faz parte da vida, da mistura com o mundo e com os outros corpos. O autor afirma que “o corpo grotesco é sempre um corpo em movimento. Ele jamais está acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, o corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 2013, p. 277). Esse fenômeno do “baixo material” identificado no corpo grotesco remete a uma interpretação do corpo como um espaço de atravessamento de fluidos e movimentos que pertencem à vida. Vêm compensar e fazer respirar um corpo sobremaneira sufocado pelo rigor medieval. Enquanto movimento, o corpo exerce o papel de gerenciador dos atos que compõem a vida: comer, defecar, urinar, escarrar, parir, fecundar. Esses atravessamentos do “baixo material” fazem parte daquilo que Bakhtin chamou de “atos do drama corporal”:

Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, a doença, a morte, a mutilação, desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do corpo novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados (BAKHTIN, 2013, p. 277).

Norbert Elias (2011), ao estudar os processos de construção dos comportamentos e costumes sociais introduzidos na modernidade, relata a existência de um investimento social gradual realizado pelos senhores feudais para ordenar os atos corporais. O processo civilizador do qual fala dataria do medievo, e teria se constituído inicialmente por meio de manuais que visariam a extirpar o escatológico e o sujo dos hábitos corporais. As técnicas de regulação do corpo, seus comportamentos e gestos, são descritas da seguinte forma:

A Idade Média deixou-nos grande volume de informações sobre o que era considerado comportamento socialmente aceitável. Neste particular, também preceitos sobre condutas às refeições tinham importância muito especial. Comer

e beber nesta época ocupavam uma posição muito mais central na vida social do que hoje, quando propiciavam – com frequência, embora nem sempre – o meio e a introdução às conversas e ao convívio. (ELIAS, 2011, p. 71)

Elias (2011) ainda afirma que tais normas de comportamento implicaram o surgimento da vergonha e do embaraço como sentimentos de distanciamento dos costumes e práticas que estavam presentes no cotidiano medieval. Assoar o nariz, arrotar, comer com as mãos, urinar ou defecar na rua faziam parte do cenário social e cultural da Idade Média. Com intuito de eliminá-las, o processo civilizador regulamentou os modos de realização dessas práticas que envolviam os atos corporais.

Levando em consideração o caráter normativo do processo civilizador europeu, o grotesco parece ser um fenômeno que surge com peculiar força em momentos de transição no que se refere aos valores sociais, históricos e morais. Nesse sentido, o surgimento da estética grotesca neste período, concomitantemente ao Neoclassicismo, fala dos lugares que o corpo passou a ocupar na problemática civilizatória dos instintos a partir deste período. São precisamente esses momentos de transformação dos valores que Minois identificou como potencialmente e estimuladores para o surgimento do fenômeno grotesco na ordem dos costumes:

O grotesco surge em geral na sequência das agitações políticas e sociais que inverteram a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõe-se de forma monstruosa e ridícula (MINOIS, 2003, p. 94).

O Renascimento foi um importante momento de transição, desdobrando uma crise de valores medievais e o fortalecimento de valores morais civilizatórios. O grotesco se manifestava naquilo que o discurso civilizatório buscava regular. Ele atuava reafirmando valores e práticas contrárias às que estavam sendo formulados pelos intelectuais das cortes europeias. Entre as características que determinam o que era o grotesco, o “baixo material” aparecia como uma valorização do avesso do corpo. Enquanto a cabeça pertence ao espaço público institucionalizado, o traseiro é símbolo da vergonha e do embaraço na cultura oficial. Por isso, o grotesco renascentista forjava uma série de situações que envolviam justamente aquelas partes do corpo que podiam

causar tais sentimentos. Assim, Bakhtin (2013) afirma que o sistema de imagens fabricado pela literatura de Rabelais tornava visíveis os orifícios, as excrescências e as artes do corpo consagradas ao “baixo corporal”.

O grotesco ignora a superfície sem falha que fecha o limite do corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado, também a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo, sangue entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (BAKHTIN, 2013, p. 278)

Sempre endossando o paradigma do “baixo material”, o grotesco se materializou em representações que também destacavam a boca e o nariz, mesmo que eles não estejam na parte baixa do corpo. A boca escancarada e o humor nasal funcionam como exemplos da relação entre corpo escatológico e o mundo. Bakhtin (2013) explica que essa referência do grotesco como um corpo em movimento também mobiliza a relação entre a vida e a morte, pois celebra uma transição intrínseca entre a decadência e a renovação. É assim que a ordem cosmológica do grotesco interpreta o mundo: algo morre para que haja um nascimento. A predileção pelo exagero joga também com certos aspectos formais de inacabamento das forças. Por ser inacabado, o corpo grotesco demonstra em sua estética o efeito caótico da fusão de espécies e o prolongamento de algumas dimensões corporais. Como expressão da cultura popular típica da Idade Média, o grotesco conservava ainda no Renascimento os personagens que encarnavam o papel de fazer rir criticando as formas institucionais, e também incitava a repulsa, o escárnio e o medo. Bufões, loucos, mascarados, anões, corpos deformados tomavam as ruas no carnaval e exibiam o grotesco em sua própria visualidade corporal.

Já no início do século XVII, o corpo grotesco foi se modificando e descaracterizando. Um dos processos que incidiram diretamente neste desencantamento foi o surgimento dos investimentos de regulação estética das imagens corporais: o já mencionado cânone corporal fechando e regulando a carne em definitivo. Esse fenômeno realizou intervenções na corporalidade, levando-a a se distanciar de qualquer característica que se aproximasse do grotesco. O cânone corporal produziu imagens de um corpo delimitado, com orifícios fechados e sem falhas. Era uma concepção de corporalidade já com características marcadamente modernas, embora com alusões à estética clássica que desprezava a cosmologia grotesca:

A propriedade característica do novo cânon – ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão forma ao fundo do corpo (BAKHTIN, 2013, p. 279).

É importante recordar também que os corpos usualmente considerados grotescos eram chamados de monstruosos ou demoníacos por efeito de uma correlação do início da Idade Moderna, auge da Inquisição e da Contrarreforma. Esta tendência se inicia no século XIII, quando os demônios começam a deixar de ser vistos como cômicos e passam a se tornar malignos por causa do nascimento da demonologia (LEITE JR, 2006). Em razão de a partir dessa data o Ocidente desenvolver grande contato com o Oriente pelas viagens continentais, Kappler (1995) afirma que a “maldade” encontrada em muitos dos entes fantásticos importados do Oriente, sobretudo da China, se soma com as representações cristãs e transformam o prodígio em monstro maligno (imagem 17).

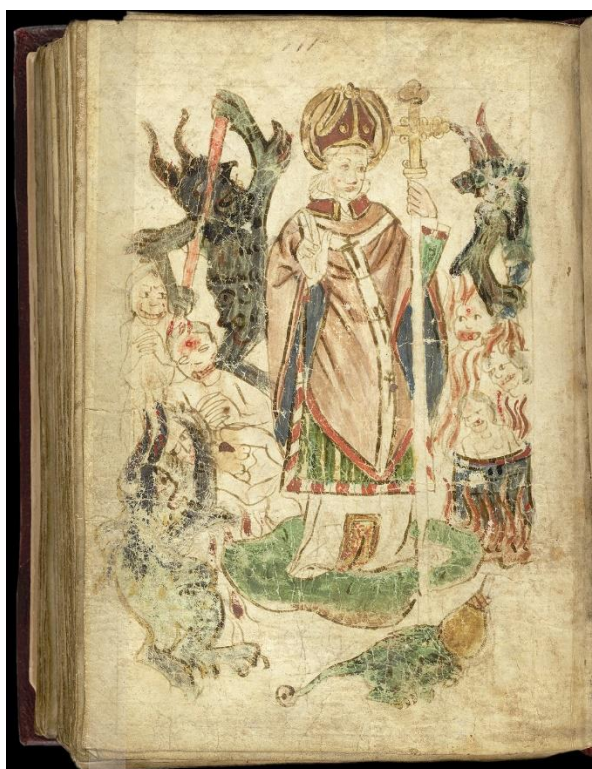


Imagem 17 – São Patrício lutando contra demônios

Conforme mencionado, o Cristianismo já possuía uma tendência de associar as deformidades e a feiura ao diabo em razão de seus livros apocalípticos e bestiários, mas nem sempre tal correlação foi considerada como não-natural ou totalmente espúria à criação divina. Do século XIV em diante, nos últimos séculos da baixa Idade Média, com a associação da figura do prodígio com o demônio, o primeiro passa a ser entendido como apenas a encarnação de algo destrutivo por natureza, perdendo qualquer outra face que não a do ódio ao gênero humano. O grotesco e a maravilha, desse modo, perdem sua ambiguidade e humor para se tornarem essencialmente maléficos e perigosos.

Uma figura marcante desse processo de paulatina pejoração dos fenômenos grotescos e maravilhosos é Ambroise Paré, médico francês autodidata, que em 1573 escreve o tratado *Des monstres et prodiges*, um dos tratados mais famosos de sistematização do corpo e naturalização do cânone corporal normal. Para Paré, os monstros “são coisas que aparecem contra o curso da natureza”, isto é, é com ele que os prodígios se tornam monstros. Mais do que isso, passam também a ser representantes do mal. Esta transposição de sentidos efetuada por Paré implica que o mal perde sua importância no campo teológico da teodiceia para começar a se tornar um problema da medicina. Sua visão destoa completamente de autores consagrados como Plínio, o velho, Agostinho, Isidoro e Mandeville por considerar o prodígio como contrário à ordem natural. Lê-se em seu prefácio de 1579:

Juntos estão os cegos, zanolhos, corcundas, coxos ou que têm seis dedos na mão ou nos pés, ou menos que cinco, ou juntas unidas, ou braços muito curtos, ou o nariz muito encravado como têm os golfinhos, ou os lábios grossos e invertidos, ou o fechamento da parte genital das meninas por causa do hímen, ou carnes suplementares, ou que sejam hermafroditas, ou que tenham manchas, ou verrugas ou lúpias, ou outra coisa contrária à natureza (PÁRÉ apud LEITE JR, 2006, p. 185).

Esse tratado também se debruça na questão da gênese dos monstros. Para tanto, sua abordagem poderia ser considerada híbrida: Paré conta com referenciais astrológicos, médicos, culturais e míticos característicos dos tratados da Antiguidade e da Idade Média, mas com ímpeto humanista científico. Paré descreve o nascimento monstruoso como um sinal sinistro, um mau augúrio, ao mesmo tempo que o credita à culpa ou ao pecado dos pais. As formas mais comuns de transgressão parental concernem às normas de práticas sexuais aceitáveis tal como foram reguladas pela Igreja Católica. Portanto, a prática da penetração sexual em um domingo ou na noite de

qualquer grande feriado religioso, assim como penetração sexual muito frequente podem ser razões atribuídas à origem dos nascimentos monstruosos tão críveis quanto a influência astrológica ou climática. O excesso sexual, especificamente da mulher, é sempre um fator. Muito ou pouco sêmen também é citado como causa central, assim como a mistura de esperma de diferentes fontes – por exemplo, a penetração com animais. Fatores hereditários também não são descartados. Penetração durante a menstruação é fatal. A influência das estrelas e dos planetas também importa, assim como o consumo de alimento proibido, ou o consumo do alimento certo no momento errado (BRAIDOTTI, 1995). Algumas dessas razões estão sintetizadas logo no primeiro capítulo de seu tratado:

As causas são várias. A primeira é a glória de Deus. A segunda, sua ira. A demasiada quantidade de semente. A quarta, sua quantidade demasiado pequena. A quinta, a imaginação. A sexta, a estreiteza ou pequenez da matriz. A sétima, o assentar-se inconveniente da mãe que, em estado prenhe, permanece sentada durante longo tempo com as coxas cruzadas ou apertadas contra o ventre. A oitava, por queda ou golpe dado contra o ventre da mãe que está prenhe. A nona, por enfermidades hereditárias ou acidentais. A décima, por podridão ou corrompimento da semente. A décima primeira, por mistura ou cruzamento das sementes. A décima segunda, por artifício de más disposições da parteira. A décima terceira, pelos demônios ou diabos. (PARÉ apud LEITE JR, 2006, p. 186).

Com tal abordagem, Ambroise Paré é o pioneiro da tendência teratológica de tratamento dos prodígios que caracterizaram o século XIX antes mesmo da Modernidade existir conforme a convenção historiográfica (imagem 18). Sua obra inicia a passagem de uma “metafísica da monstruosidade” para uma “ciência dos desvios” que alcançou sua plena maturidade no século XIX, com Geoffrey Saint-Hilaire, a quem retornaremos adiante. O grotesco é disciplinado a partir de uma ótica social que temia a desordem da forma, incluindo uma crítica do riso e do corpo em devir descontrolado. Na esteira das mudanças que eclodiram sobretudo no século XVI em diante, o progressivo fortalecimento dos valores morais da civilidade europeia, juntamente de novos contextos políticos, privilegiará o corpo como um de seus principais objetos de controle e jugo. O processo civilizador do qual fala Elias acabou operando nas esferas públicas e privadas, investindo incisivamente no corpo humano, nos comportamentos e práticas consideradas antissociais. Nos séculos XVIII e XIX, em particular, nascerá um conjunto de regulamentos, procedimentos e exames que pautaram o surgimento de uma sociedade baseada na disciplina corporal. É nessa sociedade que o corpo prodigioso,

no Renascimento chamado de grotesco, começará a ser entendido como monstruoso. Da pedagogia dos gestos aos procedimentos de correção desenvolvidos nas escolas e nos exércitos, por exemplo, o que estava em jogo era um conjunto de estratégias regulatórias destinado ao controle e à disciplina dos corpos de todos os cidadãos dos Estados modernos. Essas atividades contribuíram para a estabilização de um certo tipo de imagem corporal, constituindo um projeto que guiado pela moral burguesa e pelos interesses do capitalismo industrial acabou afetando diretamente o fenômeno do grotesco. Daí nasce a figura do *freak*, sobre a qual nos dedicaremos a falar em nossa próxima seção.

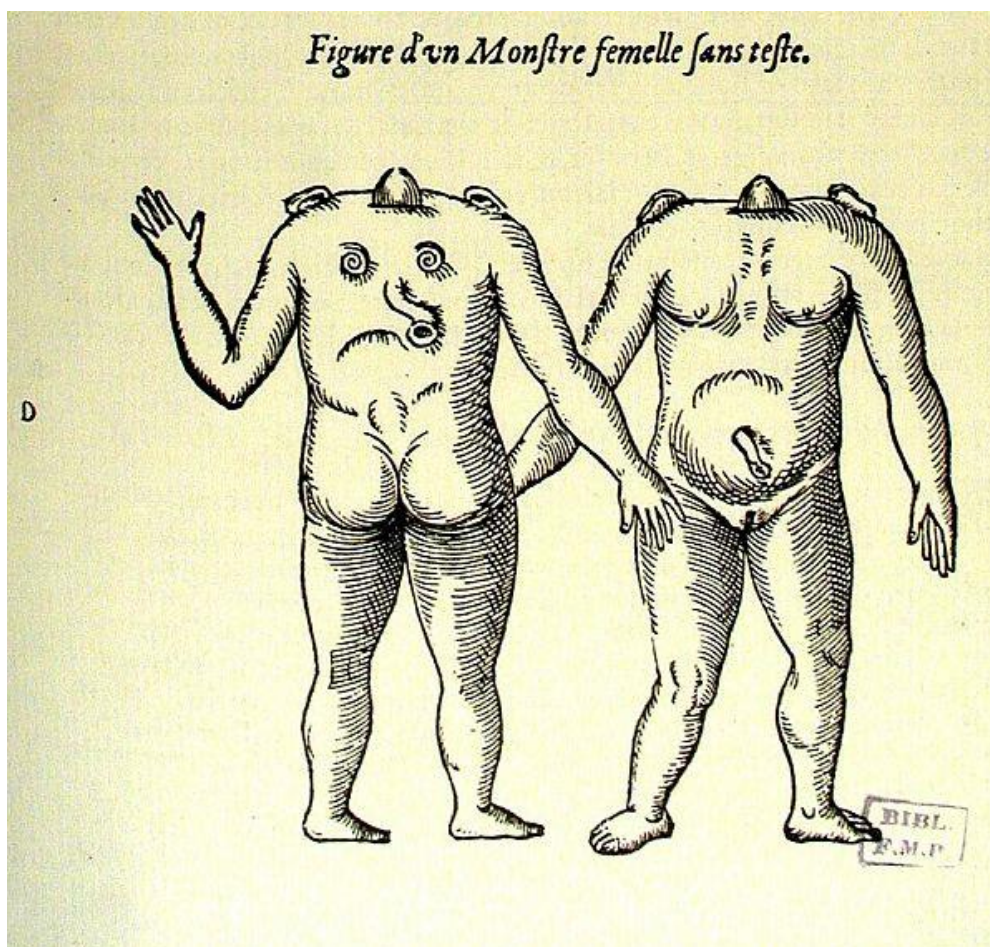


Imagem 18 – Monstro sem cabeça retratado por Paré

1.3 – *Freaks*: espectros de um mundo desencantado

O século XIX oferece para nossa discussão um marco crucial: o desencantamento do mundo de maravilhas. Michel Foucault (2011) se debruçou sobre esse estudo em seu curso *Os Anormais* realizado no Collège de France entre 1974 e 1975, no qual conclui que, com o advento da categoria de anormal, prodígios e maravilhas do passado converteram-se em monstros, doentes e aberrações. Tal trânsito, segundo o filósofo, não está isento de constituir um jogo social de poderes que captura os prodígios no registro disciplinar dos corpos. De modo que, no que se refere às transformações que envolvem os discursos sobre os prodígios, podemos considerar que eles cessam de participar do mundo medieval de maravilhas; ao invés de estarem plenamente envolvidos em uma ordem universal, eles passaram a ser indivíduos que rompem com as normas jurídicas e políticas da sociedade. Eram figuras oriundas da transgressão dos interditos que regulam a vida social, no desvio das normas que demarcam o lugar das proibições culturais.

Foucault elenca alguns personagens modernos deste complexo jogo de reconstrução de monstrosidades humanas à luz da ideia da anomalia: o monstro humano, o criminoso incorrigível e o onanista. Todas as três personagens são, cada uma a sua maneira, figuras que revertem as regras naturais e jurídicas, seres de exceção e desvio que apresentam características ou sintomas que necessitam ser curados ou, em caso de impossibilidade de correção, afastados do convívio da sociedade. Constituem aquilo que Foucault (2011) intitula de “monstros pálidos”, “monstros empalidecidos e banalizados”, amputados de qualquer potência de agência, afetação ou positividade:

O indivíduo anormal do século XIX vai ficar marcado – e muito tardiamente, na prática médica, na prática judiciária, no saber como nas instituições que vão rodeá-lo – por essa espécie de monstrosidade que se tornou cada vez mais apagada e diáfana, por essa incorrigibilidade retificável e cada vez mais investida por aparelhos de retificação. E, enfim, ele é marcado por esse segredo comum e singular, que é a etiologia geral e universal das piores singularidades. (FOUCAULT, 2011, p. 75).

Ao contrário das figuras prodigiosas do passado, exuberantes em sua mescla de realidades, tais monstrosidades humanas são antes resultado de atribuições morais que visam a julgar comportamentos como sociais ou antissociais. Esse é o momento em que a alteridade do prodígio em relação ao comum vai se tornar uma questão biológica de desvio para afirmar a positividade de um suposto corpo humano perfeito. O pano de fundo científico será tanto o evolucionismo quanto a eugenia. Sua alteridade demarcará a fronteira biológica do humano perfeito de seus outros ao servir de horizonte de extrema patologia. Tal processo só será possível de ocorrer com a vida se tornando tema de maior importância da Revolução Industrial em diante: ela será estudada, esquadrinhada e, sobretudo, investida mediante práticas de administração, de terapia e de sobrevivência de corpos que discursivamente constituem, amplificam e gerenciam as forças dos organismos vivos (FOUCAULT, 2011). Michel Foucault chama essas práticas de biopoder, ou seja, um poder que se debruça sobre a vida para mantê-la a todo custo; “fazer viver, deixar morrer” é seu lema. Tendo em vista o regime nascente do capitalismo ganhando força, a disciplina dos corpos também se torna uma questão de sobrevivência econômica de um modo de produção. Assim, pelas vias dos diversos discursos, a produção da diferença enquanto desigualdade e inferioridade foi um empreendimento de vital importância para os saberes nascentes.

Tal produção, por sua vez, só foi possível através do advento do pensamento binário, particular da Modernidade, que administra a vida dividindo-a entre útil e inútil, digna e indigna, normal ou anômala. A fascinação pela anormalidade, pela monstrosidade e pela marginalidade foram estopins do longo debate acerca da verdadeira natureza humana, que se valeu de contraposições dos organismos humanos àqueles considerados quase humanos pelos saberes do biopoder. O fato da representação da natureza emergir em contextos histórico-culturais particulares sugere não só que a própria ideia de natureza possui uma história, mas que ela também surgirá como um complemento à noção de humanidade, um instrumento conceitual para melhor cercear o terreno cultural da existência humana através de crivos de normal e patológico (CANGUILHEM, 2012). Na obra de Foucault, inclusive, encontramos estudos exaustivos acerca dos vários espaços físicos criados para cercear e disciplinar os corpos desviantes, “menos humanos”: prisões, asilos, fábricas.

O panóptico de Jeremy Bentham (FOUCAULT, 1997), pensador seminal do utilitarismo, se destaca como um dos espaços mais icônicos. Sua estrutura é circular e sedia em seu centro uma torre de vigilância para observar todos os prisioneiros sem que possam saber se estão sendo observados. A aposta de Bentham é clara: o

panóptico é eficaz por exercer vigília de qualidade requerendo poucos empregados. Ainda que tenha sido concebido para atuar como centro penitenciário, sua lógica perpassou o imaginário disciplinar da era do biopoder; o conceito do controle onipresente de uma torre de vigília pode ser identificado na concepção arquitetônica de muitos manicômios, escolas, hospitais e fábricas. O êxito do poder panóptico está, em última instância, em eficazmente internalizar um senso de constante disciplina aos sujeitos que dele compartilham. Podemos afirmar que, inclusive, no que se refere ao imaginário institucional, a lógica panóptica fundou uma nova espacialidade: espaços incambiáveis entre margem e centro, em que o centro jamais é ocupado senão por atores disciplinares invisíveis; espaços cuja mera ocupação já bastaria para despertar temor por punição; espaços cuja condição de habitação é a docilidade dos corpos assujeitados e a amplificação de suas malhas de poder – o que levaria a Foucault a afirmar que não há fora do poder: neles, todos adquirem nomenclaturas e locais de circulação.

Mas além de uma nova espacialidade, perfeitamente afinada às investidas liberais e utilitaristas de amplificação o prazer em detrimento do esforço e do dispêndio de gastos, o panóptico também foi um signo colonial que fundou uma temporalidade de onisciência e transcendência. Como se a Europa fosse a própria torre de vigília do resto do mundo, a temporalidade panóptica é profundamente eurocêntrica, e deseja, em um só golpe de vista, através de um olhar precisamente *pan-óptico*, divisar o desenvolvimento das civilizações, das culturas, das raças (através do evolucionismo social e do orientalismo) e também consumir o progresso colonial através de um único vislumbre (através dos museus, das exposições e da propaganda nascente). Em um misto de fantasias desenvolvimentistas e evolucionárias com pretensões imperialistas, a temporalidade panóptica alavancou o espetáculo mercantil e evolutivo das raças. Tal procedimento retirou a alteridade prodigiosa das raças do âmbito da cultura para trazê-la para o âmbito da biologia; este trânsito está no cerne, inclusive, da passagem da época das Grandes Navegações para o Imperialismo do século XIX. (MCCLINTOCK, 2010)

Essas figuras também inspiraram um amplo conjunto de discursos e imagens que assombrava a moral da família burguesa dos séculos XVIII e XIX. Em *História da sexualidade I: vontade de saber*, Foucault (2010) dá seguimento a esse estudo e descreve uma série de estratégias pedagógicas e corretivas que focaram o corpo e a sexualidade como principais alvos de regulação social. O autor, ao se debruçar sobre as transformações sociais que trazem visibilidade para o advento da moral sexual

moderna, afirma que a existência de indivíduos que praticavam atos considerados abomináveis e repugnantes era bastante preocupante para as instituições que regulamentavam as práticas, os dizeres e os entendimentos sobre o sexo.

Nesse horizonte de crescente disciplinamento e docilização dos corpos, os pedagogos, médicos, juízes e famílias articularam uma rede de controle sobre o corpo das crianças com o intuito de impedir que a infância se maculasse com práticas sexuais consideradas impróprias e perigosas. A moralidade burguesa, em especial a vitoriana, instituiu um procedimento de vigilância do corpo da criança por meio de pedagogias que demarcavam o *status* monstruoso e perigoso da sexualidade infantil. Em face desse iminente risco, a criança masturbadora tornou-se um dos monstros mais perseguidos da época. Não à toa que as táticas de observação disciplinar constituíam uma “pedagogização do sexo da criança”:

Dupla afirmação de que quase todas as crianças se dedicaram ou são suscetíveis de se dedicar a uma atividade sexual; e de que tal atividade sexual, sendo indevida, ao mesmo tempo “natural” e “contra a natureza”, traz consigo perigos físicos e morais, coletivos e individuais; as crianças são definidas como seres sexuais “liminares, ao mesmo tempo aquém e já no sexo, sobre uma perigosa linha de demarcação (FOUCAULT, 2010, p. 113-114).

As cruzadas contra a masturbação infantil representaram um episódio da vasta história que entrecruzou anormalidade e sexualidade. No caso da masturbação, esse fenômeno implicava o envolvimento direto do dispositivo da sexualidade na lógica de subjetivação do corpo infantil. Apropriada pelos discursos médicos, essa prática passou a estar ligada a uma série de entendimentos sobre doenças e distúrbios que deformariam os corpos ao mesmo tempo em que degeneravam os preceitos morais. Ao pretender resguardar os desejos pueris, a moral burguesa tinha o intuito de construir uma sólida rede de subjetividades disciplinadas por meio do “dispositivo de sexualidade”, de modo que, por um efeito performativo do discurso sobre a vida, contribuía para materializar aquilo que visava impedir e controlar. O sentimento de iminente ameaça que o fenômeno da masturbação infantil provocava no contexto das sociedades ocidentais dos séculos XVIII e XIX era comparável ao terror causado pelo corpo da mulher nesse mesmo período histórico. No conjunto de atenções destinado aos corpos que poderiam pôr em perigo os valores prezados pela moral sexual burguesa – que constitui um dos principais dispositivos da sociedade disciplinar –, o corpo

feminino foi vigiado por um vasto conjunto de tecnologias e discursos científicos tendentes a adestrar a sexualidade da mulher.

Esse é o momento onde uma linguagem rica em metáforas sexuais será usada para descrever as relações entre natureza e ciência, à maneira de um homem que explora a natureza feminina, forçando-a a ceder seus segredos. Assim como a mulher, a natureza é a outra da cultura, ora imaculada e bucólica, ora selvagem e perversa, mas sempre inferior na hierarquia do mundo. De maneira que o processo de assujeitamento da mulher e da natureza foram concomitantes e recursivos: o ideário de gênero justificou a objetificação da natureza, tornando possível que uma metodologia embasada na observação e no distanciamento justificasse as intervenções científicas, ao mesmo tempo em que a natureza representada como objetiva e indisputável justificou os costumes de gênero como tendo uma origem localizada na ordem natural. Na tentativa de espelhar a natureza com as lentes da precisão, o que se espelhou foi a própria visão de valores hierarquizados e binários que trataram de revestir a natureza com o depravação que caracterizava a mulher.

Capturado pelos discursos médicos do século XVIII e XIX, o corpo feminino passou a ser percebido como “saturado de sexualidade”, o que lhe destinava uma atenção ímpar nas relações de poder das instituições disciplinares modernas. Tendo em vista as narrativas que constituem a modernidade, o dispositivo da sexualidade, em associação às instituições disciplinares modernas, desenvolveu uma longa e complexa batalha contra as corporalidades desviantes das normas e práticas que constituíam a moral burguesa, grande alicerce das tecnologias de poder desenvolvidas a partir dos séculos XVII e XVIII e estabelecidas plenamente nos séculos XIX e XX. As estratégias de poder articuladas na modernidade traçavam um campo de atividades e valores que expurgaram os excessos, os riscos, as deformidades, os desvios e, obviamente, os sujeitos desviantes. Essas preocupações canalizaram as forças para a instauração de um processo de “psiquiatrização do prazer perverso”, como afirma Foucault:

O instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; fez-se a análise clínica de todas as formas de anomalia que podem afetá-lo; atribuiu-se-lhe um papel de normalização e patologização de toda a conduta; enfim, procurou-se uma tecnologia corretiva para tais anomalias (FOUCAULT, 2010, p. 114).

A partir dessa taxonomização, o prodígio humano passou a ser socialmente reprovado nessa severa sociedade disciplinar, tornando-se o vilão de um projeto de sociedade impulsionado pelas práticas biopolíticas que apontavam a canalizar produtivamente as forças humanas, tornando a própria vida seu principal capital de investimento. A medicina, um dos carros-chefes desse empreendimento, formará novas categorias que avaliam a monstruosidade dos prodígios pela distância que apresentariam de um ser humano antropomórfico, psicologicamente saudável e socialmente apto. Na medida em que sodomitas ganham o nome científico de homossexuais, e mulheres libertinas e depravadas, crianças sexuais, loucos e assassinos são redefinidos em conformidade a esta espécie de nova teratologia social, o que acontece é uma grande banalização do domínio da vida e da imaginação pelos discursos da ciência, em sintonia com a moral burguesa e a lógica normalizadora que atravessava a administração das instituições modernas. Nessa esteira de normalização, o papel de patologizar incluía os processos de vigiar e punir os corpos e as subjetividades desviantes em função do risco que causavam à sociedade e, de um modo mais geral, potencialmente, à espécie humana. Em outras palavras, esses monstros modernos transgrediam e degeneravam as barreiras que pretendiam assegurar o que era socialmente aceitável para essa sociedade. Ou seja, eles produziam as sensações que estão ligadas diretamente ao grotesco: riso, horror, espanto, repulsa.

Na leitura do historiador Jean-Jacques Courtine (2012b), tal apropriação constitui uma etapa de um processo maior de empobrecimento que os engloba: o desencantamento do estranho, perpetrado pela secularização e racionalização do olhar entre os séculos XVII e XIX. Graças a um abandono diuturno do mundo de maravilhas, icônico por se tratar de um modo concreto de se habitar o espaço, o Ocidente passa a viver em um mundo desencantado que, por isso mesmo, desenvolve “uma sede insaciável pelo insólito, pelo irregular e pelo bizarro” (COURTINE, 2012b, p. 489). Para ele, tudo se passa como se o afastamento da maravilha do mundo tivesse produzido um desejo irresistível por tentar restitui-lo por meio de sua estetização fantástica. Os prodígios, quando desprovidos de uma estrutura cultural que lhes ofereça potentes lugares de evidência e autonomia, acabam submetidos ao atroz ideário capitalista se vale desse desejo para criar uma indústria de entretenimento para animar um mundo agora desencantado.

Por isso, é notável que no mesmo século em que muitos filósofos e historiadores entendem que o monstro se empalideceu também seja quando mais houve fascínio visual pelos monstros. O desencantamento do mundo produziu uma voracidade pelo

insólito. Sabe-se que o século XIX iniciou uma cultura visual massiva e, nos seus anos finais, experimentou a popularização da fotografia e viu nascer o cinema. Em paralelo à captura do prodígio por meio do discurso médico-jurídico e sua consequente inserção nos espaços disciplinares do hospital, ele também foi exposto e mercantilizado nos circos do horror e nos entra-e-sai. Mas nem por isso, vale recordar, que esse fascínio visual significou uma admiração ou uma restituição do mundo enquanto perfilado pelo paradigma de maravilhas. O desenvolvimento tecnológico dos aparatos de distribuição de conteúdo para a comunicação de massa vai caminhar junto ao modo como nosso olhar vai abarcar o monstro e a monstruosidade. Primeiro com o desenvolvimento da imprensa e a criação das ficções ao redor das histórias dos monstros, seus nascimentos e surgimentos e mais tarde com o cinema e a televisão, que desmaterializam sua presença no palco do século XIX e nos levam a uma aparição sistemática de imagens, já não em carne e osso, mas algo do imaginário, na fabricação de um universo de palavras e imagens, no cinema do século XX.

Esse desencantamento do olhar significou o ocaso da maravilha tal como entendida etimologicamente: como aquilo que suscita, espanta e encanta quem vê algo de inusitado. A dessacralização do prodígio também contribui para este processo e se dá mais intensamente a partir da segunda metade do século XVII e ao longo do século XVIII, em especial quando a história natural se racionaliza e passa a dar lugar a outras ciências da vida. A associação do âmbito religioso ao maravilhoso, como por exemplo em bestiários ou tratados teológicos, começa a afrouxar-se com a Revolução Científica e termina por esgarçar-se no positivismo do século XIX, ou seja, “nos laboratórios e nos tratados da Renascença, a estranheza dotou-se de uma vida própria e bastou a curiosidade para legitimá-la, fora da referência sagrada” (COURTINE, 2012b, p. 490).

Desse modo, o prodígio liberta-se das mãos da Igreja para ser recebido nos laboratórios de biologia ao mesmo tempo em que o olhar é canalizado e o sagrado e o oculto são expulsos do âmbito da ciência. Este olhar, desobrigado de crenças e superstições, caminha para distender-se entre a apreensão científica e a compreensão comum da anomalia. A história de como o prodígio maravilhoso tornou-se um monstro pálido é a história de naturalização e racionalização, da superstição à ciência, mas que nem por isso deixou de colocar “em jogo um conjunto complexo e volátil de sensibilidades – terror, prazer subjugado, mágoa, curiosidade fascinante e, às vezes, até uma sombra precoce de compaixão – que excedem o simples desejo de ciência” (COURTINE, 2012b, p. 492).

Apesar de esses monstros sociais serem evidenciados pelas narrativas que apontam o lugar da construção da diferença social na modernidade, nessa mesma época havia outros tipos de “monstros” que também merecem atenção. O monstro que surge da deformação, por exemplo, foi um dos mais capturados pelas estratégias de poder e saber desdobradas na era moderna. Entendendo que o monstro exerce o papel de mediador dos limites que cercam a condição humana e as possibilidades da civilização, cabe investigar a trajetória dos corpos que visualmente não se enquadram nessa “imagem” construída em torno do corpo humano.

Como afirma Jean-Jacques Courtine, “a monstrosidade depende do olhar que se põe sobre ela” (COURTINE, 2012a, p. 330). Assim, marcados por algum excesso ou alguma falta, os corpos deformados passaram a constituir uma figura exclusivamente moderna: o *freak*. Apesar de esse termo ser sinônimo de estranho ou de monstro na língua inglesa, o uso dessa expressão durante o século XIX estava mais ligado à semântica da palavra “aberração”. A virada conceitual em torno do corpo deformado, constituindo incidentalmente a figura do *freak*, estava diretamente atrelada ao olhar que identificava no corpo as características que compõem o universo das monstrosidades. É nessa lógica que os procedimentos de saber-poder construíram os discursos sobre o corpo deformado: são corpos considerados inumanos, degenerados, involuídos, anômalos. Nesse sentido, o ímpeto do conhecimento científico pujante no século XVIII e XIX desenvolveu uma cadeia de representações do corpo monstruoso tendo o *freak* como figura central.

Compreendidos como aberrações, os corpos deformados ganharam lugar cativo nos estudos da teratologia moderna. É por isso que a “história da teratologia convida, portanto a avaliar muito bem o corte que foi instaurado pelo século XIX na representação científica da monstrosidade” (COURTINE, 2012a, p. 290). Isso quer dizer que o olhar racional da modernidade não dava mais lugar aos discursos ligados à magia, ao encantamento e à feitiçaria que tinham justificado a existência de corpos prodigiosos durante a Antiguidade e a Idade Média. Por isso, na era moderna, o corpo do monstro passou a se assentar em uma estrutura racional e cientificista sedenta por respostas mais precisas para o velho mistério da deformação, das anormalidades e dos desvios. Os outros da ilustração europeia serão necessariamente entendidos como monstros, sombras, espectros destituídos de encanto.

Dessa forma, pode-se concluir que as intensas transformações culturais e científicas que ocorreram em plena era moderna acompanharam o surgimento de um conjunto de técnicas que formaram a imagem humana, como a consequente

consolidação de um modelo de corpo inteligível (humano) e de um ininteligível (monstruoso), tal como fundamentado na teratologia moderna. A modernidade instituiu um modelo de corporeidade que destaca todo e qualquer desvio da norma como uma catástrofe – ou, no mínimo, como algo a ser combatido para afirmar as necessidades de permanecer dentro dos limites do “normal”. Esses acidentes, por vezes, e sobretudo em situações pré-modernas, foram considerados como um presságio do fim dos tempos, mas não foi essa a interpretação que vence a batalha entre os discursos que retratavam a existência de corpos deformados na era moderna. Desde o século XVII, o fenômeno da deformação foi catalogado pelo olhar cuidadoso da clínica médica. Com o intuito de corrigir erros, ajustar silhuetas, disciplinar a carne e a ossatura, técnicas ortopédicas manobravam a superfície dos corpos visando a alterar tanto a carcaça humana como seu “interior”. Ao analisar o fenômeno da manipulação das morfologias corporais, Georges Vigarello afirma que “esse sistema restitui a regra por uma série de ações limitadas, calculadas, combinadas”, acrescentando que isso foi uma “tarefa banal para uma medicina preocupada não apenas com o funcionamento dos corpos, mas também com sua aparência” (VIGARELLO, 2001, p. 22).

De modo a assegurar que o corpo humano tenha uma forma harmoniosa e saudável, os métodos corretores desenvolvidos na era moderna constituíam uma armadura capaz de recomendar posturas, realocar membros, corrigir excessos e tratar as precariedades das formas corporais. A perseguição de um modelo ligado às estéticas do corpo instituiu no século XVII um conjunto de estratégias visando não só à correção dos desvios, mas também a formação das técnicas capazes de sanar as vacilações daqueles corpos que não se adequavam anatomicamente ao modelo “oficial” de corporalidade humana (SANCHES, 2016). Esse fenômeno de correção apontava a acoplar à imagem do corpo uma geometria mecanizada da carne. O século XVII procuraria anexar ao corpo um conjunto de aparelhagens que teriam o trabalho de formar uma pedagogia da carne pesando sobre os gestos, as formas e, por fim e de modo mais implícito, sobre a estética. Nesse sentido, “é devido ao fato deste aparelho se dirigir à postura, à aparência, circunscrever parcialmente a motricidade, que ele revela necessariamente as táticas implícitas, necessárias para modelar o corpo” (VIGARELLO, 2001, p. 28).

Essa pedagogia ortopédica, associada ao modelo anatômico consagrado pela medicina moderna, forneceria todo o aparato discursivo e imagético capaz de capturar os corpos deformados alguns séculos depois. Partindo de um conjunto de entendimentos sobre a anatomia humana, a compreensão da deformação da carne na

era moderna passará não apenas pela radiografia da correção, mas também pela instituição de um corpo compreendido como doente. Essas doenças catalogadas pelo olhar anatômico passarão a constituir o universo de probabilidades de correção ou não dos corpos deformados. Seguindo por essa via, em seu livro *O nascimento da clínica*, Michel Foucault afirma que houve uma transformação nas práticas médicas entre os séculos XVIII e XIX. A diferença identificada pelo filósofo reside em certo apelo realizado nos estudos da medicina moderna. Segundo o autor, o olhar médico estava mais interessado na saúde do que nos modelos de normalidade, mas isso foi assim somente até as últimas décadas de 1700. A partir dos anos de 1800, porém, registrou-se uma guinada em direção ao reforço da norma. De acordo com o autor:

A medicina do século XIX regula-se mais, em compensação, pela normalidade do que pela saúde. É em relação a um tipo de funcionamento ou de estrutura orgânica que ela forma seus conceitos e prescreve suas intervenções; e o conhecimento fisiológico, outrora saber marginal para o médico, e puramente teórico, vai se instalar (...) no âmago de toda a reflexão médica (FOUCAULT, 2013, p. 38 apud SANCHES, 2016, p. 140).

O olhar médico esboçado a partir do prisma da normalidade, portanto, reiteraria a compreensão da anomalia dedicada aos corpos prodigiosos. Será através das estruturas do saber clínico que o corpo desproporcional se classificará como um desvio da natureza. Assim, a deformação passará a ser um objeto ainda mais preciso quando for requerida pelo olhar clínico sedento pela compreensão das anormalidades da carne. Nesse sentido, o relato do cirurgião Frederick Traves é um importante vestígio de quais valores eram suscitados, naqueles tempos, diante de um corpo considerado anormal. Ao ver uma exibição de corpos estranhos em Londres, esse cientista traz à tona a tônica que mobilizava a sensibilidade do olhar médico no século XIX. Ele afirma o seguinte:

O exibidor – como se falasse a um cão – o interpelou brutalmente: “De pé! A coisa se levantou devagar e deixou cair capa que escondia sua cabeça e seu dorso. Apareceu então o espécime humano mais repugnante que eu jamais havia contemplado” (TRAVES apud COURTINE, 2012a, p. 287).

Esse ser “humano mais repugnante” é um dos personagens mais conhecidos dos *freak shows* europeus realizados na segunda metade do século XIX: o britânico

John Merrick, batizado como o “homem elefante” e imortalizado no cinema por David Lynch (imagem 19). Possuidor de grandes deformações corporais, ele tornou-se um dos mais famosos casos de anormalidade corporal catalogados pelo olhar clínico das ciências da vida no final do século XIX. Sua imagem carrega o estigma do desvio de formas corporais humanas e, por isso mesmo, nele encarna toda uma história sobre o conceito de corpo anormal desenvolvido na modernidade.

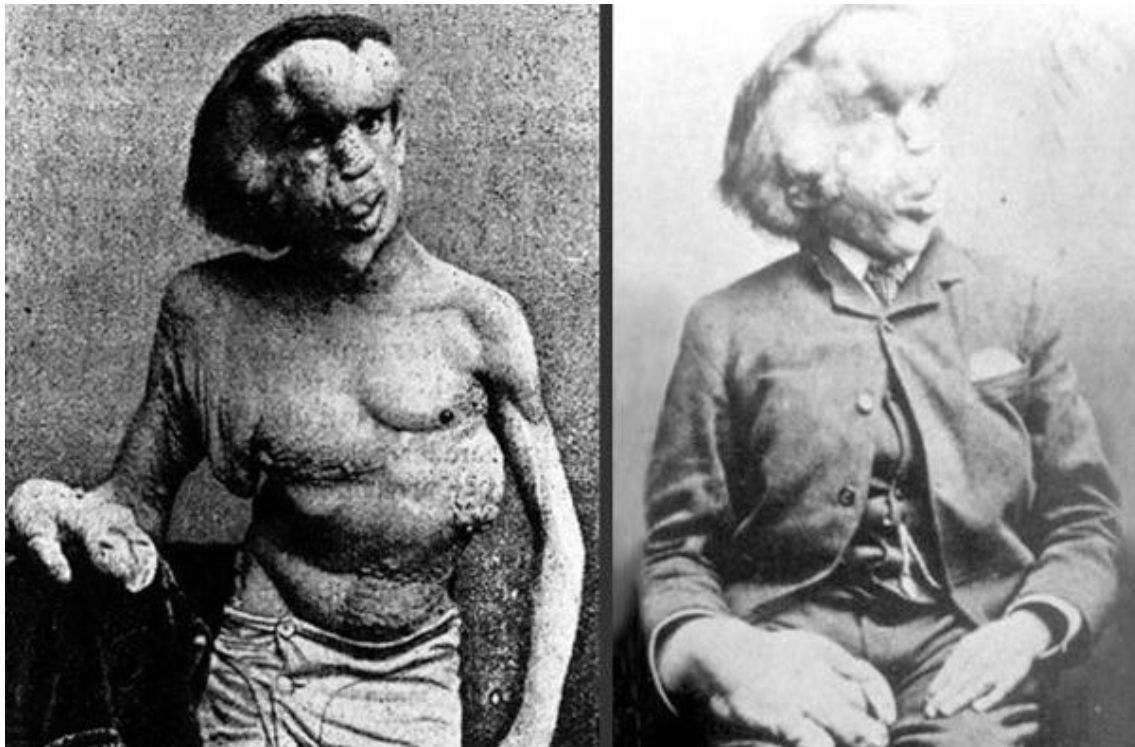


Imagem 19 – Joseph Merrick, o homem-elefante

A perturbação do olhar provocado pela presença do corpo deformado de John Merrick diante de Dr. Traves é sintomática do que se deseja analisar aqui, por reafirmar uma imagem constituída da normalidade que pairou sobre o corpo humano em pleno auge da era moderna. Nesse sentido, todos os corpos cujas formas eram percebidas como aderindo ao excesso ou à falta de órgãos, pele e membros, mobilizaram principalmente o discurso sobre a anormalidade que estava na base da curiosidade científica do século XIX. O conceito de anormal que desponta nesse cenário cientificista é aquele que toma como referência um modelo de normalidade instituído pelas relações sociais e de poder que movimentaram as dinâmicas da vida da época. Compreendendo

esse envolvimento entre a formação do conceito de anormal e seus usos sociais, o filósofo e médico francês Georges Canguilhem afirma, em seu livro *O normal e o patológico*, que “definir o anormal por meio do que é de mais ou de menos é reconhecer o caráter normativo do estado dito normal”. Desse modo, o autor ressalta que “esse estado normal ou fisiológico deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um fato, para ser a manifestação do apego a algum valor” (CANGUILHEM, 2009, p. 20).

O valor negociado nessa dimensão simbólica que envolve o corpo deformado é, primordialmente, o sentido da diferença. Assim sendo, o paradigma instituído nesse esquema é o de diferenciar os corpos deformados dos demais (aqueles considerados normais) por meio do conceito de anormal, reforçando paulatinamente o conjunto de estratégias que desenvolveram a imagem polida, regulada e normativa da estrutura corporal humana no decorrer dos séculos XVII e XVIII. É por esse motivo que o Dr. Traves podia chamar John Merrick de “coisa”, já que tal expressão servia naquele momento para diferenciá-lo da categoria normativa humana.

A diferença assim estabelecida entre o corpo humano normal e o anormal ocasionou uma compreensão de que a deformação estava associada a dimensões não-humanas, próximas do monstruoso. Eram corpos que se distanciavam radicalmente do modelo de corporalidades consagradas à natureza humana, particularmente sob a égide do paradigma civilizador. Existia então um conjunto de motivos para classificar esses corpos desajustados a partir da categoria de monstro, do animal, do inumano. Além disso, a linguagem médica da época forjava reiteradamente a concepção monstruosa e animalesca da anomalia corporal. Nesse quadro, o fenômeno das exposições de corpos deformados que se popularizaram na Europa no século XIX constituiu uma importante página no desenvolvimento e na reiteração dos discursos, práticas e conceitos acerca dos conhecimentos científicos que formavam a imagem corporal dos indivíduos considerados normais.

Esses *freak shows*, como eram popularmente conhecidos, formavam um espetáculo de horrores, um laboratório de sensações e de produção de sentido, um bestiário vivo ou catálogo dos desvios corporais realizados pela natureza decaída. Assim sendo, esse complexo cenário mobilizava diferentes forças e conhecimentos no que se refere ao corpo deformado. Tal zoológico humano somente era concebido em um imaginário da anormalidade. Nesses espaços viviam homens-elefantes, mulheres-girafas e crianças-macacos, indivíduos que proporcionavam a sensação de proximidade com um universo extraordinário e impar do cotidiano das grandes urbes modernas. Esse

espetáculo das anomalias, ou esse show de aberrações, era fortalecido pelo ambiente de curiosidade que revestia o contato entre as deformidades assim expostas e o olhar atento dos espectadores que circulavam pelos circos e feiras do século XIX. Nesse cenário, a anomalia era de algum modo “animalizada” e a norma do humano era reiterada pela exposição meticulosa do anormal (SANCHES, 2016).

O próprio circo data da Antiguidade Greco-Romana. O primeiro circo do qual se tem notícia é o Circus Maximus, do século II a.C., que perdurou por séculos com suas atividades. Tinha capacidade para reunir 385 mil pessoas por espetáculo, e era voltado para apresentar as proezas e prodigiosidades humanas por meio de provas, esportes e testes físicos. O circo torna-se errante na Idade Média, momento em que seu propósito era o de maravilhar as cortes com seus espetáculos, e nunca mais deixou de sê-lo até hoje. No entanto, com o advento da indústria do espetáculo no século XIX tão voltado para a afirmação de modelos normativos corporais, parte significativa do nicho passou a abarcar o fenômeno do *freak show*. É nesse momento que o circo se mistura com as dinâmicas dos discursos científicos sobre os desvios da natureza e abarca o monstro por ele nunca ter cessado de portar devires do que é insólito. Nesse sentido, o espaço do circo e do *freak show*, em que pese o sistema de espetacularização no qual estavam necessariamente envolvidos, podia conceder aos seus atores uma possibilidade maior de agência e emancipação do que o hospital. Ele podia tornar possível colocar em escrutínio a complexa história da deformação corporal por meio de questionar as dicotomias modernas estabelecidas entre o normal versus o anormal, assim como outras dicotomias comparáveis e compatíveis com esse universo de sentido: o humano versus o animal, o riso versus o horror, a identidade versus a diferença.

Jeffrey Jerome Cohen (2000) destaca que o monstro causa pavor exatamente por desafiar as fronteiras que anunciam os limites das identidades e categorias. Ou seja, há uma fragilidade desses conceitos concretos quando o monstro aparece em cena. O sentimento de medo canalizado pela imagem do monstro é um efeito causado pela dificuldade de classificação a que o monstro se interpõe. Nas palavras desse autor: “as demasiadamente precisas leis da natureza tais como foram estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 32). Destacar o caráter monstruoso dos corpos deformados foi um dos principais recursos utilizados pelos organizadores dos espetáculos de horror. Foi por meio dessas categorias de animalização dos corpos incomuns, precisamente, que o desejo do olhar costumava ser implantado na subjetividade dos espectadores. Cartazes, anúncios, cartões postais e fotografias circulavam nas grandes cidades europeias como

propagandas anunciadoras do “fenômeno vivo”, do “corpo prodigioso” ou do “selvagem” que estava passando pela cidade civilizada. Esse prenúncio sustentado pela nascente cultura visual de massa possibilitou que as feiras e os circos pudessem se tornar esses grandes espaços de experiência e entretenimento que se configuraram na segunda metade do século XIX (LEITE JR, 2006).

Nessas peças publicitárias, era vendida aos curiosos a oportunidade de ver as mais bizarras formas corporais jamais apresentadas anteriormente. O contato com seres extraordinários ou deformados apresentados como animais e de aparência grotesca, estimulava certo desejo de olhar que suscitavam “um inventário sem limites da grande exibição das bizarrices do corpo humano” (COURTINE, 2012a, p. 255). A catalogação dos desvios criados pela natureza não cessou de crescer desde que o *freak show* tornou-se um espaço de entretenimento de multidões, a partir dos anos de 1830 até a década de 1890 (imagem 20). A apresentação dos corpos humanos deformados inscritos no modelo dos monstros foi ganhando fôlego na constante exibição de novidades que giravam em torno de novos personagens que se ostentavam nas tendas dos corpos estranhos. O objetivo não consistia apenas mostrar o corpo do monstro, mas também em renovar as expectativas que eram geradas com a visão dessas “coisas”.

De certo modo, existia uma captura desses corpos deformados pelo olhar que se supunha civilizado e plenamente humano ou “normal”, assim como uma consolidação dos discursos daquela época destinados a explicar e catalogar a deformidade, a bizarrice e toda a matéria corporal que constituía o *freak show*. Assim, o *freak* foi sendo assimilado pelo *show* (SANCHES, 2016). Esses elementos ainda jogavam com os signos que estacavam o caráter extraordinário proporcionado pela experiência de fascínio e horror diante dos corpos de *pinheads*, anões, siameses, homens-esqueleto, tronco-humanos, entre outros. A história dessas exposições corporais bizarras também guarda uma íntima relação com o imaginário sobre o estrangeiro e as figuras raciais, construídas pelo positivismo científico no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Associando a degeneração da civilização moderna às raças provenientes da América, da África e da Ásia, os europeus forjavam narrativas que demarcavam os corpos dos indivíduos de outras culturas como possuidores de um exotismo característico do fenômeno do *freak show*, mas isso mascarava também toda a discussão racial desenvolvida na época.



Imagem 20 – Anúncio para *freak show*

Contudo, a associação entre o corpo do estrangeiro e as monstruosidades não é uma invenção moderna, pois ela existe desde a Antiguidade, sendo que esse fenômeno foi ganhando outras dimensões no decorrer dos processos históricos e, em plena modernização do ocidente, culminaram na consolidação de um imaginário social reafirmador dos aspectos da diferença cultural. Esse ideário se baseava na hierarquia

entre europeus civilizados e as demais culturas compreendidas como bárbaras, sendo essas últimas sempre suscetíveis à monstrosidade. Como afirma Courtine:

não resta dúvida de que é no palco dos entra-e-sai, lado a lado com os monstros humanos, que as diferenças raciais foram a princípio objeto de espetáculo, diante de olhares prontos a adivinhar a anomalia monstruosa sob a estranheza exótica. Deve-se ver nisso a subsistência de um fundo antropológico extremamente tenaz, uma antiga confusão entre disforme e o distante, que faz da monstrosidade corporal a medida do distanciamento espacial e a marca da alteridade racial (COURTINE, 2012a, p. 257).

A marca da diferença estampada nas propagandas dos espetáculos reforçava o imaginário de exotismo e, ao mesmo tempo, apontava para uma intrincada relação entre monstro e o selvagem. “A rainha amazona”, “Os gêmeos siameses do Egito”, “Os aborígenes da África” são alguns dos exemplos de títulos em que o *freak show* assimilou corpos estranhos possuidores de identidades culturais que contribuíram para o fortalecimento de uma imagem de degeneração pela raça e, também, pelas anomalias da carne. Nos panfletos e cartazes elaborados como propagandas do *freak show* na segunda metade do século XIX, é notório que a perspectiva da diferença cultural era um componente elementar nesse processo de reiteração da construção da imagem do corpo monstruoso. As associações desenvolvidas nas narrativas sobre os indivíduos que eram exibidos como objeto raro da natureza traziam à baila um conjunto de discursos sobre o desconhecido, capaz de reiterar o medo e a sensação de curiosidade, bem como a hegemonia que a cultura europeia exercia naquela época.

Apesar do imaginário sobre o monstro ter se consolidado a partir desses discursos, cabe ressaltar que a imagem dessa figura era necessariamente corporificada (imagem 21, 22 e 23). E, como afirma Cohen, “o monstro é a diferença feita carne”. Tal como identificamos na produção imagética do *freak show* europeu, a fabricação da representação do corpo monstruoso necessitou de um esquema de signos que dialogavam com a questão da diferença cultural e inscrevia nos corpos alheios os significados culturais atravessados pelos discursos de poder. Nesse sentido, como afirma o autor:

Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. O processo pelo qual a exageração

da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. (COHEN, 2000, pp. 32-33).



Imagem 21 – Criança siamesa



Imagem 22 – artistas circenses



Imagem 23 – Homem com três pernas e dois pênis

Em uma ambiguidade que lhe era particular, o fenômeno da exibição das monstruosidades que vigorou naquela época reafirmava o lugar da diferença corporal, cultural, regional e econômica, e se sustentava na atração pelo inusitado, no desejo de ver o estranho. Nele operavam duas circunstâncias: a reafirmação das separações das fronteiras que amparam a cultura positivista moderna e, além disso, a visibilidade de corpos estranhos e híbridos, cujas imagens demonstravam uma travessia dos limites do contrato social. Quanto a isso, o filósofo Michel Foucault (2011) afirmou que esse corpo configurava um problema “jurídico-biológico” que agredia as leis que estabeleciam os limites inteligíveis da modernidade:

O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da natureza. O campo

de aparecimento do monstro é, portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. Por um lado, nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido. (FOUCAULT, 2011, p. 47)

O corpo monstruoso exibido no *freak show* era, portanto, a prova material de um crime contra a sociedade e a natureza. As teorias de Foucault (2011) apontam para a existência de um conjunto de práticas culturais que não podiam ser rechaçadas, questionadas ou desafiadas pelos indivíduos da época sob risco de adentrar o universo do monstruoso. O caráter jurídico-biológico que caracteriza a existência do monstro naquele contexto dialoga com o estabelecimento e com a reiteração dos limites identitários. É por isso que “o monstro da proibição policia as fronteiras do possível, interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e valorizando outros” (COHEN, 2000, p. 41).

Se o monstro era corporificado na imagem de um indivíduo que rompeu com a norma jurídica e biológica, o corpo desse sujeito demonstrava a transgressão das normas estabelecidas nos interditos e provocava um conjunto de sensações adversas, além de incitar os discursos de captura e normatização inscrito no âmago das sociedades disciplinares modernas. A maior parte dos sentimentos movimentados pela exibição de corpos monstruosos no século XIX era, essencialmente, o desejo por ter algum contato com o desconhecido. Mas, junto com essa cobiça, outras emoções eram suscitadas: o riso, o medo, o nojo e a náusea, por exemplo. Nesse sentido, encontramos as linhas que cruzam o fenômeno do *freak show* e a base estética do fenômeno do grotesco. Quanto a isso, Courtine (2012b) afirma que existia um fundo de “monstruosidade” atuando no gosto mórbido de ver o corpo *freak*. O antropólogo considera que esse tipo de espetáculo se sustentava a partir de um sistema de violências mascarado pela ideia de curiosidade pelo inusitado. Por isso, o *freak* era fundamentalmente grotesco em suas dimensões estéticas.

No auge da modernidade, a realização de atividades comerciais e de entretenimento que envolvia o corpo anormal saturava e saciava a multidão de curiosos com um apelo ao horror e ao absurdo. O monstro divulgado no material visual produzido pelos organizadores do show de aberrações era sempre exposto como uma peça única,

um objeto que merecia visibilidade devido à sua raridade. Existia também a ideia de uma sacralidade da criatura que estava em vias de desaparecer, tornando mais excitante a inquietação do público que se acotovelava para ver as apresentações.

Dois irmãos siameses, uma mulher barbada, um homem-elefante, um negro-branco: essas curiosidades humanas mesclam identidades, confundem sexos, condensam espécies, misturam raças. O teatro dos monstros apresenta uma transgressão – real ou imitada – das leis da natureza. Exceção às normas biológicas, instabilidade do processo vital, falhas da geração; irregularidade das formas humanas, precariedade de sua estrutura física, fragilidade de seus envoltórios: os curiosos para fazerem a experiência do monstro viam surgir diante de si o inventário de uma desordem radical do corpo humano e assistiam, na cena do entra-e-sai, ao drama da ordem diante da vida. Fenômenos “vivos”: deve-se entender isto aqui, com certeza, de maneira literal. (COURTINE, 2012a, p. 273).

Desde que o corpo moderno foi se delineando no cenário cultural da Europa daqueles tempos, pode-se dizer que houve um gradativo fechamento disciplinar da carne. O conjunto de preocupações destinadas a moldar a carne humana, plasmados no processo civilizador e nas normas da sociedade disciplinar, destacava uma regulação dos limites do que era humanamente aceitável. Esse show de aberrações, inserido nas dinâmicas das cidades modernas, evidenciava a persistência de uma visão grotesca de mundo, nesse contexto civilizado. O culto realizado às deformidades do corpo durante os espetáculos, de algum modo, convertia o monstro em uma figura singular que, naquele contexto em que se debatiam opressões e emancipações, convocava certo desejo de libertação daquelas rígidas normas corporais. O perigo de não se classificar nas categorias de humano ou animal, mas nas intersecções que as conectam, fazia com que a estranheza do insólito também desenvolvesse uma admiração misturada ao medo de alheamento da realidade:

O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária de imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro de composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese).

Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (COHEN, 2000, p. 48)

Seria essa tórrida atração pelo monstruoso um vestígio de seu encanto típico no paradigma do mundo de maravilhas? Uma resistência ao desencanto do estranho vivido no *fin de siècle*? Fato é que no interior da produção de monstruosidades que encontrou seu apogeu na era moderna, constata-se um ambíguo cenário que mistura desejo e repulsa quase que à moda do mundo de maravilhas pregresso, mesclado e híbrido em seu cerne. A compreensão do mundo objetivo, progressista e organizado por conceitos e categorias é alterada sumariamente a partir da imagem do monstro moderno, que estremece a realidade e instaura uma grande inquietação. O fantástico, o monstruoso, o macabro, o excêntrico e o obscuro invadem nossa realidade cotidiana, suas leis de súbito ficam suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. Assim, percebe-se que o paradoxo instalado na exibição dos *freaks* está exatamente na insistência dessa suspensão da racionalidade iluminista, na denúncia contra o processo de normalização do século XIX, nos limites do projeto de disciplina da sociedade moderna e no desejo de demonstrar e celebrar a diversidade da existência humana.

As imagens dos monstros não param de ser fabricadas na modernidade. Muitas fotos de *freaks* são tiradas neste período. Tais “shows de aberrações” em fotografias eram comercializados, na época, como cartões postais ou fotografias avulsas. Esses produtos movimentavam o capital econômico que investia nos *freaks*. “Deve-se dizer que essas imagens não tinham, naquela época, nada de uma raridade de colecionador” (COURTINE, 2012a, p. 279). Em vez disso, o corpo monstruoso era um objeto da cultura de massa. O desencanto do mundo do qual falam os historiadores em nada impediu a produção de uma cultura repleta de exotismos de toda ordem tal como o vitorianismo, o decadentismo ou o *fin de siècle*: ao contrário, serviu-lhe de motor. Além dos circos e grandes feiras que movimentavam o cenário do entretenimento nas metrópoles europeias, o museu também passará a figurar como um interessante espaço de produção de imaginário sobre as bizarrices da carne.

Nos Estados Unidos, o *American Museum*, de propriedade de P. T. Barnum, tornou-se um dos principais locais para apresentação dessas “estranhezas” fora do ambiente circense (imagem 24). Em 1841, Barnum abriu as portas desse espaço, que agregava a exibição de curiosidades humanas, além de um museu de cera e história natural, de acordo com o relato de Courtine (2012a). Associando as curiosidades

científicas à cultura popular de massa, Barnum tornou-se um dos mais prósperos empresários de diversão dos Estados Unidos. Nas instalações do *American Museum*, um prédio de três andares, próximo à Broadway, esse produtor cultural e *showman* realizava uma variedade de espetáculos com corpos monstruosos. Courtine descreve que:

Havia, sem dúvidas, nas cidades norte-americanas de antes da Guerra de Secessão, museus de curiosidade que apresentavam coleções de história natural com o objetivo de educação popular. Coexistiam com o *freak shows* que percorriam, por sua parte, toda a gama de anomalias do corpo humano em uma grande desordem taxonômica. Barnum soube fundir os dois tipos de estabelecimento em um só lugar de diversão, capaz de saciar a sede de distração de uma população nova-iorquina em pleno crescimento, onde se acotovelavam imigrantes recém-chegados e nativos da terra, classes laboriosas e estratos médios, homens e mulheres, habitantes da cidade e visitantes que vinham do interior da América rural. E, nas cenas e galerias do *American Museum*, são precisamente os monstros que constituem a maior atração do espetáculo. (COURTINE, 2012b, pp. 266-267).



Imagem 24 – detalhe de propaganda de show organizado por P. T. Barnum

Em *Freak Babylon*, Jack Hunter (2010) remonta a história do *freak show*, informando-nos acerca dos mais célebres artistas do museu-circo de Barnum. Contando com bombástica divulgação, os empreendimentos deste *show man* eram todos repletos de espectadores a espera de ver os “fenômenos vivos” e “prodígios humanos”. O autor deixa claro que a despeito de todas as contradições que compõem o universo do entretenimento, é notável o caráter positivo com que são descritos nos folhetins e as possibilidades de dignidade e sustento que obtinham para além da realidade hospitalar. Lê-se no descritivo de seu museu:

GIGANTES, ANÕES E ARTISTAS

Que trabalham sem mãos e outros que se suportam sem os pés. Seres humanos dotados pela natureza com membros que outros não possuem. Outros desprovidos pela natureza.

Uma alegre colônia de seres privilegiados que vivem, trabalham, sofrem e se divertem com os sentimentos comuns aos mortais, que são em alguns casos mais felizes que seus companheiros-homens mais favorecidos pela natureza.

Estes fenômenos conseguem altos salários, fazem bons investimentos, e muitos desses curiosos seres representados em nossos pôsteres e exibidos em nossos palcos devem ser invejados ao invés de lamentados por todos. (HUNTER, 2010, p. 16)

Em função desses exemplos, cabe concluir que um dos papéis dos museus de história natural do século XIX era de produzir uma compreensão coletiva acerca dos desvios e anomalias presentes na natureza, de acordo com a visão científica da época. Já o espetáculo, frequentemente na contramão do museu, tinha o papel de recodificar a suposta anomalia em prodigiosidade. Barnum, contraditoriamente, abrigava ambas as tendências sob seu toldo. Desse modo, seu empreendimento tornava-se um importante lugar de enunciação desse tipo de discurso sobre a existência dos corpos monstruosos. Além disso, havia no *fin de siècle* um complexo jogo de interesses entre médicos e estudiosos de anatomia e história natural, por um lado, e os empresários do *freak show*, por outro lado. Nesse sentido, Courtine afirma que foi com a constituição bem estruturada de uma ciência dos monstros, batizada de teratologia científica, que houve

uma ruptura drástica com os sentidos e valores que eram forjados sobre o universo da monstruosidade:

Uma ciência autônoma das anomalias da organização reordena, de ponta a ponta, o modo de pensar o monstruoso. Abala o olhar porto sobre o corpo anormal, e formular respostas inéditas a questões muito antigas. Acabou definitivamente a concepção, o conceito, da monstruosidade como manifestação diabólica ou divina, aberração curiosa, produto grotesco dos delírios da imaginação feminina, fruto incestuoso das relações entre homem e animal. (COURTINE, 2012a, p. 288-289).

Esse fato iria acirrar as relações entre ciência e senso comum, tornando cada vez mais complexa a condição dos corpos *freak*. Retomando o caso do inglês John Merrick, o homem-elefante, devemos considerar que os cuidados propiciados pelo Dr. Traves apontam exatamente o momento em que a ciência tomou para si o lugar exclusivo da dominação do corpo deformado. Essa transformação só foi possível graças à reiteração do discurso de variações humanas presente na nascente teratologia moderna. Nesse contexto, o corpo monstruoso volta a fazer parte do escopo de possibilidades do corpo humano, mas sobretudo como um espécime doente, defeituoso, fruto de erro genético. Com essa afirmação fundamentada no desenvolvimento da embriologia e da anatomia comparada, o corpo estranho passa a figurar como uma versão deficiente da humanidade. Nas últimas décadas do século XIX, a compreensão em torno da existência *freak* passou por uma modificação capaz de superar o espetáculo e, em consequência disso, recolocar o lugar da medicina no discurso sobre as estranhezas da carne. Assim sendo, o “médio leva o melhor sobre o saltimbanco, o hospital suplanta o entra-e-sai”, afirma Courtine, “e o corpo do monstro, arrancado do teatro do disforme, torna-se com todo o direito tema de observação médica” (COURTINE, 2012a, p. 287).

Tendo isso em vista, é simbólico desse momento que o homem-elefante tenha deixado o *freak show* – espaço que ainda tentava resguardar e algo de maravilhoso e espantoso, em que pese as condições colonialistas, disciplinares e atrozes por detrás dele – para o hospital – espaço propriamente disciplinar reservado para aqueles que estão, ou são, doentes. Neste momento, Isidore Geofrey de Saint-Hilaire será o autor que introduzirá uma nova onda na disciplina teratológica com seu *Tratado de Teratologia* (imagem 25). A partir de inúmeros estudos, o médico dará curso à preocupação quanto

a origem e causa da geração dos monstros agora pelo viés da embriologia e da genética – o que nos permite afirmar que a teratologia médica jamais pôde falar do monstro por outro caminho senão por meio da fantasia determinista que, agora, torna-se também utilitarista e eugênica. O que difere o campo da teratologia das outras disciplinas médicas, contudo, será seu escopo de atuação: a monstruosidade se torna plenamente física, na medida em que sua origem se deve a razões congênitas, e não ontogenéticas.

Assim, Canguilhem (2010) definirá essa forma de teratologia como o estudo dos corpos que nascem fisicamente desviantes do que se convencionou normal pelos padrões de sua espécie. Esta definição entenderá a monstruosidade como uma anomalia complexa que se distingue de muitas enfermidades, lesões e amputações por derivar de uma condição genética; tal estatuto, por sua vez, demonstrará que mais que representar uma patologia, a monstruosidade desvia qualitativamente do crivo de normalidade disposto pela ciência médica indicando-nos outras possibilidades de vida, um desvalor que problematiza a ordem do humano.



Imagem 25 – nascimento de gêmeos siameses em estudo de teratologia

Para o filósofo e médico (2010), este potencial, quando visto através de sua negativamente debilitante, é precisamente o de questionar qual ordem de vida a monstruosidade coloca em cena. O monstro vive, afinal, uma vida excêntrica ao cânone estabelecido – vida essa que desnuda uma possibilidade de existência ainda assim, possível de ser vivida. É esta possibilidade de viver que insurge contra sua impossibilidade de ser representado para além do limites dos discursos científicos. Em última instância, sua prodigiosidade tornou-se a de sempre escapar, sempre evadir dos terrenos normativos. Portanto, se o monstro é frequentemente o negativo de uma positividade normativa, ele também pode ser pensado enquanto exterior a essa norma, na medida em que ao se opor aos próprios valores que erigirem um conceito de normatividade vital ele também promete uma nova ordem vital.

Em síntese, seja na perspectiva biológico discutido por Canguilhem, do desvio teratológico da natureza da vida, seja na perspectiva político discutida por Foucault, do desvio da medicina social da natureza da moral, ou ainda na perspectiva histórica do *freak* de Courtine, o prodígio maravilhoso torna-se um espectro no mundo desencantado da modernidade. O século XX trará inúmeras possibilidades artísticas de questionar este corpo disciplinado que herda dos séculos anteriores. Entre as quais a literatura se destaca como uma das formas artísticas mais prolíficas de questionamento dos lugares de anormalidade que os outros da modernidade se colocaram, elegendo as figuras do *freaks* como interessantes analisadores deste processo. A literatura de mulheres do século XX, em particular, dará outros sentidos e fins para estes *freaks*, aproveitando-se tanto dos paradigmas de maravilha quanto de suas potências prodigiosas por meio do gênero do grotesco.

No próximo capítulo, nos dedicaremos a discorrer sobre a estratégia literária e política de resgate dos prodígios da literatura grotesca escrita por mulheres. Tal apropriação se deu no seio de um projeto feminista de positivação da própria identidade feminina, sem a qual esta discussão estaria contextualizada. Iniciaremos, portanto, discorrendo sobre um breve histórico da crítica literária feminina. A seguir, explicaremos a estratégia de apropriação do grotesco e da maravilha como forma de releitura e resistência aos cânones por meio do feminismo.

CAPÍTULO 2

O GROTESCO NA LITERATURA DE MULHERES

O processo histórico de recodificação da maravilha em desencanto, do corpo grotesco em corpo *freak*, está contido em um ainda maior: o projeto moderno de normativização da vida, de controle e subjugação de suas formas de alteridade. Contra essa onda de pejorações, esses mesmos “outros” erigiram importantes críticas e organizaram verdadeiras insurgências desde seus locais de enunciação. Tanto o pensamento feminista quanto a literatura de mulheres não se furtaram de comentar tal processo.

Elaine Showalter, em seu livro *A literature of their own* (1977), realizou um estudo pioneiro dedicado à sistematização das ondas, tendências e características da literatura inglesa de mulheres. De notável erudição, sua pesquisa percorre o século XIX, iniciando com as irmãs Brontë, e finda em meados dos anos 50, com Doris Lessing. Sua sistematização identifica três grandes estágios que se diferenciam pelos modos em que a mulher é representada e pensada. Apesar das distinções de cada estágio, Showalter (1977) repara traços em comum que são remetidos à própria cultura feminina nas quais suas obras foram escritas. Para ela, a tradição de mulheres se nutre de uma solidariedade e senso de comunidade que existem como resultado de opressões comuns e de uma consciência compartilhada do ser mulher no Ocidente. A escrita feminina, portanto, está intimamente ligada à experiência cultural de ser mulher, assim como se beneficia do próprio local afirmativo e potente que a experiência adquire no pensamento feminista – razão pela qual nunca é possível discorrer sobre estratégias literárias de mulheres à distância do pensamento feminista que as nutre.

O terceiro estágio, *Female*, cuja voga se inicia em 1920 e perdura até os dias atuais⁷, interessa-nos particularmente porque ele vai se dedicar ao desenvolvimento de nossas representações da mulher e do feminino na cultura. Para tanto, seu principal eixo de enfoque é a reconstrução de uma nova identidade por meio da autodescoberta. Mesmo que ainda dependente da alguma dose oposição para ensejar seu projeto de afirmação, Showalter (1977) afirma que a maturidade de tal fase se dará à medida que o conceito de diferença é revisto pelas escritoras. Na primeira metade desta etapa, escritoras como Katherine Mansfield e Virginia Woolf escrevem obras que contribuíram

⁷ Em razão deste estudo ter sido publicado há quase 40 anos atrás, é possível que esta sistematização necessite de atualização. Showalter, contudo, não publicou continuações de sua pesquisa, de modo que não dispomos de estudos que expliquem se já haveria um quarto estágio. No que se refere ao nosso recorte, o estágio “female” permanece pertinente.

para elevar a sexualidade a um patamar sócio-cultural, tecendo observações que começam a delinear o que é patriarcado antes de sua definição nas ciências humanas. Ademais, a experiência feminina e seu processo criativo são pioneiramente pensados através de uma estética feminina que, por sua vez, comporia uma genealogia de escritoras esquecidas pelo cânone masculino da tradição literária.

Uma das mais icônicas preocupações da crítica feminista do período foi o rompimento com o cânone patriarcal da tradição literária vigente até então, em especial no que se refere às representações convencionais das protagonistas femininas e seus conflitos. Consequência lógica da sociedade patriarcal, as representações culturais que formam tais estereótipos podem ser vistas nas mais diversas manifestações artísticas e, de forma especial, na literatura. Tais modos de representação recaíam sobre e até mesmo reforçavam estereótipos de uma imagem negativa ou depauperada da mulher, frequentemente associando-a a conflitos amorosos, à incapacidade de agência ou autonomia e fragilidades dos mais diversos aspectos, físicos, morais ou cognitivos.

Não obstante, tal sonho só poderia se dar com o esgarçamento da trama patriarcal dos gêneros. Mary Ellman (1968) enumera algumas características estereotípicas que conformam o ideal de feminilidade: fluidez de formas, passividade, instabilidade corporal e psíquica, confinamento, piedade, materialidade, espiritualidade, irracionalidade, aceitação (seja da estudante, da prostituta, da mãe ou da serva) e incorrigibilidade (seja da megera ou da bruxa). De forma que, entre todas as ações plausíveis na ficção, muitas poucas são realizadas por mulheres. Reduzidas a praticamente caricaturas, tais papéis frequentemente são limitados ou à imagem da donzela e da vítima ou da devoradora e da vadia – daquela que busca quebrar as regras sociais acaba recebendo sua lição: a transgressão leva ao ostracismo, à pobreza ou à morte, como ocorre na maioria dos romances do século XIX.

Segundo Michelle Perrot (1992), essa exclusão é a expressão de outra exclusão: a das mulheres em relação à vida e ao espaço público. A ausência de heroínas das histórias espelha a ausência de protagonistas na História, de uma História feita por homens e pensada por eles de modo a entender que a agência histórica e a marca da mão humana no mundo é sobremaneira masculina. Caberia aos homens o lugar na esfera pública, local onde se centra o mundo político, o império, o trabalho, o poder, enquanto que a mulher seria incumbida da esfera privada, a vida do mundo doméstico, em que lhe é reservado seu papel de mãe, de esposa ou de filha.

Diante de tais aspectos, parte considerável da literatura de mulheres aprofundou a crítica de gênero por meio do prisma da representação e sua necessidade de revisá-

la, de relê-la e de reinscrevê-la na cultura. Essa guinada de olhar implica igualmente uma guinada estética que tomará os mitos e tradições da cultura ocidental não mais como totens da cultura, mas como curiosos materiais de subversão. O mesmo acontece, em segundo plano, com a tradição literária herdada pelo cânone de autoridade. Movidas por essa estratégia, as escritoras passam a compreender que, se as representações de gênero hierárquicas ou simétricas estão contempladas nas narrativas que as conformam enquanto tais, é politicamente necessário embarcar em processos de leitura reconstrutiva que explicitem o caráter naturalizado dos arranjos de gênero. Sobre isso, Adrienne Rich comenta em seu clássico ensaio de 1971:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com olhos frescos, de entrar em um antigo texto desde uma nova direção crítica – é para as mulheres mais que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência... Nós precisamos saber a escritura do passado, e sabê-la diferentemente do que a sabemos agora; não para superar uma tradição, mas para quebrar seus grilhões sobre nós. (RICH, 1979, p. 35)

Nesse novo estilo de produção, a tônica agora é de revisão, reformulação e reconstituição do espaço crítico dentro do qual o feminismo se insere e de onde ele retira a matéria-prima de sua reflexão. A necessidade de invenção de novas formas de subjetivação para além das cartografias eurocêntricas e modernas da política, da identidade, da linguagem e do desejo fez com que novamente se reforçasse a tensão das diferenças nos laços que a igualdade enodou dos feminismos do início do século XX. A revisão das naturalizações biológicas e sociológicas se constituía como uma das vias mais representativas do pensamento crítico do momento. Buscavam, em confluência com o pensamento filosófico pós-estruturalista, alternativas ao paradigma identitário que permeava as ciências humanas e também o feminismo liberal. Asseveravam que a crítica do sujeito do falocentrismo e do patriarcado não poderia inserir em seu lugar vacante um sujeito identitário universal Mulher sob risco de produzir outras invisibilizações produzidas pelo mesmo substrato binário hierárquico e não-interseccionado.

No rompimento da hierarquização dos saberes, estes feminismos que abordam a diferença de maneira positiva têm operado no sentido de reatualizar o imaginário político e cultural de nossas épocas, desbancando categorias claras e distintas e promessas de pureza e distinção. Ao radicalizar as diferenças à luz da excentrização do

próprio sujeito feminista, a discussão cessa de se afiançar tão somente na diferença sexual e passa a atentar para toda uma rede interseccional de diferentes diferenças. Não mais partindo da igualdade, mas dos interregnos e fronteiras, um pensamento mestiço e intruso, desapegado de pertencças dogmáticas, emerge da tensão e do conflito.

Desde o início, a investida feminista incidiu contra o sujeito do pensamento, da racionalidade e da unidade ilustrada. Claramente inspirada em uma lógica centro-margem, Mesmo-Outro, esse sujeito pretensamente universal da filosofia materializa o patriarcado na figura de um homem branco europeu e burguês que se define negativamente em relação àqueles que nomeia como “outros”: mulheres, pessoas de cor, proletários, corpos dissidentes da heteronorma. Tendo isso em vista, o projeto político e epistemológico do feminismo da diferença compreende que a real questão não está na redenção do lugar pejorado e inferior que a Modernidade legou para seus “outros”, investindo na noção de identidade feminina, mas na desconstrução do próprio edifício que se vale deste binário como seu principal pilar de fundação. Trinh (2015) sintetiza esta questão da seguinte forma:

A identidade, tal como entendida no contexto de uma certa ideologia de dominação, há muito tem sido uma noção que se baseia no conceito de um núcleo essencial e autêntico que permanece oculto à consciência e que exige a eliminação de tudo o que for considerado estrangeiro ou não verdadeiro a si mesmo, isto é, o não-eu, o outro. Em tal conceito, quase que inevitavelmente o outro ou é oposto ao eu ou é submetido à dominação do eu. É sempre condenado a permanecer em sua sombra enquanto tenta ser seu igual. Identidade, assim entendida, supõe que uma linha divisória clara possa ser traçada entre o eu e não-eu, ele e ela; entre profundidade e superfície, ou a identidade vertical e a horizontal; entre nós aqui e eles lá (TRINH, 2015, p.1).

A literatura de mulheres, munida dessa crítica que ora trazemos à baila por meio do pensamento feminista, vai se organizar em uma série de estratégias estético-políticas que lidam com a identidade feminina por meio de uma resignificação de seu local de alteridade inferiorizada no patriarcado. Para tanto, um dos recursos será a adoção de seres marcados por sua alteridade como maneira de aludir ou metaforizar a condição feminina em suas múltiplas instâncias. Pode-se afirmar que a *freak*, a monstra moral, a estranha, a alienígena, a demônia e a doente mental são alguns dos avatares do Outro feminino da Modernidade na medida em que representam, cada uma à sua maneira, tanto figuras desviantes ou malquistas pela cultura patriarcal quanto figuras excêntricas

à feminilidade normativa. Serão precisamente essas figuras que serão tematizadas e trabalhadas e constituirão uma das muitas frentes de leitura epistemológica do sujeito feminista na fase madura da terceira onda.

Braidotti (2002) afirma que monstros, criaturas fantásticas ou meramente desviantes se tornam figurações do sujeito feminista porque o revisionismo feminista da epistemologia ocidental, nos anos 70 em diante, adota a postura de positivar a proliferação das diferenças no mundo pós-moderno. Em oposição a uma leitura essencialista da identidade feminina, a filósofa compreende que muitos “outros” despontam em busca de visibilidade e legitimação, por vezes de modo vingativo e frequentemente em desacordo com os princípios lógicos da identidade formal. Perante essa multiplicação de alteridades sobre o solo ainda movediço da derrocada dos projetos de modernidade, essas curiosas figurações da literatura de mulheres buscam multiplicar o próprio entendimento de diferença para além de leitura negativa e pejorativa.

Sendo essas figuras excêntricas extraordinárias incorporações da diferença, entende-se que sua positivação dentro da tônica feminista objetiva tomá-las pelo que possuem de prodigioso e maravilhoso, ao invés de despojado de potência. Tal leitura é diametralmente oposta ao trato moderno da questão, na medida em que critica a leitura teratológica da ciência moderna, assim como problematiza os lugares em que conceitos como normal e anormal ocupam na cultura patriarcal. Ao contrário, andando lado a lado com a filosofia feminista deste período, a literatura de mulheres utiliza tais personagens como verdadeiros prodígios porque se valem de referenciais de diferença e singularidade distintos do cânone moderno. Podemos ressaltar alguns gêneros em que esta estratégia de trato da diferença e da alteridade se mostra mais claramente: na ficção científica e/ou especulativa e no realismo mágico.

Seguindo a tradição de Mary Shelley e Charlotte Perkins Gilman, a ficção científica feminista de Marge Piercy, Doris Lessing, Joanna Russ, Octavia Butler e Ursula K. Le Guin inventa mundos distópicos e utópicos, futuros ou passados, terráqueos ou alienígenas, com o objetivo de nos fazer atentar para o nosso próprio mundo e nosso próprio presente por meio da discrepância ou exacerbação de seus aspectos. Essas autoras também foram exímias inventoras de personagens excêntricos, frequentemente prodigiosos, que intentavam representar, como figurações ou até mesmo metáforas, de outras possibilidades de vida, agência, subjetividade e usos do corpo feminino.

Alguns livros que destacamos dessa onda são *Woman on the edge of time* e *He, she, it* de Marge Piercy; *The Female Man* de Joanna Russ; *Kindred* e a trilogia *Xenogenesis* de Octavia Butler; *A mão esquerda da escuridão*, *Os despossuídos*, *Floresta é o nome o mundo*, *Always coming home* e os contos de *Winds' Twelve Quarters* de Ursula K. le Guin; e a pentalogia *Canopus em Argos* de Doris Lessing, da qual destacam-se *Shikasta* e *Casamentos das zonas 3, 4 e 5*.

A ficção especulativa feminista flerta com o gênero da ficção científica e encontra em Margaret Atwood um de seus principais nomes. Autora profícua, escreveu muitos livros de ficção e outros teóricos dedicados a mapear e comentar a produção de mulheres nos últimos quarenta anos. *O conto da aia* é um de seus livros mais conhecidos e nele encontramos sua principal estratégia de ficcionalizar a alteridade feminina: amplificando tendências políticas já presentes em nossa sociedade e construindo um futuro que mantém proximidade com o nosso presente, como por exemplo o advento de uma teocracia que se utiliza das mulheres, as aias, como barrigas de aluguel e posses de generais de alto escalão. A trilogia *MaddAddam*, composta pelos livros *Oryx e Crake*, *O ano do dilúvio* e *MaddAddam*, também alcançou renome.

O realismo mágico de mulheres, em que pese a riqueza de volumes e estilos que podem ser abrigados sob este amplo conceito, abarca autoras das mais diversas regiões do mundo: Toni Morrison, nos Estados Unidos, Arundathi Roy, na Índia, Laura Esquivel, no México, Isabel Allende, no Chile, Jeanette Winterson, na Inglaterra, entre outras. Não se nota aqui a repetição do motivo distopia-utopia, mas a descrição de histórias cujos fatos estão permeados de elementos surreais, que rompem com causalidades de tempo e espaço, bem como com a lógica e a racionalidade. Ao invés de se deterem no futuro, como suas colegas da ficção científica e especulativa, este gênero tem predileção pelo passado, que reconstroem por meio da estética do realismo mágico mostrando elementos não consagrados pelo cânone histórico. A identidade feminina, nesses livros, é constantemente posta sob escrutínio e frequentemente serve de metáfora para também observarmos nosso presente por meio de outras visadas.

Uma vez descrito o contexto do pensamento feminista a partir do qual a literatura de mulheres se apropria de *freaks* e monstros como prodígios, nos deteremos a seguir de uma estratégia específica que ora chamaremos de “grotesco feminino” inspirados por Russo (2000) que utiliza a mesma nomenclatura de maneira ampla. Por este nome, não nos referimos a um gênero, mas a um corpo de recursos e temas que podem comparecer nas obras de literatura de mulheres que se debruçam sobre a alteridade prodigiosa da mulher. Ele pressupõe uma transposição da estética grotesca tradicional

para o âmbito das discussões de gênero contemporâneas e é alimentado pelas preocupações por rever as representações do feminino, do corpo e da sexualidade, assim como por subverter as hierarquias patriarcais, já expostas no contexto acima descrito. Na literatura de mulheres, o grotesco constitui uma estratégia possível, entre muitas outras, de recuperação e positivação dessas figuras alteritárias pelo viés feminista.

Quando rompe com normas sociais e adota postura carnavalesca, o grotesco permite transgressões de corpos e comportamentos que, no âmbito narrativo, liberta as escritoras dos modos tradicionais de caracterização, especialmente no que diz respeito às protagonistas femininas e suas relações com o que é comumente conhecido como feminilidade. Tal recurso coaduna com a perspectiva de revisão do estatuto do corpo feminino, iniciada com o feminismo radical, mas diferentemente dele, visa debruçar-se sobre as questões corporais por meio de sátiras e paródias, o que mais o aproxima das visões desconstrutivas do giro de consciência feminista oitentista de Lauretis. Enquanto o grotesco tradicional se dedicava ao corpo naquilo que possuía de baixo e excrescente como um de seus temas principais, o grotesco feminino o fará com o corpo da mulher, ressignificando toda uma história que se dedicou a sua pejoração. Neste recorte, esta estratégia age como uma atitude que privilegia o deslocamento à fixação, a metáfora à literalidade, a mistura à homogenização. Seu pressuposto, como já vimos, é o humor, a inversão, a baixeza e o hibridismo. Não obstante, sua transposição para o pensamento feminista e a imaginação literária de mulheres necessitou de digressões e revisões em razão de notável ausência de considerações quanto ao lugar específico que a mulher ocupava nas teorias clássicas do grotesco.

A teorização do corpo grotesco feminino primeiro inicia-se nas artes plásticas para só em seguida migrar para o contexto da literatura. Uma das primeiras teóricas a fazer um recorte de gênero para a problemática do grotesco é a artista plástica e historiadora Ewa Kuryluk, com *Salome and Judas in the Cave of Sex – The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, de 1987. Em seu livro, ela discorre sobre a temática de maneira detida e aprofundada dentro do campo da história da arte, elegendo a esfinge, uma das mais importantes figuras híbridas da arte e da literatura, como a figuração inicial de seu recorte.

Em seu argumento, a sexualidade feminina representou um grande ponto de interrogação para o patriarcado ocidental de muitos momentos. Por essa razão, para a autora a esfinge serve como símbolo do grotesco feminino, pois é uma criatura feminina que representa a heterogeneidade do gênero ao mesmo tempo em que apresenta

diversos enigmas (imagem 26). A estranheza experimentada quando defronte a esse colossal animal-mulher promove em nós um misto de desejo e horror, curiosidade e paralisia, incompreensão e sedução. Ela protege uma caverna, outro conhecido símbolo do grotesco, portando um sorriso sedutor em seus lábios, patas e rabo de leão e pode nos devorar ao menor sinal de incerteza. Ao ímpeto devassador que dá respostas rápidas, distintas e claras para os mistérios femininos, a esfinge responde com voragem e terror como se intentasse dizer que há coisas para as quais o mistério é fundamental e necessário.

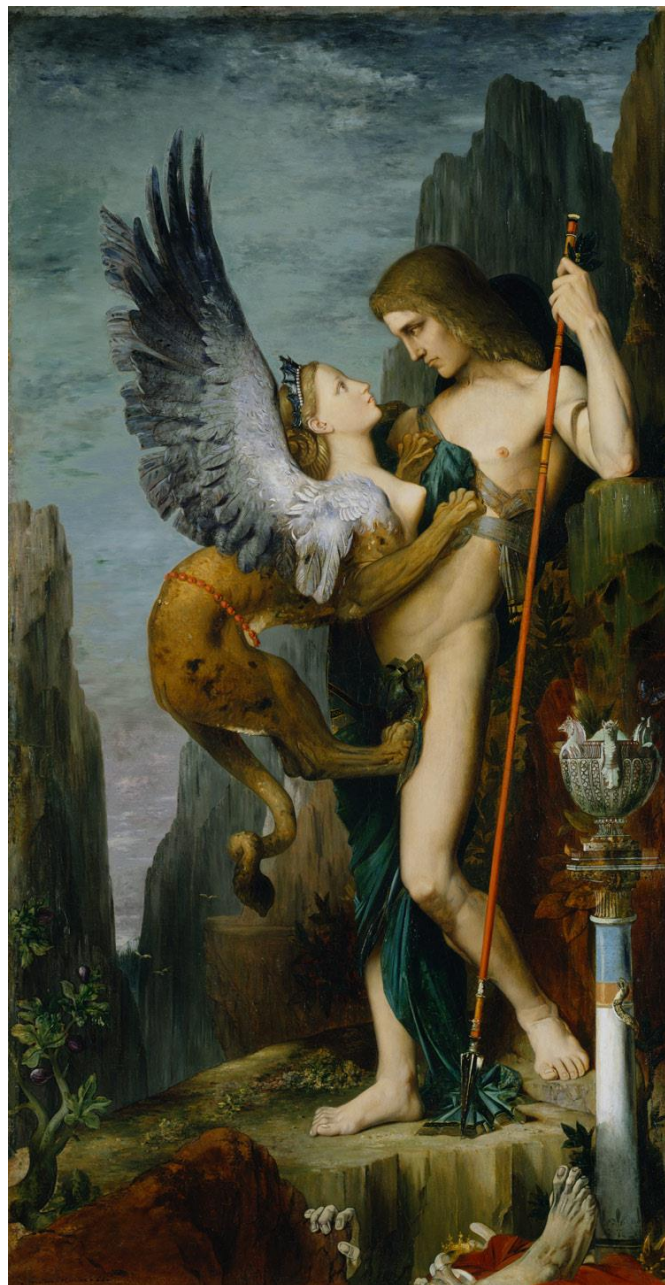


Imagem 26 – Édipo e a esfinge

O que nos aguarda em sua caverna é o mundo ao revés, a feminilidade enquanto possibilidade de uma ordem simbólica não comportada pelo falocentrismo. Notavelmente afeita com o pensamento psicológico, em particular psicanalítico, a autora valoriza a contribuição de Kayser por este reconhecer o importante papel dos sonhos, da loucura e do inconsciente na criação do universo grotesco, ao passado que critica Bakhtin por este ignorar os conceitos psicanalíticos de infantilismo, regressão e desejo de morte. Os mundos ao revés presentes na forma de manicômios, palcos de teatro e sonhos são percebidos por Kuryluk como antimundos, exatamente por serem o contrário do que é socialmente visto como um mundo normal. O grotesco para Kuryluk oferta a possibilidade de alívio, maravilhamento e desbunde para os momentos em que o mundo se satura de retidão, autoconsciência e certeza. Em suas palavras:

Eu aceito o valor desses antimundos, mas adiciono outros: o antimundo da feminilidade oposto ao mundo controlado por homens; o antimundo da infância que se contradiz ao mundo governado por adultos; o antimundo do que é escondido, proibido, apócrifo e herético como diferentes do universo estabelecido e sancionado, canônico e ortodoxo. (KURLUK, 1987, p.3).

Assim, as questões de gênero são ignoradas quando, na verdade, o corpo feminino, suas figurações e suas performances representam o antimundo por excelência em relação à ótica das sociedades patriarcais. A função de um grotesco feminino, nesta ótica, é insurgir com o antimundo feminino contra o mundo masculino, prometer com suas criaturas incertas mais do que uma inversão: promete uma compensação.

Margaret R. Miles, com sua obra *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, de 1989, segue pela via de Kuryluk e põe em evidência o uso de imagens iconográficas do corpo feminino desde a Idade Média até os dias atuais. Afinada com a perspectiva de revisionismo histórico particular do feminismo da diferença, Miles abre sua discussão observando que o corpo feminino grotesco foi ignorado pelos principais teóricos do grotesco, como Kayser, Bakhtin e Harpham:

Eu hesito em participar dessa tão honorável dinâmica acadêmica, mas acho difícil explicar meu argumento sem demonstrar que as definições de grotesco mais antigas falharam na explicitação de um de seus componentes cruciais, a

saber, o papel do gênero na criação da qualidade de grotesco (MILES, 2006, p. 220 apud FEITOSA, 2011, p. 38).

Segundo ela, não há possibilidade de pensarmos em critérios de normatividade contra os quais o corpo grotesco resiste deixando o aspecto do gênero e do sexo de lado. Por isso, Miles (2006) se dedica a uma exposição rica para mostrar como o corpo feminino, quando excede os códigos de normalidade prescritos pelas sociedades ocidentais, corre mais riscos de ser condenado como grotesco do que o corpo masculino. Os discursos médicos e religiosos do século XIX, conforme já mencionado, demonstravam interesse em analisar o corpo feminino e categorizá-lo como inferior em relação ao corpo masculino. O higienismo característico do pensamento moderno da época estabelecerá muitas teorias para justificar a inferioridade biológica feminina em pleno momento em que sua condição como cidadã no estado moderno também estava reduzida a menoridade e passividade.

Em razão da contingência histórica ganhar mais importância do que premissa temática, Miles (2006) visa uma leitura formalizante do grotesco. Segundo ela, os estudos até então afixam categorias temáticas que, se tomadas como pontos de partida, terminam por essencializar estados corporais e formas de subversão que são sempre relativas às compensações, normatividades e estatutos de poder de cada período. A análise das categorias temáticas tornadas quase que arquétipos retiram as imagens de sua matriz sócio-cultural e tornam eternas questões de interesse para a leitura feminina, como a existência de uma hierarquização patriarcal agindo no seio da cultura dos mais distintos modos. Assim, visivelmente inconformada com as fragilidades de sua definição e especialmente decepcionada com as omissões da questão de gênero em seus estudos, sua contribuição segue no sentido de sistematizar os possíveis mecanismos para sua identificação nas artes. Sua perspectiva é de que, uma vez o grotesco formalizado, torna-se possível uma leitura mais enriquecedora do grotesco feminino:

Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são: caricatura, inversão e hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, seus corpos e comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. Contrasta-se com isso o fato de que os corpos de todas as mulheres incorporam partes tais como seios, útero e vagina, e processos, tais como menstruação e gravidez, que pareceram grotescos aos

autores e artistas que representaram as mulheres. O corpo feminino é inerentemente volátil, a “fonte da mudança, ruptura e complicação”. Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram a característica estrutural desses campos de estudo. (MILES, 2006, p. 155 apud FEITOSA, 2011, p.39).

No caso da caricatura, visto que o corpo feminino é tido como muito natural e pouco cultural, mais definível pelos seus ciclos reprodutivos e hormonais, Miles nota que as personagens femininas grotescas são ainda mais expostas pelos seus fenômenos corporais do que as personagens masculinas: a gravidez é fruto de alguma situação absurda, ou nem sequer acontece; fluidos corporais como menstruação, saliva e vômito são acentuados, assim como são algumas características distintivas, como útero e seios. Segundo ela, na perspectiva masculina, tais elementos são sempre exacerbados em contextos em que sua oposição ao corpo masculino impliquem uma radical hierarquia, mas que, na perspectiva feminina, podem ser apropriados parodicamente em estratégias de resistência. Miles também nota que o uso da exacerbação, no caso da mulher, mais frequentemente revela o que a sociedade condena do que o que a sociedade valoriza: “a caricatura isola e fetichiza partes do corpo (...) tanto no discurso teológico quanto no discurso médico, bem como nas artes populares do cristianismo ocidental, os seios, a vagina e o útero frequentemente foram alvos da caricatura, tanto em sua forma velada quanto em sua forma explícita” (MILES, 2006, p. 155 apud FEITOSA, 2011, p. 40).

No que tange o segundo mecanismo de categorização do grotesco, a inversão, Miles afirma que ele consiste, em um primeiro momento, em mostrar o reverso de uma imagem agradável. A autora identifica tal mecanismo já em curso nas próprias obras moralizantes da Idade Média, representando seres malignos com formas exacerbadas e disformes, demonizando corpos dos pecadores condenados ao inferno por meio de características femininas. Seguindo por esta esteira, a autora mostra que o corpo feminino já é de antemão tido como essencialmente grotesco por ser uma inversão do próprio corpo masculino, de modo que bastaria comparar o feminino ao normativo masculino para encontrar o corpo feminino a natureza deformada e defectível.

Já notável desde o início das escavações do palácio Domus Aurea do Imperador Nero, a hibridização é uma característica marcante do grotesco nas artes e na literatura

e herdeiro direto do mundo de maravilhas antigo e medieval. Miles atribui onirismo e magia à sua terceira categorização do corpo grotesco, recordando as imagens vivas e simétricas, com figuras alternando ritmos sutis, indo da forma arquitetônica à humana, ao animal e às folhagens. Para ela, o hibridismo consiste em uma combinação aleatória de partes díspares, sem integridade funcional que visa combinar elementos de reinos diferentes, isto é, primeiramente isolar órgãos e pedaços humanos, animais, peixes e partes de aves, para posteriormente reuni-los a outros corpos de forma aleatória (MILES, 2006). Recordando que o corpo tornado canônico pela Modernidade foi moldado por meio de valores higienistas e eugênicos, para ela o hibridismo possui o potencial de tornar o corpo grotesco verdadeiramente monstruoso.

Através de sua leitura, tem-se que a grande contribuição de Miles está em pontuar que nem sempre o grotesco está a serviço de uma completa subversão do *status quo* como desejavam seus autores iniciais. No que se refere ao gênero, estes três recursos retóricos são frequentemente utilizados não para desafiar as normas sexuais, mas constituem mecanismos da ofensiva patriarcal em muitos momentos da história para inferiorizar o feminino, ou simplesmente para reforçar ditames e opressões patriarcais já conhecidos. Para a autora, os homens, que detinham o poder de criar representações públicas da mulher, percebiam o corpo feminino como quintessencialmente grotesco. Por isso, quando eles desejavam construir um corpo masculino grotesco, o faziam dando características femininas a ele. Isto é particularmente notável no contexto moderno, em que os corpos dúbios dos andróginos perdem quase que por completo seu caráter prodigioso e sagrado dos tratados alquímicos para virarem completas aberrações: os caracteres secundários femininos arruinam a perfeição dos caracteres femininos.

O grotesco feminino, nesse sentido, diz respeito às pejorações intrínsecas à mulher, as quais seria necessário contrapor um grotesco feminista, que se apropriasse dos mesmos mecanismos, mas em diferentes narrativas, a favor de uma verdadeira subversão de normas e regras sexuais. Nisto residiria a originalidade do debate: na positivação das temáticas femininas, como o próprio corpo, assim como a deflagração das hierarquias das diferenças sexuais e instauração de um novo sistema de atribuição de sentidos. Consequentemente, os papéis e expectativas de gênero, intrínsecos à sociedade, devem ser levados em consideração (MILES, 2006).

Mary Russo segue pela via desbravada por Miles e Kuryluk e produz o que ainda hoje é considerado uma das obras mais abrangentes e ricas sobre o gênero por meio

de um recorte de gênero: *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*, de 1995. Ela mesma descreve seu livro da seguinte forma:

Neste livro reúno uma série de textos teóricos, históricos, autobiográficos, literários e visuais. Como a prática do risco, da forma como eu a desenvolvo, aponta mais para a possibilidade do que para o progresso sustentado, este livro está repleto de imagens de performistas do sexo feminino que são, de uma maneira ou de outra, erradas. Cada uma dessas agentes está marcada por características específicas de idade, estrutura física, classe, etnia e sexualidade; todas atuam com ironia e coragem diante do perigo, do ridículo, da descrença, da injúria ou mesmo da morte. [...] Em última análise, pode ser útil para meus leitores reafirmar o que este livro não se dispõe a fazer. Mais notadamente, ele não procura catalogar as diversas figuras grotescas codificadas como femininas. Nem busca e identifica assiduamente um feminino grotesco essencial ou paradigmático. (RUSSO, 2000, p. 26).

Em sua leitura, Russo afirma que a arte grotesca surgiu somente em relação às normas as quais excedia. Nos dias atuais, ela complementa, porque os padrões normativos estão espalhados por quase todas as manifestações artísticas e culturais, todas são igualmente passíveis de abarcarem aspectos grotescos por meio de uma apropriação ou ressignificação. O grotesco, em seu ponto de vista, não se restringe a uma única qualidade midiática, mas é passível de ser identificado em várias áreas de estudo e gêneros artísticos. Por isso, em sua leitura, o grotesco hoje mais se constitui como uma estratégia estético-política, um conjunto de intervenções, do que somente um estilo datado na passagem da Idade Média para o Renascimento, o que, de certa forma, vai de encontro com a leitura política que Bakhtin faz das festas populares e da literatura de Rabelais. Russo não se propõe a categorizar ou definir o corpo feminino grotesco, mas tomá-los como analisadores, desafios e questões às normas e valores cristalizados de poder e, para tanto, foca-se em livros e obras de arte.

Uma das consequências de se tomar o grotesco como estratégia estético-política é de que ele também comporta não só o fenômeno de pejoração do corpo feminino, mas também o do corpo masculino, que se torna igualmente passível de ser considerado grotescos quando se distancia dos códigos prevalecentes de normalidade. Portanto, ainda que a pejoração do corpo feminino receba maior atenção, potencialmente as considerações do grotesco feminino visam dar conta dos problemas de gênero em geral. Ademais, Russo (2000) justifica seu recorte ao ratificar que o corpo

feminino é mais propenso a ser qualificado como grotesco do que o corpo masculino por efeito de uma cultura patriarcal que toma o masculino como universal. O corpo masculino corresponderia ao modelo clássico, fechado, simétrico e contido em si. Russo reforça o argumento tecido por Michel Foucault ao afirmar que “a normalização é um dos grandes instrumentos de poder na era moderna” (RUSSO, 2000, p. 23) e, por consequência, o corpo grotesco é aquele que excede a norma e a desafia:

As imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica. O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico, e liso; identifica-se com a cultura “superior” ou oficial do renascimento e de épocas posteriores, como o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia. O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura “inferior” não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social. (RUSSO, 2000, p. 21).

Munida de uma releitura de Bakhtin, Russo faz uma distinção básica de duas qualidades de grotesco: o grotesco carnavalesco, ou cômico, e o grotesco estranho. O grotesco carnavalesco está ligado ao corpo social, que questiona as hierarquias de poder de forma jocosa. Já o grotesco como estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, que mais corresponde à imaginação e à vida da psique do que diretamente os padrões normativos da sociedade. Em razão destas duas vertentes frequentemente se misturarem nas obras de arte e obras literárias, é comum observar que recursos estéticos de estrapolação da realidade por meio de devaneios, magia ou inversões lógicas são usados em contextos de crítica e subversão das normas.

Russo (2000) discorre sobre a relação construída na era moderna entre o corpo feminino e o corpo grotesco. Realizando uma análise a partir do feminismo, a autora resgata o discurso do perigo do corpo da mulher como símbolo de tensão da lógica normalizadora da sociedade moderna. Russo enuncia uma série de adjetivos que sugerem a articulada relação do grotesco com o corpo feminino: “baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”. Em seguida, ela acrescenta: “como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso” (RUSSO, 2000, p. 13). Essa atmosfera de medo presente na carnalidade feminina dá munição para o

entendimento do perigo que os orifícios, tanto do corpo quanto da caverna, podem proporcionar a uma cultura que execrou as figuras comumente chamadas de grotescas.

A perspectiva de Mary Russo, ao associar a feminilidade do corpo com a caverna grotesca⁸, se assemelha com a noção de perigo abordada pela antropóloga Mary Douglas, ao afirmar que “deveríamos esperar que os orifícios simbolizassem seus pontos especialmente vulneráveis”, acrescentando que “o que sai deles é material marginal da mais óbvia espécie” (DOUGLAS, 2012, p.149). O corpo aberto e úmido da mulher é simbolizado como grotesco e, por isso, torna-se perigoso à moralidade burguesa vigente na sociedade disciplinar. Apropriado deste lugar de pejoração corporal na cultura, o dispositivo da sexualidade também captura o corpo feminino e introduz nele as normas e padrões que reafirmam os valores morais de uma sexualidade que foi pormenorizada a ponto de instaurar um articulado procedimento de “histerização” do corpo da mulher (FOUCAULT, 2010).

Russo (2000) cita as fotógrafas Cindy Sherman e Diane Arbus como exemplos importantes de artistas avessas aos conceitos padronizados de beleza feminina. Parte considerável de suas obras mantém foco em figuras que dão luz ao lado não-convencional do belo e objetivam questionar valores de normalidade presentes nas culturas ocidentais. Ambas exploram em suas fotografias características obscuras frequentemente atribuídas à mulher pelo imaginário misógino, como a loucura, a clausura doméstica, o excesso, os corpos incongruentes ou mesmo vítimas de violências físicas.

Com a mercantilização da moda, esta passou a ser uma tecnologia de gênero importante no que concerne à consolidação de modelos de beleza e de corpos magros, altos e esguios a partir dos anos 60. Este é o contexto do trabalho destas fotógrafas, são estes corpos que serão postos em xeque nos trabalhos de Sherman e Arbus. Ambas iniciaram suas carreiras fotografando mulheres consideradas perfeitas para diversas revistas femininas e para as tradicionais propagandas de eletrodomésticos nas quais mulheres felizes e bem vestidas representam o ideal do feminino que Betty Friedan tanto criticou em seu clássico *A Mística Feminina* de 1961. Contudo, fartas de trabalharem para o que consideravam ser um fortalecimento do estereótipo da mulher perfeita sob o olhar masculino, Sherman e Arbus passaram a repudiar tais padrões, bem como à

⁸ A autora deixa claro, portanto, de que ela não está falando a partir do corpo literal da mulher, mas usando esta imagem tão somente naquilo que possui de simbólico,

marginalização de outros grupos considerados minoritários, utilizando suas obras como veículo de crítica.

Sherman frequentemente utiliza seu próprio corpo como uma superfície de inscrição de códigos e papéis de gênero. À maneira de um filtro, ela não se detém somente em um estereótipo, mas a uma variedade ampla de imagens femininas tanto enquadradas pelo olhar masculino quanto pelo feminino. Feitosa (2011) menciona que a artista é capaz de incorporar desde o tipo “neurótica-autodepreciativa ao tipo insípida eu-não-sei-quem-eu-sou-você-sabe?” (p. 33). Não só filtro, Sherman é também um palimpsesto de signos: ela possui um ‘eu’ macabro por baixo de cabelos teatrais e seios de plástico, que nos permite imaginar, por baixo de sua feminilidade padrão, um monstro, algo de ridículo e de terrível. Quando ela ilustra a debilidade do papel feminino, Sherman deseja nos forçar a relembrar os arquétipos passados de papéis femininos nos quais monstruosidade, inspiração criativa e poder espiritual estavam forçosamente unidos; uma fera por baixo da pele de bela. O estilo *pinup* de algumas de suas fotografias aludem ao universo masculino, das mulheres de lingerie que se despem como se fossem presentes para o homem, mas a fotógrafa espalha pistas para desconfiarmos das consequências deste erotismo: um sorriso torto, um olhar de esgueiro. A própria imagem de Sherman corrompe a estética erótica ao mostrar, por exemplo, o corpo de uma mulher estrangulada, com olhar vitrificado, sobre uma poça de lama.

De forma a exemplificar o modo com que Sherman se apropria do grotesco, Russo contrapõe duas fotografias feitas por Sherman na década de 1980: a fotografia número 7 (imagem 27) e a fotografia número 175 (imagem 28), que correspondem à série intitulada pelos estudiosos de “imagens bulímicas”. Na primeira fotografia escolhida por Russo, Sherman aparece vestida como uma modelo de revista de moda, usando óculos escuros e sensualmente levantando o vestido, pondo à mostra suas meias finas sete oitavos. Essa fotografia não incomoda propriamente o olhar. A que provoca desconforto é a fotografia seguinte, refletida nas lentes dos mesmos óculos escuros, jogados entre restos de comida e uma nítida poça de vômito, que mostra o rosto da “mesma mulher” boquiaberta em estado catatônico. No caso dessa segunda fotografia, apesar da poça de vômito estar em maior destaque, é a imagem do rosto da mulher refletida nas lentes dos óculos escuros que retém o olhar com mais afinco.



Imagem 27 – Untitled Film Still nº7



Imagem 28 – Untitled nº 175

Essas duas fotos, como Russo as dispõe, uma ao lado da outra, expõem alguns aspectos do grotesco das sociedades ocidentais contemporâneas. Em um primeiro plano, Sherman mostra o lado obscuro do mundo da moda, no qual mulheres propositadamente violentam o próprio corpo para saciarem as normas de perfeição feminina. Enquanto a primeira foto reforça o estereótipo de beleza que aguça a volúpia masculina, a segunda foto inverte e questiona esses mesmos valores. Em sua análise das fotografias de Sherman, Russo cita o raciocínio de Laura Mulvey pelo qual ela afirma que “as fotografias ‘bulímicas’ de Cindy Sherman” mostram que “a psique feminina pode muito bem se identificar com a repugnância misógina pelo corpo feminino” e tenta, através da arte, “apagar os sinais que a marcam fisicamente como mulher” (RUSSO, 2000, p. 2).

Vale ressaltar que essas fotografias de Sherman explicitam um protesto no qual a bulimia e a anorexia são situações de saúde geralmente ignoradas pelo mundo da moda, que dita normas corporais a serem seguidas. As autoras de *Our Bodies, Ourselves* (2005), vinculadas à Escola de Saúde Pública da Universidade de Boston, demonstram especial preocupação com as mulheres que violentam o próprio corpo para atingirem os ideais de beleza preconizados pela mídia em geral. No capítulo “Beauty for

Sale”, as autoras afirmam que “a mensagem de que nós devemos ficar caladas e sermos sexy para os homens está tão profundamente arraigada em nossa sociedade que nós mal a percebemos”.

Arbus igualmente contribui para o universo insurgente do grotesco feminino por meio de “fotografias de aleijões e da subcultura urbana a fizeram uma figura *cult*” (RUSSO, 2000, p. 93). Mundialmente reconhecida por deslocar os corpos grotescos das margens para o centro, suas fotografias exigem um afastamento do olhar que tende a se ater nas imagens tidas como belas, típicas das revistas de moda, para focar nos sujeitos que habitam os espaços reservados pela sociedade aos seres grotescos. A todo momento, Arbus efetua deslocamentos e inversões dos valores clássicos de beleza porque se entedia terrivelmente com os corpos padrão que ela e seu marido, Allan Arbus, fotografavam para propagandear grifes. Movida por seu desejo de inversão do cânone, a fotógrafa decide observar os espaços relegados às pessoas que não correspondem aos padrões de normalidade, como campos de nudismo, circo de horrores e shows de *drag queens*. Já no fim de sua carreira, Arbus se consagra ao fotografar também internos de um hospital psiquiátrico e um acampamento destinado a mulheres com sobrepeso.

As fotografias extraídas da coleção intitulada “Please Don’t Feed Us”, de 1968, se passam em tal local: o acampamento Lakecrest, em Dutchess County, estado de Nova Iorque (imagens 29 e 30). Elementos do grotesco estão presentes nesta obra por meio da justaposição de elementos díspares, como vegetais que substituem partes do corpo humano, ou através de enfoques do corpo feminino que lhe captem em proporções que se distanciam do modelo de belo tradicionalmente preconizado. Ao conceder outras visadas possíveis, o grotesco em Arbus é um gesto, um questionamento dos conceitos de beleza que recaem sobre as mulheres de forma atroz, violenta e mistificadora, uma vez que as normas das sociedades patriarcais sobre o corpo feminino são mais rigorosas que as impostas ao corpo masculino (GARCIA, 2017). A mulher fora dos padrões de normalidade corpórea é mais facilmente rotulada como monstro, uma *freak* como as pessoas que Arbus capta em suas lentes nos circos dos horrores. Sua obra junto às mulheres do acampamento Lakecrest nos faz concluir, por meio de suas sutilezas e demasias, que a mulher gorda ainda não é vista como pertencente à esfera dos normais, e que tais espaços de controle do corpo são absolutamente análogos aos hospitais do século XIX que serviam de asilo para os *freaks*.



Imagem 29 – Campers as trees



Imagem 30 – Campers in line

Através dos trabalhos de Sherman e Arbus, Russo chega não só às metamorfoses do grotesco nos dias atuais, mas também ao conjunto de estratégias que as artistas se utilizam para positivar o corpo abjeto feminino. O estereótipo é um ponto de partida para as artistas afinadas com esta chave porque ele frequentemente aponta para a norma a qual desejam subverter. Todavia, a crítica literária não deixa de ter consciência dos “óbvios inconvenientes” quando se recorre a “estereótipos do grotesco”, particularmente às “codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, A Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã”. Esses exemplos são apenas alguns rótulos do grotesco feminino. A autora afirma que essa lista poderia ser mais extensa se abrangesse outras “curiosidades e aberrações” que englobam os “desvios sexuais e sociais contemporâneos”, o que não exclui os “problemas femininos aparentemente mais comuns com processos e partes do corpo: doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses” (RUSSO, 2000, p. 27).

O livro *A mulher comestível* de Margaret Atwood (1983), publicado em 1969, afina-se profundamente com esta leitura de Sherman e Arbus⁹. Afastando-se da tradição masculina que trata mulheres como caça e homens como caçadores, Atwood discorre sobre a condição corporal feminina por meio de metáforas alimentares e animais. Seu objetivo é apontar para outras alternativas de vida que comportem a recusa da condição de vítima da mulher na cultura patriarcal, construindo uma história repleta de confrontos e impasses quando do desmantelamento do papel social feminino. Caricatura e inversão dos valores tradicionais do comportamento masculino e feminino são alguns de seus recursos mais utilizados.

Neste livro, Atwood conta a história de Marian MacAlpin, uma mulher que acaba de graduar-se e vai trabalhar como pesquisadora de uma companhia de alimentos. Ela está noiva do belo Peter Wollander, ostensivamente descrito como um Príncipe

⁹ Autores com Feitosa (2011) defendem que esta obra de Atwood, assim como *Madame Oráculo* que falaremos a seguir, constituem exemplos maduros de como o grotesco feminino revisita o corpo feminino pejorado pela cultura machista e os potencializa por meio dos procedimentos do grotesco de Margaret Miles. Ainda que esta opção de leitura se afaste da perspectiva propriamente prodigiosa e maravilhosa tal como definida em nosso capítulo 1, é plenamente possível enxergar de maneira lata os procedimentos de mescla, deslocamento, excesso e até mesmo paródia.

Encantado: musculoso, advogado bem-sucedido e um *gentleman*. Em contraste com Peter, há Duncan, seu amante: recém-formado em Literatura Inglesa, excêntrico, dotado de corpo cadavérico e frequentemente sardônico. Alimenta-se somente com comida processada e sua imagem destoa do homem de bem e de sucesso. Entre ambos homens e uma série de adoecimentos, Marian reelabora planos de vida e reflete acerca da condição feminina por meio da problemática corporal.

O triângulo representado por Marian, Peter e Duncan é aludido no livro por meio de bonecos. Quanto mais próxima Marian chega de se casar com Peter, mais ela se sente de uma boneca Barbie, um brinquedo na mão de grandes homens. Peter é comparado ao boneco que Marian mantém em seu guarda-roupa: possui cheiro sintético, é feito de borracha e é lavável, um sonho para muitas outras personagens do livro, colegas de trabalho de Marian. Duncan, por sua vez, é visto como um boneco velho, também guardado no guarda roupa de Marian, feito com estofado de serragem, usando roupas destruídas e com pele rasgada.

Duncan alegremente nega o padrão masculino de comportamento e concebe sua vida como uma busca por sua própria identidade em um mundo que não valoriza padrões e singularidades. Quando Marian compreende a visão de Duncan a respeito do corpo e do gênero, ela percebe haver outras opções para sua vida, de modo que sente que pode negar ser uma imitação do que a sociedade considera como perfeição feminina. Tais demandas sociais não correspondem com aquilo que sente ser sua vontade, mas a um mundo artificial em que o corpo feminino é necessariamente um objeto de desejo e consumo do homem.

Este sentimento está intimamente ligado com a ideia de Russo (2000) de que o patriarcado possui dispositivos de controle da mulher no espaço público dentro do qual são obrigadas a dramatizar um papel designado pelo próprio sistema. Tais regras e imposições são construções culturais de comportamento feminino que modelam o entendimento de normalidade feminina na sociedade. Contra tal mascarada, a adoção do grotesco pode ser a única arma de que algumas mulheres dispõem para livrarem-se de suas amarras. Em Atwood (1983), o grotesco assume um papel de deslocamento dos valores corporais: as estereotipias da beleza são consideradas negativas enquanto que o grotesco representa frequentemente uma experiência positiva de despojamento, desafio e alívio.

O corpo de Marian sofre com uma série de sintomas ao longo da narrativa: conforme seguem as páginas, ela torna-se cada vez mais anoréxica, primeiramente

cortando grupos alimentares específicos de sua dieta, depois negando a toda forma de alimentação. Quando mais Marian aceita calada as regras femininas de perfeição que a moldam em uma boneca, mais seu corpo rejeita a comida. Uma vez que reluta rejeitar com palavras, seu corpo age autonomamente e rejeita o mundo patriarcal por meio de dietas restritivas e incapacidade de deglutir e engolir os alimentos que, nesta obra, metaforizam ditames sociais de consumo e sexismo no qual mulheres não passam de produtos. Peter retrata a imagem do consumidor e sua entrega para ele por meio do casamento irá aniquilar sua alma e sua singularidade.

Peter possui uma coleção de canetas, lápis, câmeras, armas e facas que servem de símbolos fálicos. Ele é também um praticante da caça, e a cada vez que relata suas experiências para seus amigos, Marian se sente oprimida e ameaçada. O ápice deste desconforto se dá quando Peter requisita que ela seja fotografada portando suas armas. Enquanto que a consciência de Marian tenta enxergar tal ato com inocência, seu corpo se sente afrontado, abusado e dominado. Este é o momento em que começa a ostentar sintomas anoréxicos: quando começa a se sentir um animal que serve de alimento para o gozo de outros. Ao equivaler a si mesma como mais um alimento, ela cessa paulatinamente de alimentar-se por compreender que o ato de comer, na mulher, é necessariamente um ato de canibalismo.

O livro finda com um ato de libertação de Marian. Ela assa um bolo em forma de mulher, que representa a condição de mulheres que se rendem à conduta de busca pela perfeição feminina, e o canibaliza na frente de Peter, que fica horrorizado frente a tal ato grotesco. Ao alimentar-se de si mesma, de um bolo que ela mesma faz, ela recupera um senso de autonomia e empoderamento que aterroriza Peter por mostrar que não mais se submeterá a ele. Marian torna-se esfinge: foge do jugo patriarcal, vela-se em uma ordem simbólica não-fálica e devora a si mesma como um ato de reapropriação. Não tolera mais ser alimento de outro que não de si mesma e daqueles a quem ela escolhe nutrir. Ao fim, ela divide seu bolo com Duncan.

A reapropriação do corpo feminino por meio de uma ressignificação da atividade de alimentação envolve necessariamente um deslocamento dos valores sociais atribuídos ao que é ativo e passivo, masculino e feminino. Enquanto uma possibilidade de leitura do corpo anoréxico da mulher envolve a recusa de continuar se alimentando com comidas que não saciam suas demandas autênticas, o corpo obeso da mulher pode ser lido como aquele que precisa aceitar a todo custo tudo que lhe oferecem como uma maneira de sustentar-se na vida social. Esta ideia é levada a cabo por outro livro de Atwood (2003), chamado *Madame Oráculo*, publicado em 1976.

Nesta obra, Atwood narra a vida de Joan Foster da infância até a idade adulta, de criança obesa até escritora de sucesso escondida em um vilarejo italiano após forjar sua própria morte. Seu conflito inicial se dá com sua mãe Fran, agressiva e infeliz, que a despreza pelo seu físico e sente sua própria feminilidade ameaçada por ser mãe de uma criança morbidamente gorda. Joan é filha única e fruto de um casamento igualmente infeliz que resultou de uma gravidez indesejada. Sua relação com sua mãe é complexa e marcada por ambivalências, a começar pelo seu nome: Joan é batizada a partir de Joan Crawford, icônica atriz hollywoodiana, lembrada pelo seu físico magro. A expectativa de uma filha bela e magra reflete um descontentamento com o próprio corpo da mãe que, na obra de Atwood, é mostrado como uma marca da própria construção da feminilidade: eterna escravidão a um padrão corporal que deve ser assegurado nas relações mãe-filha como parte integral da intergeracionalidade feminina.

Para dar conta da magreza de sua filha, Fran a medica com pílulas de emagrecimento, dietas severas e até visitas ao psiquiatra: enquanto Marian era uma boneca na mão de seu noivo, tem-se aqui Joan sendo um produto na mão de sua mãe. A obesidade de Joan pode ser lida como uma recusa não só de ser a filha perfeita em uma cultura de magreza como também uma forma de seu corpo resistir ao severo jugo materno. O corpo de Joan é um território de disputa entre ela e sua mãe. Após tanto ouvir ser um acidente, em todos os sentidos, Joan come por medo e por pânico de ser esvaziada por palavras que não nutrem e não reconhecem seu lugar no mundo.

O grotesco de um físico digno de uma “Beluga” em uma mulher chamada Joan em homenagem à atriz constitui um novo contexto de inversões e paródias dentro da obra de Atwood que se dedica ao escrutínio dos ditames patriarcais. É na adolescência que Joan toma consciência de sua obesidade como arma. Passa ver seu corpo como uma vitória em relação a sua mãe, uma forma de resistir ao que ela representa: a normatividade da forma magra do corpo feminino. Assim, Joan faz questão de se alimentar na frente de sua mãe, de usar roupas que revelem sua gordura, de mostrar para ela a todo custo que possui uma vida própria para além de suas expectativas.

Após o falecimento de sua tia Lou, por quem nutria carinho e respeito, Joan herda dela uma quantia de dinheiro que lhe assegura conforto. Contudo, a condição para receber este dinheiro é emagrecer, o que vindo de sua tia não mais detinha sentido de adequação social, mas um pedido de despojamento de suas resistências às demandas de sua mãe, de retirada dela da centralidade da vida de Joan. É uma outorga de libertação, sobretudo, da visão de mundo que sua mãe representa: a visão de que a

gordura inferioriza a mulher. A personagem principal então se dedica a dietas e exercícios para perder peso o mais rápido possível para sair de sua casa e quando finalmente herda o dinheiro, vai para Londres para não mais voltar.

Sua vocação para escrita surge após seu processo de emagrecimento. Analogamente ao excesso de comida que ingeria, a escrita aflora em Joan como um turbilhão de palavras. Mas, uma vez despojada de sua gordura, os impasses não cedem na vida de Joan, que se permite viver romances em que busca ideais masculinos em seus parceiros. Trabalha inicialmente como escritora de livros românticos de consumo, ao mesmo tempo em que os vive de modo curiosamente banal com homens; transfere, portanto, toda uma vivida que somente vive em sua brilhante imaginação.

“Madame oráculo”, por sinal, é o nome de sua obra máxima de poesias, que a torna internacionalmente famosa. Neste título, que é do livro de Atwood e de Joan, residem grande parte das contradições que marcam a feminilidade: o descompasso entre real e ideal. Escrito em absoluto estado alterado de consciência, basicamente psicografado de alguma parte desconhecida de si mesma, a obra dá a tônica também da própria vida da personagem: a “madame” alude a um feminino tradicional da cultura ocidental enquanto que o “oráculo” diz respeito a um aspecto mais misterioso, transcendental, desconhecido, maravilhoso e até gótico, que assombra a realidade desencantada de Joan adulta e de muitas outras mulheres. “Madame Oráculo” expressa, dessa forma, a dissonância de ser mulher no patriarcado, no qual o grotesco corporal consiste em uma de suas expressões.

Sua tentativa de forjar sua própria morte é simultaneamente uma forma de encerrar com as distâncias e fronteiras que reconhece existir em si própria, assim como uma forma de apropriar-se de sua própria vida por meio de sua habilidade de ficcionalização. Sua morte é desde sempre fictícia porque reconhece que uma possibilidade de empoderamento de sua própria história é assumir a redação de seus próprios caminhos, saber de onde vêm as palavras de madame oráculo. Dessa forma, Atwood mostra, fazendo entrecruzar a história de Joan com o livro que sua personagem escreve, o próprio caráter ficcional da vida e, conseqüentemente, o caráter criativo com que a literatura de mulheres pode deter-se na reinvenção do gênero.

A estratégia textual de *Madame Oráculo* envolve muitas formas de sátira: um corpo que satiriza a norma, uma vida que parodia a história. Tais deslocamentos encontram-se no cerne dos textos pós-modernos tal como descritos por Linda Hutcheon (1991) em *Uma poética da pós-modernidade*. A recusa da distância autoral e o destaque

da auto-reflexão, fragmentação e uma preocupação com a reescrita da história pessoal e social são alguns outros elementos que podem estar incluídos na releitura do grotesco feminino. Garcia (2005) aponta que a estratégia da paródia tem sido fundamental para as escritoras nas últimas décadas por lhes proporcionar os meios para subverter e desafiar as convenções e reclamar sua própria representação. Na definição que utiliza, lê-se “paródia é uma imitação cômica de uma composição literária: uma imitação burlesca em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática” (BECKSON & GANZ, 1975 apud GARCIA, 2005, p. 86). A antropóloga aprofunda:

Para Hutcheon, o termo deve ser analisado à partir de sua índole de duplicidade. Para a autora, a palavra paródia não só provém do prefixo “para” em sua significação de contrariedade, mas também sugere uma noção de “ao lado de”, de “cumplicidade” e “concordância” e, nesse sentido, também homenageia e reverencia, e permite uma importantíssima distância crítica das obras e convenções que parodia. É também uma imitação que se caracteriza pela inversão irônica, que não necessariamente ridiculariza. Portanto, como estratégia discursiva, segundo Hutcheon, funciona como uma revisão do passado que ao mesmo tempo confirma e subverte as representações da história, pode focalizar o moral e o social e ter implicações políticas e ideológicas. (...) Hutcheon afirma que a escritor deve confiar na competência do leitor, porque o gênero pressupõe que se tenha um conhecimento anterior sobre o que está sendo parodiado (GARCIA, 2007, p. 86-7).

Em razão de sua natureza, a paródia apresenta uma dubiedade que Hutcheon apresenta da seguinte forma: por um lado, a paródia pode ser entendida como uma adequação à norma e ao cânone, uma vez que se insere dentro do estilo e das convenções do âmbito oficial; mas, por outro lado, se devidamente compreendida pelo seu leitor, ela não perde a ótica que a distância crítica proporciona, porque a recontextualização que a caracteriza também ressignifica os sentidos do texto original. É essa possibilidade de expressão que a paródia comporta que a torna tão utilizada pelos excêntricos e marginalizados pela ideologia dominante (GARCIA, 2007).

Hutcheon (1985), em *A theory of parody*, comenta essa estratégia proporciona mecanismos discursivos para as artistas desconstruírem o discurso patriarcal não por uma oposição direta, mas por meio de uma reformulação dos princípios da cultura hegemônica, atuando no interior de seu funcionamento. Nem por isso, ela complementa,

se limitam a esse impulso, visto que buscam expor a experiência vivida e autêntica da mulher, proporcionando um poder de transformação e transfiguração de sua imagem por meio deste recurso subversivo. Notamos semelhanças no entendimento de paródia de Hutcheon com a visão de reciclagem de Annette Kolodny, na medida em que essa tentativa de reordenação substitui a definição de mulher dada pelo sistema patriarcal com sua própria representação. No mais, vale ressaltar que embora o recurso da paródia seja emblemático do grotesco feminino, formas literárias como o romance sentimental, ou romances góticos, tradicionalmente associados às mulheres e por isso desvalorizados pelo cânone literário, também são reciclados e revitalizados deliberadamente pelas artistas por meio da paródia (GARCIA, 2007). O recurso da paródia em Hutcheon também alça importância nas expressões contemporâneas porque muito da tônica epistemológica de nosso período envolve a problematização das ficções naturalizadas sobre a realidade social.

Acerca disso, Susana Bornéo Funck (2011) comenta:

a representação adquire um sentido complexo e multifacetado que parte da crença humanista liberal de que a realidade precede (e é representada por) o discurso. Em vez disso, a representação começa a ser vista como a própria construção, por meio do discurso, da identidade e das relações de poder. A constante negociação entre real e 'verdades' imaginadas que toma lugar através do discurso na literatura assim como em nossas interações cotidianas faz da narrativa um local de conflito político e ideológico, e a preocupação com representações e revisões desloca-se para o centro da produção e da crítica dos textos literários. (FUNCK, 2011, p. 65-6).

A noção de história enquanto registro de fatos é posta sob escrutínio por esta perspectiva. Enquanto que a historiografia tradicional se constitui como uma verdade única que se pretende não-ficcional – uma vez que ficção é necessariamente compreendida como mentira –, Hutcheon considera que toda verdade é, necessariamente ficção investida de um poder tal que a conforma a um patamar de importância máximo. A crítica chama a ficção por trás das verdades e das normas de metaficção, e entende que potencialmente todos os discursos possuem uma metaficção que pode ser inventada com o objetivo de esclarecer sua artificialidade. Ao pensar em metaficções para a historiografia, Hutcheon compreende que este recurso se dedica a desnudar o caráter ficcional das verdades historiográficas ao criar para elas um duplo

ficcional, um espelho turvo e negro que as refletiria de modo distinto e avesso. Desta forma, a crítica literária problematiza a natureza do real, ao mesmo tempo em que alerta que adotar metaficções para a própria histografia não implica desconsiderar a importância do processo histórico, mas sim afirmar coexistência e tensão de dois planos históricos, o plano intertextual e o plano extratextual, a indistinção da estória e da história, a potencial paródia da ordem dos discursos. Nas palavras de Hutcheon:

A paródia e autorreflexão da metaficção historiográfica funciona tanto como marcador do literário quanto desafio às suas limitações. Sua “contaminação” contraditória do literário autoconsciente com os desafios históricos e referenciais verificáveis desafia as fronteiras que aceitamos existir entre literatura e a narrativa extraliterária que a rodeia: a história, a biografia, a autobiografia (HUTCHEON, 1991, p. 5).

Desta maneira, pode-se entender que um corpo grotesco feminino que exarceba suas características sexuais ou abjetas, ou ainda se mescla a outros elementos não-convencionais, está realizando uma paródia do corpo canônico feminino, aquele promulgado pelos saberes oficiais como normativo ou correto, uma forma de metaficção do texto canônico do corpo, do gênero e da sexualidade. Ademais, além de paródico, é um corpo que se coloca dentro e fora da história, em um tempo e um espaço outro, que justamente pela distância pode causar no leitor um estranhamento para o seu próprio tempo e espaço. Tal afecção nos remete a algo da maravilha antiga, que espanta não pelo seu negativo, mas pela sua raridade em relação ao que é conhecido. Nesta perspectiva, o grotesco feminino como estratégia estético-política se utiliza do corpo para reencantar sua prodigiosidade, desvelar outros sentidos para além daqueles consumados pelo que já está dado de antemão.

Podemos notar esta estratégia no livro de Jeanette Winterson (2000), *Sexing the Cherry*, de 1989. Situado em um universo paralelo do século XVII até os dias atuais da Inglaterra, Winterson conta a história de Dog-Woman, a mulher-cadela, e de seu filho adotado Jordan. Narrado na primeira pessoa de Dog-Woman, penetramos em sua história pela perspectiva desta personagem que é um prodígio de tamanho e aparência: ela possui um nariz reto assemelhado a um focinho, pesadas sobrancelhas, alguns dentes podres e grandes buracos em sua pele, resultantes de catapora, em que moram mosquitos. Ela também possui olhos azuis que podem ver no escuro, e é mais alta que qualquer criatura viva. E é tão pesada e forte que já conseguiu arremessar um elefante no ar e quebrar ambas as pernas de seu pai, quando na infância sentou-se em seu colo.

Gigante rabelaisiana, Dog-Woman com seu filho Jordan revisita a história da Inglaterra por meio de sua perspectiva de mulher prodigiosa, meio animal e absolutamente sensível. Juntos, atravessam o mar para conhecerem frutas exóticas como bananas e abacaxis usando seu gigante vestido como vela, e também atravessam o tempo cruzando com figuras históricas do Reino Unido como Carlos I e Oliver Cromwell. É considerado por muitos como uma das revisões historiográficas mais importantes da literatura recente de mulheres. No melhor estilo de Woolf, que havia empreendido com *Orlando* semelhante proposta, Winterson conta a história da Inglaterra a partir do conflito entre as reações que Dog-Woman desperta e sua própria elaboração, profunda ao mesmo tempo que ingênua, das ações dos homens sobre ela. O rompimento da linha temporal canônica é, para a escritora, uma maneira de fragmentar a monolítica era patriarcal e mostrar, não só no futuro, mas sobretudo no passado, outras possibilidades de vida. Winterson objetiva, portanto, reinventar os modos de contar a história oficial.

A partir de seu corpo, de seu comportamento e hábitos, Winterson faz troça dos vários tabus que constroem o corpo feminino. Seu extraordinário tamanho e feiura engendra medo, terror e tentativas de agressão. Dog-Woman, entretanto, se defende e derrota seus inimigos de maneira violenta. Em determinado momento do livro, ela conta-nos que já acumula 119 globos oculares e 2000 dentes arrancados daqueles que cruzaram seu caminho. Seu corpo claramente afeito à estética grotesca assemelha-se sobremaneira aos corpos do *freak show*. Não à toa seu pai tenta roubá-la e vendê-la para o circo, ao que ela se defende matando seu pai e simbolicamente abdicando da ordem patriarcal, ao seu ver desnecessária e insossa.

Conforme o tempo passa, Dog-Woman envelhece e acumula um vasto histórico de ofensas resultantes da reação dos homens em relação a ela. Embora não odeie os homens, crê que deveriam esforçar-se para construir um mundo melhor para os que, semelhantemente a ela, não cabem literal e metaforicamente nos moldes normativos da sociedade. Em última instância, o que ambos procuram, Dog-Woman e seu filho Jordan, é o que Winterson descreve no livro como *The Self*, palavra que pode significar “si-mesmo”. Em que pese grandes conceituações acerca do termo, no livro essa busca assume a própria tônica do que vimos descrevendo como um feminismo crítico da diferença: a positivação de ordens alteritárias juntamente de sua desvinculação derradeira de patamar negativo da dialética normativa da modernidade.

Susan Swan (1983) escreve *The Biggest Modern Woman in the World* em 1983 também movida pela intenção de visitar os lugares legados para a prodigiosidade

feminina. Como o nome sugere, ela se debruça sobre os tempos modernos, particularmente sobre uma personagem histórica chamada Anna Swan, uma gigante habitante da Nova Escócia que viveu no final do século XIX. A obra dá conta de sua história de vida, do nascimento à morte, se valendo de alguns fatos verídicos e muitos outros belamente inventados. Contado a partir de uma mixórdia de gêneros literários, a obra segue pela tradição grotesca de confundir dicotomias e irromper com parâmetros canônicos ao desafiar os limites da narrativa convencional. Esta fragmentação da narrativa atende à própria construção da personagem de Anna, que viveu uma vida fragmentada. Ao ser ler diferentes perspectivas sobre os mesmos eventos, compreendemos a própria confusão de Anna em relação ao seu tamanho e seu lugar na sociedade. .

Em Anna, tudo é inusitado: seu tamanho aos sete anos era de sete pés, o que equivale a 2,13 metros. Ao ser ler sua história, da perda de sua virgindade ao momento em que dá a luz ao seu primeiro filho, notamos que estes eventos não possuem nada de ordinário. Seu primeiro parceiro sexual é o anão Hubert, que utiliza uma estaca de gelo para deflorá-la. Desta relação, Anna nota que a despeito de seu tamanho, ela é humana e vulnerável, e como qualquer outra mulher poderia ser penetrada e tornar-se vítima da dominação masculina. Seu corpo não desperta só interesse sexual, mas todo tipo de olhares de curiosidade que ora a admiram, ora a exotificam. O próprio P. T. Barnum deseja contratá-la para seu circo, mas seu companheiro, Angus McAskill, outro gigante, não quer que ela vire uma personalidade do *showbizz*.

Anna não cessa de despertar toda sorte de desejos. Seu outro companheiro, Martin Bates, também gigante, deseja criar com ela uma raça única de gigantes. Apollo, um agente australiano, inclusive a estupra durante o sono e a engravida. Terminam por ficar juntos, por Anna compreender que ele poderia favorecer a ela um prazer nunca antes sentido. Seus filhos, contudo, não vivem muito: o primeiro é natimorto, e o segundo nasce com sérias deficiências e falece logo a seguir. Excedendo a norma da maternidade, Anna acaba por aceitar uma vida excêntrica e vai trabalhar no circo de Barnum.

Sempre desejada por diversos homens, mas nem sempre apreciada em sua diferença corporal, Anna torna-se, na visão de Swan, uma testemunha viva do processo de modernização dos costumes e dos tratamentos dos corpos desviantes, mas igualmente uma figuração de resistência que se recusa apartar do mundo em seu pleno desencanto: quando Anna menstrua, todas as mulheres de uma pequena cidade aos arredores de Sevilha também menstruam; quando sua bolsa rompe, cai em Londres

uma chuva torrencial em um dia perfeitamente limpo. Apesar de todas as suas dificuldades, Anna recusa o claustro e assume a pena. Seu último ato de resistência em um mundo pequeno demais para ela consistiu em assumir uma voz narrativa para sua própria história e, assim, ofertar seu ponto de vista para as coisas, ou seja, o ponto de vista não-hegemônico e inconformado.

Cada uma a sua maneira, Dog-Woman e Anna Swan mostram a pequenez do mundo e da era patriarcal com seus corpos descomunalmente grandes. Elas aludem a toda forma de prodigalidade de mulheres em períodos em que o gigantismo lhes era considerado excesso ou doença. Para além da questão corporal, portanto, elas falam de formas de sobreviver em um mundo em que o gênero constituiu um filtro de possibilidades e um severo ditame que as interpela constantemente. Em suas revoltas e resistências, as gigantas extrapolam as boas medidas físicas e sobretudo as boas medidas existenciais, ao questionarem qual tamanho deveria ter a criatividade, a pungência e a força de uma mulher – perguntas essas particulares dos feminismos que tomam a diferença enquanto estandarte de luta.

O pensamento pós-colonial comunga desta estratégia com o feminismo da diferença crítico. O *Local da Cultura* de Homi Bhabha (2012), em particular, lida com a temática das estratégias da representação e do revisionismo do cânone por meio de conceitos aparentados com os de Hutcheon. Considerando que as últimas décadas do século XX são momentos de trânsito, quando as barreiras são cruzadas e espaço e tempo não mais podem ser experimentados como pontos fixos, o filósofo entende que a identidade se torna problemática e a alternância de posições de sujeito substituem a visão humanista literal de sujeito como uma entidade estável. Como resultado dessa mudança, ele demarca que há a necessidade de pensar para além das narrativas do que é originário e das subjetividades iniciais e nos focarmos naqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais.

Em sua leitura de *Pele Negra Máscaras Brancas* de Frantz Fanon, Bhabha recupera o termo “mímica” para categorizar o discurso colonial. Contrariamente ao se supõe, o termo implica mais que mera imitação, pois ele não é sinônimo a “mimese”: ele deriva das ciências biológicas, denotando uma espécie de camuflagem que ocorre quando um grupo de organismos, os mímicos, compartilham características comumente percebidas com outro grupo, os modelos. No contexto das propostas de Bhabha, a mímica é uma estratégia irônica e elusiva para a relação entre o poder e os despojados dele: “O discurso da mímica é construído em torno da ambivalência; de modo a ser

efetivo, a mímica deve continuamente produzir seu escape, seu excesso, sua diferença” (BHABHA, 2012, p. 86).

Na tentativa de normatizar o Outro, a estratégia da mímica produz uma resistência ao poder normativo e abre um espaço para subversão através da construção de posições de sujeito ambíguas: podem deslocar, portanto, os signos imperiais de sua superioridade pretensamente essencial e universal. Ou seja, semelhantemente ao discurso patriarcal, ao tentar fixar a alteridade a suas margens, o discurso colonial recorre a modos estereotipados de representação, que incluem nomear ou dar visibilidade a um significante de discriminação, como a cor da pele ou a formas de comportamento, em um processo de subjetivação. Em resistência a isso, enquanto o objetivo do discurso colonial é interpretar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, ou o patriarcado é interpretar a mulher como um tipo inferior de ser humano, os oprimidos retornam assumindo seus costumes estereótipos, mas de forma paródica em uma apropriação dos signos de opressão.

O revisionismo do cânone, seja ele imperial ou patriarcal, faz parte de uma estratégia de realocação e reinscrição patente da resistência. Ao assim afirmar, Bhabha ecoa muitas teóricas feministas, com ênfase na reapropriação e reformulação das ferramentas da cultura como atos de sobrevivência para as mulheres. Neste ponto, Bhabha compartilha com Judith Butler de um ponto em comum, uma vez que ambos os filósofos enfatizam a abertura de conceitualizações futuras que desafiam e revisam as narrativas de identidades naturalizadas por meio de práticas e estratégias contra-discursivas.

Em sua obra de 1990, *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, Butler (2012) argumenta que a prática feminista contemporânea como um todo deve se engajar na crítica das categorias identitárias que dão suporte ao patriarcado e a heterossexualidade compulsória. Butler (2012) inicia seu estudo problematizando o que residiria por trás de tomar a identidade Mulher como sujeito privilegiado do feminismo. Suas considerações ecoam Beauvoir, uma vez que entende que ser homem ou ser uma mulher não é da ordem da essência, mas da ordem do aprendizado social. Contudo, também ecoam Foucault, visto que consideram que o procedimento pelo qual um corpo naturaliza suas verdades é movido por um mecanismo que, em sua obra, chama de performatividade do discurso, isto é, a capacidade das palavras e signos naturalizarem realidades por meio de sua reiteração constante.

Destacando a necessidade de subverter desde dentro os termos dos arranjos sociais já existentes, ela postula os gêneros não como categoria pré-concebidas, mas como performances, repetições estilizadas de atos. A identidade de gênero é vista como provisória, arbitrária e performativa, com a possibilidade de mudança residindo precisamente “na relação arbitrária entre atos, na possibilidade de uma falha na repetição, uma de-formidade, ou uma repetição paródica que expõe o efeito fantasmático da identidade como uma construção politicamente tênue” (BUTLER, 2012, p. 141). Se performatizamos normas, mais frequentemente ainda nos esquecemos que assim o fazemos: daí tratarmos marcas sociais da identidade como verdades últimas, naturais, imutáveis, quando na verdade são meras catacreses dos nomes que aprendemos a dar para nossos comportamentos, desejos e sentidos.

Assim, após uma problematização das categorias políticas de sexo e gênero por meio de um exame genealógico da categoria de Mulher, Butler enfatiza o poder da linguagem de “agir sobre o real por meio de atos alocutórios que, quando repetidos, tornam-se práticas arraigadas e, no fim das contas, instituições” (BUTLER, 2012, p. 116), mas que podem, não obstante, serem contestadas pelas mesmas ferramentas utilizadas em seu estabelecimento, quando apropriadas em contextos de subversão e resistência. O poder da agência reside não em uma essência pré-discursiva, mas na desnaturalização performativa e deslocamento de suas práticas significantes, entre as quais a narrativa literária desempenha um importante papel.

Uma vez que não há “fora” do poder, Butler (2012) ressalta que este mecanismo está presente em todo e qualquer discurso, o que implica que centros normativos da sociedade e da cultura representam polos de intensa força quando de sua reprodução e subjetivação. Para melhor designar as características das normas corporais, Butler recorre a Monique Wittig e a Adrienne Rich e conclui que a heterossexualidade compulsória do Ocidente atua como uma matriz de inteligibilidade corporal que ora tenta renormatizar os corpos dissidentes de sua compreensão, ora visa excluí-los por meio de violência, tratando-os como abjetos. Isso significa que os corpos que não se encaixam nos padrões normativos masculinos ou femininos – seja por compartilharem de características de ambos os papéis de gênero, seja por não resguardar nenhum –, são relegados à ininteligibilidade e violentados, desprovidos de sua humanidade.

Por abjeto, Butler faz referência a duas pensadoras: a antropóloga Mary Douglas e a psicanalista Julia Kristeva. Do livro *Pureza e Perigo* de Douglas (2012), Butler herda a ideia de que as sociedades reservam complexos sentidos de perigo para aquilo que compreendem como sujo e frequentemente estabelecem tabus para cercear a

aproximação de tais corpos, lugares ou práticas. Do livro *Powers of Horror* de Kristeva (1982), Butler compreende que o irromper do abjeto da vida cotidiana perturba a identidade, o sistema e a ordem quando estes se valem do local de pejoração do abjeto para se afirmarem como seguros, circunscritos ou regrados. Com a contribuição de ambas, Butler considera que a abjeção de gênero é um preciso analisador das configurações subjetivas que o dispositivo da sexualidade normatiza performativamente nos sujeitos por meio do discurso e do poder. No entanto, ao contrário de ambas, e em especial de Douglas, a filósofa considera que o cruzamento das fronteiras entre puro e perigoso, entre o seguro e o horror, promete insurgências mais interessantes para seu projeto feminista.

Ao incorporar a teoria do abjeto na performance de gênero, Butler (2012) estabelece uma atitude política conceder cidadania ao inabitável, ao ‘invivível’, ao outro que virou excrescência, ao outro que possui um corpo que não acata completamente às normas que impõem sua materialização. O grotesco feminino, afinado nesta clave, parte da ideia de que os corpos frequentemente escapam às regras por uma questão de sobrevivência para afirmar o abjeto sexual como uma de suas figurações máximas. São estes corpos “que não importam” que interessa ao grotesco feminino restituir de prodigiosidade. Mais especificamente, é do corpo abjeto que as paródias do grotesco feminino se apropriam. Inclusive, o conceito de paródia em Butler (2012) inspira Mary Russo porque no âmbito do gênero ele pode ser um processo que age contra os significantes aparentemente estáveis.

Em sua conclusão, intitulada “Da paródia à política”, Butler (2012) se debruça sobre a categoria do sujeito, vista por ela como uma necessária, porém contingente, “construção fantasmática”. Seu argumento é de que “há necessidade não de haver um ‘executor por trás da ação’, mas que o executor é variavelmente construído na e por meio da ação” (BUTLER, 2012, p. 141). Portanto, a identidade só pode ser afirmada através de um processo de significação no contexto de estruturas culturais que a tomam ou por legítima, ou por ilegítima. Ademais

se as regras que governam a significação não somente restringem, mas também ensinam a asserção de domínios alternativos de inteligibilidade cultural, isto é, novas possibilidades de gênero que contestem os rígidos códigos de binarismos hierárquicos, então, é somente por dentro das práticas de significação repetitiva que a subversão da identidade se torna possível” (BUTLER, 2012, p. 145).

Assim, a construção não forclui a agência, ao que ela prossegue dizendo, “é a necessária cena de agência, os próprios temas nas quais a agência é articulada que ela se torna culturalmente inteligível” (BUTLER, 2012, p. 147). A tarefa da teoria crítica feminina é expor a artificialidade das oposições binárias como masculino/feminino, Mesmo/Outro, de modo a subverter o que acreditarmos com a ordem das coisas. “O corpo culturalmente construído”, afirma Butler, “será então libertado, seja de seu passado ‘natural’ ou de seus prazeres originais, para um futuro aberto de possibilidades culturais” (BUTLER, 2012, p. 93). Ao pensar as performances da feminilidade e o gênero como submetido à performatividade, Butler contribui para esclarecer como o grotesco feminino ressignifica os corpos abjetos por meio da paródia: mostrando-os como metaficções do texto canônico.

À luz do escopo literário revisionista do feminismo, esta conjunção de teorias se mostra particularmente potente quando transposta para o campo de resgate de histórias tradicionais da cultura. Marina Warner (1994) recorda que é precisamente na voga do grotesco feminino literário que os contos de fada são revisitados pela crítica cultural feminista. Antes histórias populares consagradas pela criatividade das idosas contadoras de histórias, os contos de fada somente ganham este nome quando a cultura popular será registrada e compilada no projeto de refinamento e invenção de uma cultura burguesa de elite no século XIX. Neste processo, as histórias adquirem outras estruturas narrativas, são moralizadas e seus monstros deturpados ao sabor da cultura patriarcal e normativa vigente no período. Dessa forma, o ofício de contar histórias compreendido como feminino, Warner retoma os motivos do passado, empreendendo um exercício genealógico de recriar os contos de fada por meio de uma estética grotesca crítica, assim como remetê-los à sua fonte histórica feminina e ao momento de sua desapropriação pelo patriarcado moderno.

Em uma análise detida deste processo, Garcia (2007) recorda que o termo “contos de fada” é cunhado em uma etapa do processo de modernização em que a cultura popular é apropriada pelo que se convencionou chamar de cultura erudita, no mesmo processo que inventa uma cultura burguesa de elite que confere distinção para seus executores e que retira a agência da mulher da vida pública da sociedade. Sendo o ofício popular de contar histórias tradicionalmente tido como da alçada feminina, sua apropriação pela cultura erudita será essencialmente uma atividade masculina central na constituição do patriarcado moderno e no processo civilizador tal como postulado por Elias (2002).

Ao final do século XIX, as histórias populares transformadas em contos de fadas receberão um verniz moralizador que as eivará de recomendações e normas de comportamento de gênero. Estereótipos célebres da cultura patriarcal, imortalizados pela Disney, serão atribuídos ao gênero dos contos de fada neste momento e será por essa razão que interessará às escritoras revisitarem o gênero como uma forma de atingir frontalmente o poder que dispõem tais imagens no controle dos corpos e costumes. Enquanto figuras de poder e ambição são rapidamente despidas de qualquer traço de positividade, sendo prontamente renomeadas como bruxas ou vilãs, muitas destas histórias assumem protagonistas femininas tornadas passivas princesas que aguardam homens que as salvem dos percalços da vida (WARNER, 1994).

Não mais bastando a revolta, como já afirmamos, a literatura de mulheres dos anos 70 em diante buscarão ensaiar a invenção de novas ordens de mundo em seus livros. Warner (1994) resgata a própria figura da Sibila como inspiradora deste movimento de resgate da cultura popular feminina (imagem 31). Ela mesma habitante de uma caverna, era uma feiticeira com a idade do próprio tempo que a tudo sabia e conhecia. Ora descrita como uma idosa, ora como uma mulher sedutora com o corpo sendo metade humano, metade réptil, a Sibila representa nesta tônica o poder da palavra e da imaginação criadora da mulher. Sua vinculação com o imaginário grotesco é evidente pelo seu local de morada e descrição física e, à maneira da esfinge de Kuryluk, promete dar outras respostas para os problemas de gênero porque parte de outras premissas e perguntas.

Inspiradas por estas imagens, a parcela de escritoras que vão se focar na revisão dos contos de fadas se aproximarão de noções de fantástico, de prodígio, de monstros e maravilhas que destoam profundamente da visão moderna que lhes retira seu encanto. Seja se remetendo diretamente ao seu universo fantástico ou referenciando-os em seus textos, muitas das princesas e heróis serão reescritos, mesclados, deslocados em uma verdadeira profanação da roupagem higiênica que ganharam sob os olhos do cânone patriarcal. Em *Sexing the cherry*, por exemplo, Winterson (2000) reconta a história das doze princesas dançarinas para contrapô-las à Dog-Woman, já Atwood (2016), em seu livro de contos *O ovo do Barba-azul*, se inspira na história do Barba-azul para narrar as políticas sexuais das relações entre homens e mulheres no Canadá; a analista junguiana Clarissa Pínkola Estés (1994) faz um estudo exaustivo e complexo destes contos na psique feminina chamado *Mulheres que correm com lobos*, e consagra-se como uma das maiores autoridades no assunto.



Imagem 31 – A sibila

Discutiremos a seguir a obra *Noites no Circo* (1991) de Angela Carter como síntese das principais ideias aqui discutidas. Mencionaremos outros trabalhos da autora à guisa de contextualização.

CAPÍTULO 3

REENCANTAMENTOS DE FEVVERS

“O invisível é como um país inexplorado, um admirável mundo novo”

- *Angela Carter*

“A vida de Carter é a história de alguém andando na corda-bamba.
Tudo nela aconteceu “no limite”, na terra de ninguém, em meio aos
destróços deixados pelas convicções do passado. Ao cabo, sua vida
a serviu como uma luva, mas isso somente aconteceu porque ela mesma a vestiu,
por julgamento e erro, bricolagem, tudo na ordem
(entendida como) errada”

Lorna Sage

Angela Carter fez fama ao escrever histórias em que encanto e horror a todo o momento se confundem e dançam ao som de uma escrita melodiosa e simbólica. Frequentemente chamada de Fada Madrinha, sua forma de encanto mais se afina com a magia das fadas medievais, seres encantadores, mas de dentes afiados, que raptam a inocência do leitor incauto para em seu lugar sediar um demônio que só se revela tarde demais. Ao invés de falo, sua pena é uma varinha de condão. Não à toa foi chamada de “bruxa branca” da literatura inglesa por Salman Rushdie para aludir à sua contribuição de profanar e subverter imagens dóceis, açucaradas e desencantadas do feminino em fantásticas figuras, plenas de bem e mal, portadoras do punhal, mas também de *glamour*, das sacerdotisas de Hécate, senhora das encruzilhadas.

Angela Oliver Stalker nasceu no dia 7 de maio de 1940 na cidade de Eastbourne, Sussex e faleceu no dia 16 de fevereiro de 1992, na cidade de Londres (imagem 32). Seus primeiros anos de vida coincidem com os trechos mais violentos da Segunda Guerra Mundial. Viveu, neste período inicial, nas regiões de minério de carvão em South Yorkshire, junto a sua avó, grande influência de sua sensibilidade literária. Após o fim da grande guerra, muda-se com sua família para Londres, onde recebe educação formal em uma escola para meninas. Aos 19 anos, recuperada de anorexia nervosa, seu pai lhe arranja emprego como repórter júnior do jornal *Croydon Advertiser*. Aos 20 anos, casa-se com Paul Carter, de quem recebe o sobrenome com o qual se consagra no mundo das letras.

Seu afã pela escrita não se inicia com a profissão de jornalista. Incentivada por sua excêntrica família, desde cedo Carter pratica a redação e se encanta com as possibilidades da palavra e da imaginação. Opta pelo bacharelado em inglês, em Bristol University, o que não surpreende a nenhum de seus amigos, visto que seus autores prediletos são Geoffrey Chaucer e Giovanni Boccaccio, respectivamente autores dos *Contos da Cantuária* e o *Decamerão*, obras fundamentais da literatura medieval

européia. Em 1966, Angela Carter publica seu primeiro romance, *Shadow Dance*. No ano seguinte, publica *The Magic Toyshop*, premiado em 1968 com o *Llewellyn Rhys Prize*. O livro seguinte, *Several Perceptions*, é também premiado com o *Somerset Maugham* em 1969. Ambos catapultam sua carreira a um patamar de fama e reconhecimento que a tornam um prodígio literário de grande prestígio por anos por vir.



Imagem 32 – Angela Carter

Com o dinheiro dessas premiações, Carter divorcia-se e faz uma viagem que muda por completo sua percepção de criação literária: ela vai para o Japão. Segundo Warner (2007), a viagem de Carter para o outro lado do mundo ocidental é decisiva em sua escrita, pois sua permanência em um país de cultura tão distinta lhe trouxe uma nova forma de olhar sua própria cultura. Lorna Sage (1994), sua biógrafa e amiga, afirma que esse foi o lugar em que ela se perdeu e se encontrou – o lugar díspar que a despertou para sua própria disparidade gestada em meio a uma juventude traumática, a uma anorexia nervosa, a uma aparência peculiar de ossos grandes e largos e espírito intransigente:

Seja o que for que estivesse procurando, ela descobriu a veracidade e a finalidade das aparências, imagens esvaziadas de seu usual fardo de identificação e culpa. Isto não era, em outras palavras, um orientalismo antiquado, mas um novo tipo que lhe negava o acesso a qualquer essência de alteridade (SAGE, 1994, p. 26).

Gamble (1997) afirma que sua estadia em um dos pontos geográficos mais distantes da cena literária britânica lhe proporcionou uma escrita distinta, evocativa e, sobretudo, polêmica: “seus romances escritos neste período permanecem entre alguns de seus mais chocantes e experimentais” (1997, p. 2). Após a publicação de *Herois e bandidos*, em 1971 ela publica *Love*, que dá início ao seu flerte com a estética surrealista que consagraria seus livros mais arrebatadores: *As infernais máquinas do desejo* e *Dr. Hoffman*, de 1972, e *A paixão da Nova Eva*, de 1977. No primeiro, a realidade se desfaz em irreabilidade através da influência de máquinas alimentadas pelo desejo. No segundo, a Nova Eva, Evelyn, é um homem tornado mulher a partir de intervenções cirúrgicas de uma deusa e deixado para sofrer e se modificar em uma América distópica e violenta.

O ano de 1979 marca a trajetória de Angela Carter com o lançamento de dois importantes livros: o ensaio *The Sadeian Woman: an exercise in cultural History*, em que discorre sobre a possibilidade de revisar o feminismo à luz da filosofia libertina de Sade; e a coletânea de contos *O quarto do barba azul e outros contos*, em que principia um resgate pioneiro dos contos de fada sob uma ótica feminista de apropriação de seus conteúdos. Ganha o prêmio do *Festival de Literatura de Cheltenham* com esse último e seu conto “Na companhia de lobos” serve de argumento para o roteiro que fará para o filme de mesmo nome de Neil Jordan. Ambos escritos representam uma fase crítica de sua carreira na qual se volta para a desconstrução das imagens essencialistas em torno dos mitos e histórias sobre as mulheres.

Outros livros de contos da autora são *Fireworks: nine profane pieces*, *Black Venus* (também conhecido como *Saints & Strangers*) e *American Ghosts and Old World Wonders*, que reúne nove contos publicados postumamente. O volume *Burning your Boats* compila todos os seus livros de contos e acrescenta alguns outros escritos, até então não publicados. Sua coleção de contos de fada *103 contos de fada* é considerado um dos volumes mais impressionantes sobre o assunto. Nele constam histórias de todos os lugares do mundo e versões de contos conhecidos que são anteriores ao próprio século XIX.

O livro a que nos dedicaremos, *Noites no circo* de 1984, é laureado com o prêmio *James Tait Black Memorial Prize* no ano de seu lançamento e novamente em 2012, quando a comissão do mesmo prêmio conclui que, de todos os seus quase cem ganhadores ao longo de um século de existência, essa obra seria a melhor de todas da história da premiação. É também o romance que mais agradou a própria Angela Carter (SAGE, 1997). *Wise Children*, de 1991, encerra sua carreira. A autora falece de câncer no pulmão aos 51 anos, em Londres, deixando a comunidade literária e feminista em profundo pesar. Seu amigo Salman Rushdie compõe para ela uma elegia que evidencia a lacuna que Carter deixaria no mundo literário ao mesmo tempo em que contribui para perpetuar uma das mais fascinantes realizações da autora, a construção de sua imagem diante do eterno paradoxo entre realidade e fantasia:

Com a morte de Angela Carter, a literatura inglesa perdeu sua mais alta feiticeira, sua rainha-bruxa benevolente, uma artista burlesca de gênio e de graça excêntrica (...) Privados da *Faerie Queenie* [Rainha das Fadas], nós não podemos descobrir a magia que nos curará. Nem desejamos ser curados, ainda. Nós nos sentamos, encarando o grande abismo que sua morte deixou, e enquanto olhamos para a cratera de sua perda, nós lembramos. (RUSHDIE, 1992, p.5)

Como se a escrita de Carter fosse cozida em caldeirão de bruxa, em sua ficção ela ferve corpos incompatíveis, criando figuras limítrofes como a mulher-pássaro, o lobisomem, o andrógino ou a coquete-idosa; mistura vozes narrativas contraditórias ou desestabilizadoras; mescla gêneros não-canônicos, mutantes e “menores” criando uma combinação de magia e realismo: contos de fadas para adultos, romances feministas, mitos populares desmitificados e re-imaginados, manifestos culturais irônicos e polêmicos, autobiografias fictícias e historiografias imaginárias; junta os gêneros gótico, *Bildungsroman*, e picaresco em uma mesma narrativa; canta poesias eróticas que também são canções de ninar... Cada livro seu possui uma receita que parece irreproduzível por outros. Igualmente apaixonada por metáforas culinárias, cada livro seu pode ser degustado como iguaria nunca totalmente aprazível, mas sempre inusitada ao paladar. O teto todo de Carter, a casa em que mora, é sem dúvidas feita de doces. Ainda que cada receita possua as marcas da mão de quem a cozinhou, Carter afirma que as receitas, assim como as imagens literárias, pertencem ao mundo: “existe uma receita definida para sopa de batata? [...] É assim que eu faço sopa de batata!” (CARTER, 2000).

Ora poção mágica, ora sopa de batata, os fantásticos pratos narrativos de Carter são deliberadamente servidos nos cantos mais escuros da cozinha. A predileção de sua ficção por espaços liminares e condições limítrofes, temporalidades ahistóricas, personagens grotescos e corporalidades prodigiosas ressignificam as margens negligenciadas como núcleos subversivos de um sistema relativizado por sua escrita (GAMBLE, 1997). Um dos sistemas a que Carter mais se dedica em sua crítica é o patriarcado enquanto arranjo político, cultural e subjetivo de naturalização da inferioridade feminina. Em sua visão, tal organização é revelada como uma estrutura socialmente constituída, hegemônica e canibalística que a tudo devora com agressividade. Daí sua maneira de inferiorizar quem não lhe é igual: por possuir problemas de digestão, o patriarcado está destinado a regurgitar a alteridade, tornada por ele nada mais que dejetos.

Mas Carter, como alquimista, trabalha com as excrescências: a alteridade inferiorizada, em sua escrita, passa a reluzir como ouro e transforma-se em singularidade, uma diferente diferença que desconstrói a visão do outro como bode expiatório. Aprimorando novas alternativas e maneiras de ler o mundo e a nós mesmos, a fada madrinha começa pelo lado da aberração convencionalmente excluída e a re-interpretada como uma alteridade autônoma (RUSSO, 2000). O mundo fantástico de Carter é protagonizado pelos “outros” que ocupam e desestabilizam o centro convenciado, concedendo assim um novo estatuto para o espaço inquietante e tentador das antípodas. Suas cenas, como a loja de brinquedos, o ferro-velho, as feiras populares, o circo, o baile de máscaras e o teatro podem ser vistos como espaços espetaculares e abertos de um mundo ao revés, somente compreensível à luz de uma topografia carnavalesca ou uma geografia subversiva, feminista.

Ao mesmo tempo, Carter privilegia temporalidades epifânicas em seus livros: suas histórias acontecem na véspera de Ano Novo, no equinócio, no solstício, na virada do século, no meio-dia e na meia-noite, no final dos tempos e nos aniversários, em fusos horários que se tornam espaços mágicos nos quais o Relógio do Pai-Tempo, objeto comum em suas obras, parou. Por suas heroínas denunciarem o Tempo do Pai, elas resistem, confundem e seduzem a História, o Tempo e a Morte. Seus temas favoritos envolvem categorias desestabilizadas de identidades, fronteiras desfocadas de gênero, brechas nos limites da anatomia humana, transformações físicas fantásticas, adolescência e menopausa, o crescimento e a decomposição, viagens em busca de revelação e maravilha e a suspensão do espaço e do tempo. Seus personagens fantásticos habitam, de forma quase que maníaca, corpos grotescos e exibem

corporalidades perturbadoras, que vão desde uma lupina Chapeuzinho Vermelho e um adorável lobo, passando por uma Bela de distorcida beleza, um homem grávido, um palhaço assassino, uma gigante trapezista, até uma dupla de licenciosas e sedutoras garotas heptagenárias (KÉRCHY, 2008).

A ficção de Carter empreende um complexo projeto feminista que revela que os limites implicam a transgressão. O sistema regulatório de poder cria inerentemente seu espaço suplementar de resistência, os ingredientes obrigatórios do prato principal geram sabores secundários indesejados, a magia necessariamente produz choque de retorno. São justamente a essas rugosidades e incômodos da ordem política hegemônica, entendidos no plano da vida como monstros ou *freaks*, que Carter dedica-se a reler, recriar, reimaginar. Das muitas veredas abertas por sua escrita, Carter é dotada de uma imaginação candente que garantiu, ao longo de todos os seus livros, que não houvesse um que não fosse tocado pela presença de algum prodígio, de alguma criatura maravilhosa, de alguma situação do fantástico, do grotesco e do inusitado. Carter está sempre acompanhada pelo encanto e essa é uma das características mais marcantes de sua obra. Destacamos também sua escrita melodiosa, já estudada por muitos eruditos, que ao remontar dialetos já esquecidos e sempre primar por uma prosa poética, constitui um recurso que facilmente nos transporta para mundo do passado e do futuro, para planos imaginários ou factuais. Os romances dessa curiosa Fada Madrinha foram frequentemente relacionados à literatura fantástica, em especial aos rótulos de realismo mágico, pós-modernismo e até ficção científica. Sua escrita comportava elementos inusitados, pois rompia com critérios estabelecidos para o crível e o incrível, o bom e o mal, o factual e o ficcional. Esta evocação de figuras para além dos critérios morais a constituíram como uma autora ovacionada por sua habilidade de reencantar mundos desencantados pelo patriarcado, pelo capitalismo e pelo imperialismo.

A abrangência dos livros de Carter é impressionante. Pode-se dizer que sua obra é caracterizada por uma diversidade encantadora de formas de resistir às categorias convencionalmente canonizadas. Como Sage escreve sobre ela, ela pertence às fabulistas e contadoras de histórias, escarnecedoras e especuladoras e iconoclastas e utópicas (SAGE, 1994). Apesar de sua singularidade, Carter compartilha estratégias com uma geração de escritoras que iniciaram suas carreiras no final dos anos sessenta ou início dos anos setenta, e que são mencionadas de modo significativo em importantes volumes como *Women in the House of Fiction*, de Lorna Sage (1991), e na parte final de *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter (1976).

Ambas as obras se dedicam a cartografar pontos marcantes da produção de literatura de mulheres no século XX, e Angela Carter comunga com Fay Weldon, Margaret Atwood, Toni Morrison e Joyce Carol Oates o propósito de tematizar a "alteridade" como uma experiência fundamental da identidade. Igualmente afinadas com a proposta feminista de terceira onda, também buscam explorar os limites incapacitantes das representações culturais da feminilidade, bem como os potenciais de empoderamento ou alternativas subversivas de corpos femininos grotescos e corporalidades remodeladas.

Tanto Lorna Sage (2007) quanto a romancista Margaret Atwood (2007) afirmam que Carter era fada madrinha até mesmo em sua aparência. A visão de Atwood sobre Carter, como alguém de cabelos longos e prematuramente brancos, de complexa beleza, ar benigno, olhos pequenos e boca em formato de coração, completavam essa imagem quase mítica: "Ela parecia estar sempre a ponto de conceder alguma coisa – algum talismã, algum símbolo mágico que você precisaria para atravessar a floresta escura, alguma fórmula verbal útil para a abertura de portas encantadas (ATWOOD apud SAGE, 1994, p.1). Para Sage (1994), não há como separar a imagem de Carter de sua escrita uma vez que esse papel desenvolvido pela autora foi uma de suas realizações mais impressionantes. Tal papel não se configurava como uma máscara, mas era realizado no sentido de uma recusa a qualquer distinção entre arte e vida, de modo que Carter era tão inventiva na realidade quanto na criação de sua ficção.

Aí residia muito de seu projeto literário: ao contrário do que muitos críticos lhe atribuíam, Carter não se pensava como uma escritora de realismo mágico ou sequer de contos de fadas porque tais categorizações pressuporiam, de saída, de que a realidade não é em si mágica, mas que é ontologicamente apartada do maravilhoso, quando na verdade, em sua visão, o que há era uma realidade ainda não totalmente desbravada e excessivamente empobrecida. Para ela, escrever é investir de magia e sentido um mundo depauperado de encanto por causa de sua história, mas não intrinsecamente desprovido dele desde sempre. Carter sempre preferiu chamar-se tão somente de realista, porque intitular-se como "realista mágica" parte de uma realidade cindida que só encanta enquanto realidade livresca e uma palavra que prende a alma nas jaulas do texto e a impedem de retornar para o mundo. Antes de tudo, o reencantamento do mundo consiste em restituir o mundo de um encanto, deve ser, portanto, uma literatura ativa, que entra em contato com suas realidades. Daí Carter não se reconhecer em

muitas das classificações que eram rendidas; ela fazia questão de afirmar-se como uma escritora de realismo, tão somente de realismo¹⁰.

Como afirma em sua entrevista “O mundo real”, sua perspectiva de escrita buscou focar-se no próprio mundo da vida:

Por cerca de dez anos, entre meus vinte e nove e trinta e nove anos, eu pensava que a escrita, toda a ficção, na verdade, fosse sobre outras ficções. Que não havia outra saída, realmente, além deste solipsismo; que os livros eram sobre outros livros (...). Mas então eu comecei a me perguntar, se todos os livros são sobre outros livros, sobre o que são os outros livros? E em algum momento o estilo maneirista que eu estava escrevendo (...) começou a parecer – você sabe – Qual é o Livro Primordial, então? E se é forçado a responder, depois de um tempo, é claro que o O Livro Primordial é realmente a Vida, ou o Mundo Real. (GOLDSWORTHY, 1985, p.5).

Para Gamble (1997), Carter estava a todo o momento interagindo com o ambiente cultural do qual participava e no qual escrevia. Seu diferencial, contudo, era o de não fazê-lo desde seu centro; a escritora arrogava para si um local que a impedisse de se integrar totalmente. Partindo da concepção de Said (2000) de que todo texto literário está de alguma forma fadado ao seu contexto, ela afirma que a autora estava preocupada essencialmente em manter uma posição cética e interrogativa, colocando-se na periferia de atitudes e convenções da cultura dominante. Não seria possível, afinal, reencantá-la desde dentro, mas, sobretudo às suas margens, local evocativo que desde a Antiguidade portou o germe do inusitado. O termo marginal, neste contexto, significa que Carter considerava operar a partir das margens das perspectivas consensuais de qualquer espécie, “especificamente, a concepção de história como a ‘grande’ narrativa ou narrativa ‘dominante’, os códigos sociais convencionais regulando a propriedade e o ‘lugar’ das mulheres”, e a categorização de qualquer produto cultural, especialmente a literatura, em formas ‘superiores’ e ‘inferiores’” (GAMBLE, 1997, p. 4).

Por escrever desde as margens, algumas características informaram sua escrita: descrições de eventos extraordinários como eventos ordinários ou ordinários como

¹⁰ Inclusive, em entrevistas sempre fazia questão de afirmar: “eu sou socialista, porra!” sempre que comentavam que seus temas se afastavam no que comumente se entendia por realismo clássico (SAGE, 1994).

eventos extraordinários; a lógica fantástica não questionada e aceita pelas suas personagens; predominância de tempos cíclicos, a-históricos ou suspensos; perspectivas caleidoscópicas de mundo; causalidades mágicas confundindo relações lógicas de causa e efeito; finais em aberto; transgressões mágicas envolvendo hibridismo, excesso e metamorfose. Em muitos de seus livros, Carter destaca os mistérios e milagres da vida cotidiana, estranha o familiar e acrescenta uma dimensão mágica ao real por meio da suplementação, da demasia e do desvio. Por meio de sua ótica, ela convida seus leitores a inverter hierarquias, a desafiar sistemas hegemônicos, a bagunçar espaços ordenados: uma verdadeira folia carnavalesca de gêneros, recursos, temas e estilos. Em seu caldeirão de bruxa, local desde onde produz poções literárias, tudo pode dissolver-se e coagular em novas formas (ZAMORA & FARIS, 2004).

Fada Madrinha marginal que é, Carter batiza e cria imagens cuja potência vem de outras regiões do pensamento: os espaços lisos, distantes, intermediários, esquecidos, impossíveis ou inacessíveis. Os tempos de tais espaços são igualmente outros: epifânicos, fractais, cíclicos, pós-apocalípticos, medidos com ritmos de outros relógios. Habitam estas terras personagens estranhos. Carter possui favoritismo por pícaros e *tricksters* que brincam com a hesitação do leitor: andróginos, mulheres-pássaro, velhas sedutoras, belas que são feras, cientistas malucos, deuses caídos. São figuras que relativizam a incredulidade e descrença através da desconstrução de narrativas nas quais performatizam identidades ambíguas, desfocando a linha divisória entre o mágico e o real, simultaneamente produzindo maravilhas e monstros, *freaks* e embustes.

Uma vez que o maravilhoso e o mágico pressupõem a fratura das representações cotidianas para exercerem seu efeito, a imaginação prodigiosa de Carter está a serviço de uma estratégia de subverter narrativas políticas. Em sua empreitada literária, leitores são convidados a colocar sob escrutínio o que Foucault (2012) chamava de tecnologias ideológicas de produção de verdade, isto é, as estratégias que se dedicam a reforçar a distribuição hegemônica de poder, enquanto normatizam e priorizam certas experiências, saberes e representações da realidade em detrimento de outras. Regimes repressivos de homogeneização são desafiados em seus livros, que ofertam histórias que delineiam "outros" que não são mais excluídos, mas considerados como portadores de singularidades autônomas, em um texto subversivo que renegocia a marginalidade e promove a diversidade cultural.

É dessa forma que Carter buscava ser Fada Madrinha: intervindo sádica, mas docemente, em uma história já batida, já descolorida, para virá-la de ponta cabeça com seus feitiços e sortilégios literários: ao invés de transformar a abóbora em carruagem e os ratos em homens, ela preferia transformar a carruagem em abóbora e os homens em ratos. Para Gamble (1997), é isso que tornava Carter uma verdadeira sabotadora cultural, uma inimiga temível das narrativas patriarcais: ela questionava pressupostos já consolidados e padrões de pensamento habituais, em especial aqueles regidos pelo recorte do gênero, realizando um salutar exercício de desterritorializar os fundamentos da subjetividade. Seu feminismo encontrava na diferença, e não na igualdade, seu principal motor: sempre diferenciando do que está dado, sempre multiplicando o que é uno e monolítico, entendendo o feminino como um campo potencial de devires. Por isso, familiaridade e identidade são alguns dos principais valores a que sua obra se dedica a destronar: “suas obras de ficção agem como espelhos despedaçados através dos quais os leitores ainda podem se ver, porém fragmentados, refratados, múltiplos e surpreendentemente desfamiliarizados” (GAMBLE, 1997, p. 4).

Tal constante problematização da ordem dominante a constitui como uma intelectual por definição, representava pela figura do *outsider* de Said, para quem a condição de exílio é pré-condição:

O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou até aturdido ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, da consonância, da adaptação. Mesmo não sendo um verdadeiro imigrante ou expatriado, ainda é possível pensar como tal, imaginar e investigar apesar das barreiras, e afastarmo-nos sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde podemos ver as coisas que geralmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram além do convencional e do confortável. O intelectual exílico não responde à lógica do convencional, mas à audácia do atrevimento e à representação da mudança, do movimento que nunca pára. (SAID, 2000, p. 62).

Uma escrita que pressupõe o exílio é uma escrita que se vale da tinta dos deslocamentos e dos estranhamentos para gravar no mundo sua marca distintiva. Em suas obras não há sínteses fáceis. A exemplo de sua própria visão de realismo, a obra comporta resistências e subversões de definições e estruturas literárias, culturais, sociais, sexuais, religiosas ou ontológicas. Não há em Carter uma escrita que parta de um ponto de vista particular senão de uma polifonia de vozes que representam os

múltiplos aspectos possíveis de uma questão: os prodígios são legiões, nunca vem desacompanhados.

Por aproximar-se da realidade através do que nela não é facilmente visível ou crível, as obras de Carter são apresentações retóricas que produzem metatextos constituindo quadros autodesestabilizantes para as histórias. A desfiguração seguida de reconstrução de contextos históricos consta como um dos métodos mais conhecidos do projeto literário de Carter para dar conta desta miríade de imagens e gêneros. Dessa forma, envolve narrativas que negociam e ajustam constantemente sua posição na margem de uma variedade de gêneros e formas literárias:

Seus textos são deliberadamente aporéticos, não apenas porque eles recusam formas decisivas de desfecho, mas também porque eles recusam a optar finalmente por um destes dois discursos, reprimindo assim o outro. A forma de Carter não implica que o carnaval e a fantasia sejam suficientes, tampouco sugere que o racionalismo e a crítica devam ser evitados; pelo contrário, dela urge uma visão de romance como uma forma de composição na qual ambos os tipos de discurso suplementam um ao outro, permitindo ao escritor uma apreensão mais ampla da realidade (GASIOREK apud GAMBLE, 1997, p. 5).

A indistinção entre jogos narrativos e o engajamento com a realidade presente nas obras da autora é um recurso estilístico particular do que Linda Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, a qual é descrita como sempre assegurando que o mundo é resolutamente fictício e ainda assim inegavelmente histórico. A obra *Noites no circo* é um exemplo bem-acabado dessa proposta: Carter utiliza suas personagens para evocar velhos sonhos e futuros transtornos da História oficial para elaborar o projeto de outro mundo. Seus prodígios se fazem notar pelas suas singularidades e apontam outras perspectivas das quais a Modernidade careceria. Considerada sua obra-prima, este livro conta a história de Fevvers, uma trapezista com grandes asas que desafia qualquer lei natural ou humana. O modo como sua narrativa foi organizada se foca nas experiências que as antípodas do mundo oficial da história podem oferecer, assim como dos corpos normativos e dos gêneros conformados aos seus papéis sociais. A cadência de suas partes é toda marcada pelos espaços geográficos aonde Fevvers ruma: Londres, no início da narrativa, em que conta sua história de vida; São Petersburgo, seção da obra que está focada nas aventuras e desventuras do cotidiano circense; e por fim na Sibéria, local em que sofrem um acidente de trem. Quanto mais

páginas se lê, mais o romance se distancia do império para findar no extremo norte do mundo habitado: as planícies de gelo do extremo norte da Rússia, onde o mundo é tão inóspito quanto raro, tão pouco habitado quanto encantado.

Esses deslocamentos, mudanças de cenário, dão à obra uma característica itinerante. Ao contrário dos romances do início de sua carreira, *Noites no circo* mais se assemelha ao nomadismo característico de obras como *Heróis e bandidos*, *As máquinas infernais...* e *A paixão da Nova Eva*, em que o caminho percorrido e os locais visitados possuem um íntimo vínculo com os processos vividos por seus protagonistas e por tipos de criaturas maravilhosas e prodígios que vivem nesses lugares. Essa ideia, fundamental no paradigma de mundo de maravilhas dos antigos, figura em grande parte dos motivos e contextos das obras carterianas. O distanciamento dos centros funciona como um distanciamento do que é conhecido, e portanto promete encantações das mais diversas. Ademais, os prodígios levavam vidas errantes para espalhar seu encanto pelo mundo. Da nau dos insensatos às caravanas circenses, as maravilhas estão sempre em movimento porque uma longa paragem poderia lhes custar sua capacidade de causar espanto e admiração. Essa sensibilidade, quando trabalhada pela autora, adquire uma importante função genealógica de remeter seu leitor a outras formas de afetar e a outras possibilidades de imaginar histórias outras em relação ao cânone oficial. Por essa razão, as obras de Carter são pensadas como percursos, peregrinações ou paixões em que a própria trajetória procura mostrar vias alternativas para dramas míticos ou histórias oficiais – a escrita como espelho mágico que nos permite vislumbrar outras ordens de mundo.

O romance começa em Londres, com Fevvers em seu camarim contando sua história para o jornalista Jack Walser, especialista em desmascarar embustes para os jornais vitorianos. Lizzie, sua amiga que a criou desde bebê, a acompanha como sua ajudante na turnê. Essa *performer* nata (ou chocada), trapaceira e trapezista, no momento de sua entrevista estrela na *Grand Imperial Tour* de 1900 “do ano de Nosso Senhor” do circo do coronel Kearney como o maior destaque da temporada. Seu *slogan* é igualmente dúbio: “fato ou ficção?”. Sem nunca respondê-lo, Fevvers não se importa com as dúvidas e choques que seu espetáculo e seu corpo proporcionam na mente cética ou no moralismo vitoriano. Na verdade, se compraz com esse lugar intermediário entre o crível e o incrível na medida em que sente que sua potência está justamente nessa indefinição que seduz e encanta – a maravilha enquanto liminaridade entre o que se compreende e o que se aceita.

Walser, por sua vez, é um *gentleman* clássico, estereotípico, educado e portador dos estratos mais normativos da sociedade vitoriana. É um jornalista especializado em expor fraudes e nem de longe crê, nesse momento, no prodígio vivo que Fevvers é. O objetivo de sua entrevista é tão somente buscar vestígios de falsidade ou de incoerência na história de Fevvers para desacreditar publicamente suas habilidades e encantos. Não lhe interessa quem Fevvers é, mas o que ela é. Longe de uma apreciação, Walser é o verdadeiro representante do *maze gaze* ao mesmo tempo que portador do olhar positivista da ciência de seu período. Ele deseja, portanto, desmascarar sua maravilha, obter uma resposta forçada para seu *slogan*, desvelá-la e desvendá-la de modo sutil, mas violento.

A narração de sua biografia é matizada por excesso e ambiguidade, trejeitos vulgares e poses elegantes, gírias e termos eruditos, muito deboche mas também seriedade. Ao longo de seu relato, a indefinição de seu *slogan* prova também inspirar sua narração. As ambiguidades de Fevvers são marcantes: é desavergonhadamente gluttona ao mesmo tempo em que aprecia o refinamento da alta sociedade, é angelical e delicada mesmo tendo “hábitos de prostituta”, tem asas, mas ao longo de todo o livro pouco as usa para voar ou mesmo para exercer sua arte nos véus e no trapézio. Ela é do céu e da terra, telúrica e cósmica, maravilhosa e grotesca. Quando Fevvers conta a sua própria história, ela se empodera de seus fatos e os utiliza a serviço de uma ficção de si que funda estéticas e potências que a tornam seu percurso singular e sua diferença positivada. As asas de Fevvers, nesse sentido, concedem-lhe não somente liberdade, mas mobilidade entre signos e sensações, possibilidades de não se deixar capturar com facilidade pela racionalidade científica ou pelos imperativos patriarcais.

Sua história mantém liberdade em relação aos binômios verdade-mentira, vida pública-vida íntima, biografia dos fatos vividos ou imaginados, porque sua visão de si convoca a própria imaginação como um elemento emancipador e constitutivo das visões empobrecedoras de realidade e de biografia. Ao se negar a definir-se como fato ou ficção, Fevvers coloca-se como uma resistência ao desencantamento do mundo, para quem só há um único registro de verdade, ostentando a promessa de uma nova era, de um período de resguardo de imagens e sensibilidades frente ao ascetismo científico. Mobilidade e particularidade, peso e humor são alguns dos elementos que Fevvers detém não só para reencantar os signos do mundo vitoriano, mas também para sonhar com outro mundo possível. Em outras palavras, “Fevvers usa os signos, assim como é um deles”, diz Sage (1994, p. 48).

Mas Fevvers não fala só de si mesma: fala também de um mundo marginal ao qual Walser não pertence, de um mundo do qual somente se aproximou para analisá-lo na distância segura que sua posição de jornalista investigador lhe garante. Fevvers fala da realidade feminina do mundo vitoriano, de suas párias e empregadas. Ela conta uma história não-oficial, paralela àquela tornada canônica pela disciplina dos grandes homens, em que os outros do Ocidente encontram sua hora e vez, são tornados protagonistas e figuras principais de seu próprio drama. Com Fevvers, nas noites circenses, debaixo de seu enorme toldo, o sonho de uma era de prodígios potentes torna-se realidade; uma era que passa ao largo do desencantamento da teratologia, do capitalismo imperialista, da educação vitoriana dos sentidos. Vislumbra-se com Fevvers todo um belo devaneio, surreal e possível, do que teria sido viver como mulher de asas em plena era da misoginia. É por essa razão que compreendemos que Fevvers desempenha o importante papel de reencantar o mundo, oferecer uma contra-narrativa, ou metaficção, do patriarcado moderno, uma linha de fuga imaginal e mágica que ressignifica alteridades e reinventa outras sensibilidades e ordens de mundo.

O desencantamento do mundo, a perda de sua conectividade simbólica, foi proporcionada pelo domínio do discurso científico sobre campo da vida. Contribuiu, ademais, para o auge do mundo patriarcal moderno, na medida em que a retórica do desencanto ofertou discursos de inferioridade, quando não puro ódio, para justificar a condição de alteridade infértil e pejorada das mulheres. Afinal, se no final do século XVIII, com o advento do Estado moderno no Ocidente, é criado um projeto de tornar a mulher submissa e socialmente inferior ao homem, o século XIX o concretiza e o expande aos mais diversos aspectos da cultura. Entendida como um projeto político, a modernidade se dá por meio de uma rígida redefinição dos papéis sociais esperados de cada gênero que, por sua vez, reservou para a mulher poucos lugares possíveis na cultura.

Um dos principais eixos de tal desencantamento foi feminino que sofreu no *fin-de-siècle* um empobrecimento de sentidos em razão de representações patriarcais vigentes que contemplavam poucas alternativas: um feminino domesticado e dócil, supostamente atemporal, e um feminino arredo, depravado e detestável, que deveria ser extirpado a todo custo. São polos que, na leitura de Telles (2010), podem ser chamados respectivamente de Anjo do Lar e *Femme Fatale*. A figura do Anjo do Lar, extraído do poema homônimo de Coventry Patmore, é particularmente importante para Carter porque corresponde a uma representação de quem deveria ser a perfeita esposa vitoriana. Nas palavras de Woolf:

Ela é extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias (...) Seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros (...) Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubecer era seu encanto (...) Suas asas fizeram sombra na página, ouvi o farfalhar de suas saias no quarto (...) ela logo apareceu para mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que tem opinião própria. E principalmente seja pura”. (WOOLF, 2012, p.12)

Carla Garcia (2016) complementa o quadro:

A esposa perfeita era uma espécie de lubrificante da realidade, uma mescla de anjo e duende, malicioso, se fosse o caso, que se encarregava de limar arestas, engraxar engrenagens para que não chiassem, moderar as desavenças, apaziguar desencontros e facilitar o curso dos acontecimentos previstos. O Anjo do Lar custodiava uma ordem não elegida e inquestionável, e o fazia guiado por uma bússola de renúncia e abnegação. (GARCIA, 2016, p. 1)

Esse Anjo do Lar, fantasma diáfano, mas poderoso, representa os grilhões que perseguem as mulheres e as tolhem em sua expressão em qualquer arte ou profissão. Para Woolf, é necessário matar o Anjo do Lar, enforcá-lo com seus véus: a criação e expressão como escolha de vida para as mulheres, é um ato de morte da ordem estabelecida seguido de um ato de liberdade extrema no curso da consciência (GARCIA, 2016). Nada mais vital, considerando que a herança que o período vitoriano legou foi uma construção do ser mulher atravessada por imperativos de comedimento e pedagogias de alienação que tornavam a vida feminina repleta de limitações. O assassinato do Anjo do Lar é um ato político, criativo e subjetivo de afirmação da potência feminina para além das essencializações negativas do patriarcado.

Segundo Showalter (1990), tal pobreza de possibilidades reflete, antes de tudo, uma cultura vitoriana que é essencialmente misógina, cuja perspectiva machista relega o feminino a uma alteridade não-recíproca, inferior e maligna. A modernidade como um projeto de criação de alteridades desprovidas de potência andou lado a lado com o que chamamos de um desencantamento das estranhezas, o que se reverteu, no caso do feminino, na criação de um complexo parentesco entre a mulher e o monstro que a literatura feminina explorou de modo distinto e criativo. Diferentemente da pena

masculina, muitas escritoras inventaram novas relações do feminino com a monstruosidade e a estranheza, produzindo uma relação de potência e de maravilha que, no que se refere ao nosso recorte, se manifestou na apropriação do gênero do grotesco pela literatura de mulheres.

Fevvers e sua trupe de mulheres prodigiosas são figurações de resistência que vêm justamente confundir a rasa tipologia misógina vitoriana dos estereótipos femininos e resistir ao desencantamento das possibilidades prodigiosas da mulher. Em *Noites no circo*, o protagonismo é todo delas; Fevvers, por sua vez, se destaca por incorporar "o *éclat* da nova era prestes a decolar" (NC, p. 32), a "Nova Mulher" descrita por Showalter (1992) e que rejeita o culto vitoriano da feminilidade domesticada e forjada pelo patriarcado e que voa para bem longe do Anjo do Lar de forma a reivindicar maiores liberdades. Fevvers, assim como Woolf, também mata o Anjo do Lar ao parodiá-lo e fazê-lo perder sua tônica de essencialidade. Suas asas, ao contrário, emblematizam a mudança, a mobilidade e a revolta feminina e se somam à incorporação do grotesco carnavalesco celebrado por Kuryluk, Miles e Russo culminando no potencial transgressivo de corporalidade não-naturalizada e de subversão de sistemas ordenados, hierarquias e fronteiras dos prodígios carterianos. Seu corpo prodigioso resiste ao corpo clássico, disciplinado, fechado e homogeneizado descrito por Bakhtin por meio de performances grotescas que se caracterizam por uma corporalidade incontrolavelmente ambígua, irregular e metamórfica.

Sua excentricidade já se faz presente no seu próprio nascimento: Fevvers veio ao mundo em um ovo, abandonada em algum lugar dos bairros operários de Londres. Não conheceu, portanto, seus progenitores, e também não foi gerada em ventre materno. Em razão de ter sido achada e batizada com o nome de Sophie por Lizzie, nossa heroína nunca recebeu o Nome do Pai, isto é, nunca pertenceu a uma genealogia patriarcal que a tornaria fadada a repetir uma tradição que de antemão lhe nega potência por ser mulher. Ela vem ao mundo sem nada dever à patrilinearidade, anuncia em seu próprio ato de nascimento sua pertença a outras ordens simbólicas. Da mesma forma, seu nome de batismo lhe concede um outro campo de possibilidades para seu desenvolvimento, um galho em outra árvore genealógica: Fevvers vem ao mundo sob a égide de uma ordem simbólica materna que lhe oferta a possibilidade de enxergar sua identidade como metamorfose ao invés de uma marca de imutabilidade.

Lizzie, sua mãe adotiva-amiga-companheira, é uma figura igualmente importante. Ela possui um "passado" na prostituição e é uma feminista anarquista, o que explicaria suas falas e o modo com quem cria Fevvers: "te criei para voar alta pelos

céus, não para chocar ovos” (NC, p. 210). Lizzie, ao adotar Fevvers, é aquela que lhe retira o Nome do Pai como uma forma de poupá-la de uma ordem patriarcal fundadora do Estado e da cultura do século XIX. Na melhor tradição do anarquismo, Lizzie visa criar condições para que os potenciais de Fevvers sejam alcançados a despeito de uma figura masculina supostamente redentora de sua formação ou sequer de uma vinculação materna biológica preconizada pelo discurso social. Ademais, contrastando com a estatura de Fevvers, Lizzie é basicamente anã, o que concede a esta dupla, até o fim inquebrantável, contornos grotescos.

Já Sophie-Fevvers, sincera ao seu nome, que remonta à deidade gnóstica Sofia, fugidia deusa da “sabedoria”, ao longo da história renomeia-se frequentemente, usando pseudônimos ambivalentes em um jogo que recorda o sentido do véu da deusa. Ora Fevvers se desvela como a verdadeira *trickster* que é, ora ela se vela por meio de nomes alusivos que a tornam incapturável, intraduzível, pássaro ingaiolável, aos saberes apolíneos e patriarcais. Fevvers é, sem dúvidas, uma personagem que presta tributo às tradições lunares nas quais as máscaras e os véus fazem parte dos mistérios de um sagrado feminino não-patriarcal já bastante discutido por Graves (1986).

Ao longo de seu relato, Fevvers conta-nos alguns de seus outros nomes. Essa maravilha de asas é conhecida como a Vênus Cockney por ter sido chocada no *East End* londrino, local habitado por imigrantes, operários e pobres, no qual se utiliza o dialeto *cockney*. Seu nome artístico Fevvers seria um jeito de grafar a palavra inglesa *feathers*, “penas”, à moda da pronúncia *cockney*: “dentro da casa, ao me desembrulharem, ao desenrolarem meu xale, ao serem testemunhas da avezinha sonolenta, leitosa e sedosa todas as moças disseram: ‘parece que a criaturinha vai criar Fevvers [corruptela de *penas*]!’” (NC, p. 13-4).

Seu nome também soa como *fever*, que em inglês também significa “febre”, o que é bastante sugestivo de seu ânimo e ritmo. Com isso, Carter funde a “febre” sentida no corpo com a “pena” sublime e simbólica do espírito elevado em sua personagem, até mesmo seu nome artístico reúne características das alturas e dos baixios. Alegrementemente condenada à dubiedade, ela cresce no único reduto possível para as anormais da Londres do final do século XIX: às margens do mundo público vitoriano, no espaço liminar da casa de tolerância de Mamãe Nelson com suas prostitutas. Quanto a isso, Fevvers diz: “fui criada por estas gentis mulheres como se eu fosse a filha comum de meia dúzia de mulheres” (NC, p. 19)

É Mamãe Nelson quem desde o início vê em Fevvers os sinais de um prodígio e quem sonha para ela o revolucionário futuro de livrar as mulheres do patriarcado que as

consome e constrange: “Oh, minha filhinha, acho que você deve ser a filha imaculada do século que neste exato momento está aguardando nos bastidores, a Nova Era em que nenhuma mulher será completamente acorrentada” (NC, p.29). Portento de um mundo outro, de mulheres-anjo dotadas de fabulosas asas, Fevvers assume a heroica sina de reencantar anjos domésticos com seu espetáculo, de trazer peso e humor para as mulheres leves e levianas, vítimas da educação alienante augurada pelo patriarcado moderno. Vale recordar que o principal livro pedagógico da modernidade é *Emílio* de Jean-Jacques Rousseau, cuja personagem Sofia, no livro quinto, está destinada a receber uma educação completamente despojada de investimentos intelectuais ou políticos, mas rica de deveres familiares e maternos – figura essa que Fevvers-Sophie presta homenagem e tenta libertá-la por meio da paródia.

No picadeiro ou no trapézio, a sedução que Fevvers exerce em muito se deve à dubiedade que também caracteriza seu corpo: seu “esplendor assimétrico” é realçado por abraçar a grotesca degradação da beleza sublime; ela é “divinamente alta”, ainda que se pareça “mais uma égua de tração do que um anjo” (NC, p. 12), seu rosto maravilhoso parece “largo e oval como um prato de carne” (NC, p. 13), mas também viçosa como um “milharal de Iowa” (NC, p.21). Ela também lembra uma “alada servidora de bebidas em bar, demasiado literal” (NC, p. 17) que funde o pardal Cockney com o pássaro tropical em sofisticado voo de imponente dignidade de um “pombo da Trafalgar Square (...) com lentidão o suficiente para exibir a fenda de seu trazeiro” (NC, p. 19). De asas abertas, espanta por possuir “uma expansão policromática de mais de um metro e oitenta centímetros de ponta a ponta” (NC, p. 12).

Não só frequentemente relacionada ao longo da obra a muitos tipos de pássaros, a própria imagem das asas de Fevvers faz com que seja inevitável não identificarmos aí um recurso de hibridização do corpo com figuras animais que é patente das estratégias do grotesco feminino. Os contos de fadas do grotesco feminino frequentemente recorrem a tal recurso pelo seu potencial de transformar o olhar patriarcal que equipara mulher a um pedaço de carne em um olhar feral que transforma as potências animais da mulher em formas criativas de resistência. Warner (2008) considera que seu livro de contos *O quarto do Barba-azul*, de 1979, é a obra mais importante dessa estratégia. Nele, vê-se inúmeras personagens famosas performatizando outras possibilidades de gênero ao mesmo tempo em que parodiam o próprio gênero dos contos de fada com seus recursos linguísticos. Nesta seara, Warner descreve a importância de Carter para a releitura dos contos de fada da seguinte forma:

Neste contexto, Angela Carter fez um movimento maravilhoso e inspirado pelo qual tantos outros escritores, assim como leitores, estarão sempre em dívida com ela: ela se recusou a juntar-se à rejeição ou à denúncia dos contos de fada e, em vez disso, abraçou este gênero completamente estigmatizado, suas personagens estereotipadas e enredos demasiado conhecidos, e com maravilhoso entusiasmo e invenção, graça perversa e divertimento maligno, os embebeu em um novo e fogoso licor que os trouxe de volta à vida. Da sua infância, passando por sua graduação em Literatura Inglesa na Universidade de Bristol onde se especializou em literatura medieval (...) Angela Carter estava inteirada nas fadas inglesas e célticas, em romances de cavalaria e do Graal, em narrativas chaucerianas e alegorias spenserianas e se tornou uma resgatadora de contos de fadas (WARNER, 2008, p. 2).

Seus recursos estão contemplados nas três estratégias de Miles: inversão, caricatura e hibridismo. A fronteira entre humano e animal, por meio do par bela-fera, prontamente se desfaz em seu conto “A corte do Sr. Lyon”, momento em que revisita o conto de fadas de *A bela e a fera* tratando de embaçar as sólidas bases patriarcais que retiram da mulher sua potência selvática ao atribuir-lhe uma beleza passiva e doméstica ao mesmo tempo em que pensam no masculino como necessariamente bestial:

Afastou-lhe a cabeça [do Sr. Lyon] e fitou-lhe os olhos verdes e impenetráveis; ela viu seu próprio rosto refletido duplamente nos olhos dele, pequenino como flor em botão. Em seguida, sem nada dizer, ele saltou para fora do quarto, e, com um choque indescritível, ela o viu ir-se em quatro patas (...) Quando os lábios dela tocaram as garras aduncas, estas retraíram-se para os travesseiros, e ela viu que a fera mantinha os pulsos cerrados, mas agora começava dolorosa e hesitantemente a estender os dedos. As lágrimas rolavam-lhe pelas faces como se fossem de neve, e, como efeito de sua delicada transformação, os ossos apareceram debaixo da pele, a carne, sob a testa larga e morena. E já não era um leão o que ela tinha nos braços, mas um homem, um homem de cabeleira emaranhada e, estranho, nariz quebrado como os dos pugilistas aposentados, o que lhe dava uma vaga e heroica semelhança com o mais belo dos animais. (CARTER, 1999, p. 73-9).

Em outra variação do mesmo conto de fadas, desta vez em “A noiva do tigre”, Carter (1999) nos mostra a passagem inversa, da bela em fera, mas não por meio do jogo de espelhos do olhar, e sim através do íntimo contato da língua:

Ele começou a arrastar-se para perto de mim, e logo lhe senti o veludo áspero da cabeça na mão, depois a língua, abrasiva como lixa: “Vai lambem-me e tirar-me a pele!”. E cada vez que lambia arrancava pele e mais pele, todas as peles de uma vida no mundo – deixando uma nascente pátina de pêlos brilhantes. Meus brincos remudaram-se em água e caíram-me pelos ombros; sacudi as gotas do meu lindíssimo pêlo. (CARTER, 1999, p. 111)

Mulher feral que retira sua pele humana para assumir sua bela pelagem, o que está em jogo é a experimentação de outras possibilidades de habitar a própria carne, apropriá-la do açougue da visada masculina. Fevvers, a mulher-pássaro, é uma forma grotesca de libertar a mulher enjaulada pelo patriarcado ao transformar as barras de uma gaiola em instrumentos de acrobacia aérea. O resgate da perspectiva da mulher animal enquanto uma forma criativa e positiva é igualmente discutido em seu polêmico ensaio *The Sadeian Woman*, de 1979, que, de acordo com Warner (1994), forma com *O quarto do Barba-azul* um díptico no qual, por meio das narrativas, constrói um argumento em termos ficcionais. Em uma releitura feminista de Sade, Carter postula a desmitificação geral dos estereótipos de candura e domesticidade da mulher por meio de seu empoderamento visceral do corpo que, no contexto da obra do escritor, é necessariamente a pornografia.

É através desta visão que o erotismo dos contos de fada deste livro precisa ser lido: “Em sua solidão diabólica, somente a possibilidade do amor poderia acordar o libertino ao terror perfeito e imaculado. É este sagrado terror pelo amor que achamos, tanto nos homens quanto nas mulheres, a fonte de toda oposição à emancipação da mulher” (CARTER, 2011, p. 21). Esta é a precondição, segundo Carter, para que a Chapeuzinho Vermelho encontre êxtase com o lobo, a terrível vampira com suas vítimas e a Bela com sua animalidade: assumir uma pornografia moral radical que ressignifique não a nudez das indumentárias, mas a das peles; nudez que expõe a carne humana e iguale a todos em sua potência de desconstruir. Eis a potência do olhar animal, metaforizada pela abrasiva língua felina: acabar com o juízo da nudez, penetrar na própria carne.

O maior e mais estudado de todos os dez contos deste livro é “Barba-azul”. Narrado pela própria jovem do conto, ela se casa com o Marquês e é levada para seu castelo, onde fica impossibilitada de contato com o mundo externo e de ir para outros lugares. Ela logo nota que seu marido possui um terrível segredo e rapidamente percebe-se vítima de seu casamento. Em meio a violência, exploração, alienação e solidão, mas também longas descrições eróticas sobre seus desejos com este homem, não é a protagonista da história que possui características grotescas, mas seu marido: ele é descrito como tendo uma negra juba, ao mesmo tempo em que possui uma pele perfeita, praticamente feita de cera, que parece uma máscara.

Quando descobre sua câmara sangrenta, onde estão suas companheiras assassinadas, não mais pode voltar atrás: a jovem está doravante iniciada no terror do patriarcado, do qual o Marquês representa sua figuração mais mortífera e sombria. A jovem é logo denunciada pela chave de sangra interminavelmente e quando está para ser morta por seu marido, ao contrário da versão consagrada, ela é salva por sua mãe, uma mulher mais velha e mais sábia que a protege, ao invés de seus irmãos, homens como o Marquês. Do casamento ao assassinato do Marquês, Carter narra o processo da jovem protagonista tornar-se mulher: se adquirir o “teto todo seu” de Woolf é desejável, Carter parece afirmar com sua alegoria que a “câmara sangrenta” infelizmente faz parte do rito iniciático do tornar-se mulher no mundo do patriarcado. Fevvers, assim como a jovem do conto de “Barba Azul”, enfrenta tentativas de prisão e clausura. Mas, ao contrário dela, por possui asas e um caráter profundamente picaresco, consegue escapar de todos os seus algozes pelas formas mais divertidas e extraordinárias. Fevvers, figuração prodigiosa do feminino do *fin de siècle*, vinga-se da misoginia e do machismo por meio de tais atos e, dessa forma, também recostura o tecido heroico feminino ao lutar contra os monstros patriarcais.

Descrita pela própria Carter em uma entrevista como “basicamente Mae West com asas”, sua vistosa aparição mescla beleza, erotismo, exagero e sagacidade que fascina e assusta:

Na malha cor-de-rosa, o seu esterno projetava como a proa de um navio. A Donzela de Ferro projetava o peito ao mesmo tempo em que comprimia a cintura até quase nada, e assim parecia que, a qualquer movimento descuidado, poderia quebrar-se ao meio. A malha era enfeitada com lantejoulas na forquilha e sobre os mamilos, nada mais. O cabelo estava oculto sob as plumas tingidas que acrescentavam bem quase meio metro à sua já imensa altura. Nas costas, carregava um fardo leve de plumagem dobrada tão vistosa quanto a da cacatua brasileira. Na boca vermelha havia um sorriso artificial. Olhem para mim! Com

uma graça imponente, orgulhosa e irônica, ela se exibia aos olhos do público como se fosse um presente maravilhoso, bom demais para se brincar com ele. Olhem, não toquem. Ela era duas vezes mais vasta do que a vida e tão sucintamente finita quanto qualquer objeto que é para ser visto, não manuseado. Olhem! Não toquem! Olhem para mim! Ela se ergueu na ponta dos pés e lentamente rodopiou, dando aos espectadores uma ampla vista de suas costas: ver é crer. (NC, p. 16)

Além de marcado por ambiguidades, seu corpo também carrega a característica do excesso que a remete à qualidade transgressiva carnavalesca do grotesco. Anjo e gigante, provida de asas e braços, ela é "o impossível tornado duplamente improvável – o impossível ao quadrado" (NC, p.15). Além de sua colossal estatura, Fevvers também possui seios enormes, dois metros de cabelo dourado e cílios postiços de seis polegadas de comprimento que ornaram com sua "generosidade grandiosa, vulgar e descuidada" (NC, p. 12), seu enorme apetite, sua "gigantesca coqueteria" (NC, p. 21) e "entusiasmo gargantuano" (NC, p. 22). Ela é uma "grande garota" (NC, p. 7), uma "giganta maravilhosa" (NC, p. 42) cujo excesso febril e monstruosa atratividade é tão ameaçadora quanto sedutora aos olhos de Walser.

Suas asas estão muito ligadas a um irresistível erotismo que transborda de sua presença e das descrições rendidas por Carter. O rasgar de sua camisa na primeira vez em que abre suas asas é bastante sensual, pois é também o momento de sua entrada na adolescência. Seu renascimento como mulher alada vem grotescamente combinado com uma forma simbólica de morte, pois é também o momento da anunciação da menopausa de Lizzie. Se a ótica patriarcal veria o fechamento de sua fertilidade como o atestado do fim de sua feminilidade, em *Noites no circo* tal cena poetiza a sexualidade feminina em uma perspectiva cíclica consagrada aos mistérios eleusianos: vida e morte, amanhecer e anoitecer, donzela e matrona, são figuras complementares que oferecem um olhar de continuidade para os ciclos do corpo e, sobretudo, para o fato de que as temporalidades de Fevvers não são cronológicas.

Se seu abrir de asas se dá no tempo do crescimento, seu primeiro voo se dá no tempo da oportunidade. A despeito da marcação temporal do Big Ben, marco zero do mundo imperial, Fevvers conta a história de seu voo abrindo portais da imaginação e outros fluxos temporais que permeiam e encantam o descrente Walser. Das muitas temporalidades privilegiadas pela obra, a temporalidade cronológica é incessantemente

posta em suspeita. O relógio de Mamãe Nelson é um exemplo disso, pois demarca um importante momento para Fevvers – o momento em que ela tentará, ainda jovem, seu primeiro voo. A hora em que Fevvers torna-se Fevvers:

Embora fosse bem desenvolvida, ainda tive de puxar uma cadeira até a cornija a fim de subir e retirar o relógio dourado francês que ficava ali, numa caixa de vidro. Esse relógio, se poderia dizer, era o símbolo, ou a representação, do pequeno reino particular de Mamãe Nelson. Era uma figura do Pai Tempo com uma grande foice numa das mãos e uma caveira na outra, acima de um mostrador em que os ponteiros permaneciam sempre à meia-noite ou ao meio-dia, o ponteiro dos minutos e o ponteiro das horas perpetuamente unidos como que em oração, pois Mamãe Nelson dizia que o relógio da sua sala de recepção devia marcar o ponto morto do dia ou da noite, a hora sem sombra, a hora da visão e da revelação, a hora serena no centro da tempestade do tempo. (NC, p. 34)

Dourado e francês, esse relógio ostenta luxo e reflete o refinamento de sua proprietária. O vidro que protege torna-o um elemento intocável, imutável, irreversível e sem contato com o mundo exterior. Seu tempo é o tempo da morte, pois o tempo cronológico é o tempo de Cronos, figura saturnina antiga, destruidora e ceifadora, que representa a inevitabilidade do fim. Ele se faz presente no objeto para mostrar que, sendo eterno e distante, ele é dono não só do chamado tempo cronológico, mas de todos os tempos possíveis, individuais ou compartilhados, mensuráveis ou não. Aqui Cronos é também chamado de Pai Tempo, antropomorfização que o deus adquiriu no Renascimento cuja forma é ou de um idoso de longos cabelos brancos em uma capa preta, ou de um esqueleto nas mesmas vestes, frequentemente alado com asas de corvo.

É igualmente uma figura patriarcal máxima, contra quem Fevvers apresenta outros modos de compassar o mundo. O tempo cronológico pensado como pai nos coloca como filhos cuja posse sempre será daquele que veio antes de tudo e de todos, seres temporários tragicamente prometidos a ele, assim como demarca que a passagem do século XIX para o século XX é igualmente o tempo do pai, o tempo do patriarcado. Temporalidade e época que Fevvers deseja igualmente esgarçar para encontrar sua potência enquanto prodígio, abraçar suas asas ao invés de domesticá-las ao lar. As horas demarcadas são também importantes, porque são, respectivamente, processos em que Fevvers descobre a potência de sua própria peculiaridade: o meio-dia e a meia-noite.

Esses pontos intermediários do dia e da noite são os momentos de pausa na tempestade do dia. O meio-dia demarca o término da manhã e início da tarde, a meia-noite o término de um dia e início do outro. O meio-dia indica o momento em que o sol está em seu ápice, em que a carruagem de Apolo está no zênite do céu. Essa também a hora em que Pã, deus-bode do pesadelo, descansa, pois o sol à pino não permite que as coisas do mundo projetem sombras. A meia-noite, morte de um dia, mas também nascimento de outro, cume da lua no céu, é o momento em que as revelações se fazem notar, é o momento o véu da realidade está mais translúcido e pode propiciar vislumbres do que está por vir.

Com o relógio de Cronos parado em sua linearidade implacável, Fevvers torna-se Fevvers sob a regência de seu próprio tempo. A personagem instaura um intervalo de Kairós, “o tempo da oportunidade”, quando usa suas asas pela primeira vez. O local em que o relógio se encontrava é onde Fevvers tenta realizar seu primeiro voo, um marco zero próprio, uma suspensão do tempo, quando inicia uma nova fase de sua vida. É com este seu tempo próprio que Fevvers intriga Walser, deixando-o confuso por nunca passar de meia-noite enquanto faz seu relato. Este tempo particular de Fevvers possui um nexó intrínseco com seu próprio ato de voar, em especial nos momentos de risco ou de afirmação. As asas recordam o elemento do ar que, segundo Warner (2006), mistura o terreno com o imaginário – função essa de união de antinomias clássicas frequentemente atribuídas a seres liminares, como os próprios prodígios. Warner (2006) também recorda que anjos são corpos, mas não carne; são dotados de leveza e luz com poderes divinos mas são dotados de funções e só fazem sentido quando remetidos ao plano terrestre:

Uma das mais duradouras e importantes empreitadas que realizam envolve a mediação entre este mundo e o outro. Anjos voam entre mundos, capazes de habitar o reino intermediário porque são eles próprios intermediários, mensageiros de outro reino, traduzindo diferenças de terra e céu, carne e espírito. Assim como o espírito, por mais elusivo que seja um conceito, pertence entre a alma e o corpo, também os anjos se movem nas regiões intermediárias entre corporificação e imaterialidade simbolizadas pelo ar superior. (WARNER, 2006, p. 72)

Quanto ao corpo de Fevvers, à despeito de suas descrições sedutoras e sexuais, Carter não deixa de expor suas vulgares funções corporais, a abjeção do sujeito civilizado que não deixa de bocejar, suar, coçar o nariz, peidar e eventualmente ejacular.

Nele também se nota o elemento da liminaridade. A sexualidade de Fevvers não é higienizada nem normatizada como desejou o dispositivo da sexualidade vitoriano, mas pressupõe uma ordem corporal não-fragmentada. Seus estados de alma vêm acompanhados dos humores corporais, que recendem ao que chama de "Essência de Fevvers", o "perfume altamente pessoal" de seu camarim que contém uma poderosa nota de pés envelhecidos, rajadas acentuadas de fragrância barata de violetas de Parma, misturadas com o cheiro de meia-calça suada, torta de enguia com purê de batatas e galões de champanhe. Sendo uma espécie de Gargântua feminina, Fevvers é movida por um apetite rabelaisiano e se empanturra derrubando molho em sua roupa, sugando ervilhas com uma faca mas "com modos de mesa de variedade elizabetana" (NC, p. 22), deixando cair o açúcar diretamente do saco em sua caneca como se fosse um riacho que desagua, estourando champagne com a rolha entre os dentes. Ao chorar, ela assoa o nariz de forma "um tanto repugnante com os dedos" (NC, p. 142), e sua risada alta é um "tornado bravo" torcendo e agitando todo o globo terrestre (NC, p. 295). Um anjo com muco escorrendo do nariz (NC, p. 75), ela repulsa e arrebatava Walser, sobretudo quando fala abertamente sobre sua menstruação, chamando seu fluxo de maravilhoso florescimento da carne.

Em sua recusa de disciplinar seu corpo, ela zomba do jornalista tão disposto a enquadrá-la dentro de seu relatório pragmático e racional, e faz provocações aos códigos de conduta "femininos" prescritos pelo patriarcado, bem como às convenções da disciplina de si preconizada pelos códigos de etiqueta e bom gosto. Particularmente reveladora, a estranha voz de Fevvers é musical, caseira, sussurrante, misteriosa e carinhosa que soa "barulhenta e metálica [...] chegando ao contralto ou mesmo ao barítono", como a voz de uma vendedora de peixe (NC, p. 189), imperiosa como a de uma sereia (NC, p. 43), como o raspar "da língua de um tigre" (NC, p. 143). Tudo isso sem perder o coquetismo e sua pronúncia *cockney*. A ambiguidade intrínseca de sua voz, juntamente ao excesso de sua realidade corporal, ressoam como um eco metatextual da próprio modo com que Carter escreve sua narrativa: de modo transformador e polifônico, repleto de catacreses e metáforas, vocábulos de engraçada sonoridade, hipérbolos, trocadilhos, piadas e misturas de elementos altos e baixos.

Sua prodigiosidade corporal é também prodigalidade de sentidos: duas vezes mais vasta que a vida, sua imensidão não diz somente do corpo grotesco, mas das inúmeras possibilidades e sentidos que sua imagem adquire ao longo da obra. Tanto é que muitos nomes lhes são atribuídos e cada um deles faz uma evocação que contribui para esclarecer sua genealogia feminina, as forças míticas a que dá forma, ou ainda a

função que ocupa na trama do romance. Mais do que uma mulher alada, Fevvers perfaz deusas e maravilhas do mundo antigo que, à maneira de gênios, conectam Fevvers a sua própria potência e sina. A cada um dos muitos nomes que recebe ou adota, a personagem se dota de um encanto que concede mais potência a sua figura já prodigiosa. Por isso, Fevvers é um mosaico de símbolos, “rainha das ambiguidades, deusa dos estados intermédios” (NC, p. 81). Logo na primeira página do romance, a própria Fevvers evoca figuras importantes: Vênus (imagem 33) e Helena de Troia (imagem 34).

Quanto ao lugar em que nasci, ora vi a luz do dia pela primeira vez aqui mesmo na velha Londres enfumaçada, não foi! Não sou anunciada como a “Vênus Cockney” à toa, meu senhor, embora pudessem também ter me chamado de “Helena do Arame Alto”, devido às circunstâncias fora do comum que desembarquei, pois nunca atraquei pelo que se poderia chamar de canais normais, oh, meu Deus, não. Mas, exatamente como Helena de Tróia, fui chocada. (NC, p. 7)



Imagem 33 – O nascimento de Vênus

Vênus Cockney, conforme dissemos, é o nome pelo qual tornou-se célebre. Vênus é o nome romano de Afrodite, deusa da mais encantadora beleza, nascida do sêmen de Urano derramado ao mar após sua castração perpetrada pelo filho Cronos.

É, portanto, uma deusa primordial, dotada das forças irreprimíveis da fecundidade que reinam sobre a beleza da totalidade do universo movente, o *cosmos*. No registro carnal, Vênus também reina sobre a carne, daí sua beleza e sedução também corresponder ao físico estonteante. Todavia, ao invés das espumas do mar primevo de Pontos, a Vênus Cockney vem da margem leste do poluído Tâmis, o que teria dotado seu físico estonteante com os bons humores do populacho industrial londrino. Compartilham, em todo caso, o fato de nascerem de ovos.



Imagem 43 – Leda, o cisne e seus quatro filhos

Já Helena é o outro nome que a protagonista se arroga, que vem do grego e significa “tocha”, “luz”. Torna-se heroína entre os mortais pelo papel que desempenha na Guerra de Troia. Homero a reputava como a mulher mais bela do mundo. Também nascida do ovo fruto da relação de Leda com Zeus em forma de cisne, Helena possui três irmãos: Pólux, irmão gêmeo nascido do mesmo ovo, e Clitemnestra e Cástor, nascidos de outro ovo, este fruto da relação de Leda com o humano Píndaro. Pseudo-Apolodoro, em sua *Biblioteca*, afirma que a progênie de Leda era tanto divina quanto

humana: o ovo de Helena e Pólux representaria sua posteridade divina, porque filhos de Zeus, enquanto que o ovo de Clitemnestra e Cástor representaria sua posteridade humana, porque filhos de Píndaro. Tal atribuição insere Helena no contexto divino dos gregos, que torna sua famosa beleza um assunto não propriamente profano, mas da ordem arquetípica.

Ambos os nomes, Vênus e Helena, se interligam neste nó de significados e se utilizam da imagem de Fevvers para grassar nas noites circenses do século XIX de Carter. Uma Vênus do bairro operário ou uma Helena que é rainha e ao mesmo tempo anda sobre o arame alto são bricolagens que degradam valores tradicionais ao fundir ídolos sagrados e eternos com a baixeza profana dos espetáculos e das identidades operárias; o trabalho duro, o esforço físico e o suor da realidade material no reino das abstrações mistificadas e incorporais. Helena e Vênus são também filhas de deuses gregos, de modo que não foram concebidas da forma convencional. Fevvers sente-se semelhante a ambas quanto ao seu nascimento, e sua filiação à cadeia de sentidos de Helena e Vênus confirma sua liminaridade: nem totalmente do mundo dos homens, nem totalmente do mundo dos deuses e heróis, a maravilhosa beleza de Fevvers como ponte entre os reinos altos e baixos. A genealogia de Fevvers se remete a essa estirpe de imagens quando ela atribui ao seu nascimento uma bela cena de Leda e o cisne:

Havia uma pintura de que sempre me lembrarei, pois é como se estivesse gravada em meu coração. Ficava pendurada acima do consolo da lareira e quase não preciso lhe dizer que o tema era Leda e o Cisne. 'Todos que viam a sua coleção de quadros se espantavam, mas Nelson jamais mandava limpá-los. Ela sempre dizia, não é Liz, que o próprio Tempo, o pai das transfigurações, era o maior dos artistas e a sua mão invisível tinha de ser respeitada custasse o que custasse, já que estava em anônima cumplicidade com a mão de cada pintor humano, por isso eu sempre via, como que através de um vidro, obscuramente, o que poderia ter sido minha própria cena primordial, minha própria concepção, a ave celestial, numa alva majestade de plumas, descendo com imperioso desejo sobre a moça meio atordoada mas mesmo assim apaixonada (NC, p.32).

Em plena do biopoder, momento da grande proliferação dos discursos sobre o sexo por todos os confins da sociedade vitoriana, o sexo tornava-se o principal instrumento de controle populacional e se desconectava de uma realidade que o enxergava pelas lentes de uma arte erótica (FOUCAULT, 2010). Dentro deste contexto, a própria Vênus, deusa dos prazeres, é resgatada por Carter no imaginário vitoriano para designar as prodigiosas mulheres ainda capazes de portar alguma singularidade

que transformasse o olhar opaco em olhar encantado. Saatjie Bartmann, a vênus hotentote, Jeanne Duval, a vênus negra, Wanda von Dunajew, a vênus das peles, são algumas das polêmicas figuras que compuseram esse quadro, especialmente caras às mulheres literatas que investigaram o período à luz dos encantos.

Fevvers, a vênus *cockney* alada, é uma força, uma potência que Carter convoca para revisitar o imaginário *fin-de-siècle* sob o potente signo de inversões e deslocamentos que o grotesco favorece à literatura. O retorno de Vênus, prefigurada nestas personagens marginais, atende, antes de tudo, a um desencantamento específico: o desencantamento dos prazeres, da *aphrodisia* dos antigos. Fevvers, nascida do ovo posto por Leda e do testículo de Uranos, carrega a expectativa de encantar o sexo, pulverizá-lo enquanto um artifício da ciência moral para montá-lo novamente como uma arte dos sentidos, pleno de uma erótica capaz de conectar a alma ao corpo e ao mundo.

O que nos leva a outra figura: Eros. Quando criança, atribuíram a Fevvers outra divindade por causa de seu par de asas, o Cupido (imagem 35).

Mas, certa noite, quando ela e a minha Lizzie estavam me dando banho em frente ao fogo, ao ensaboar ternamente os meus rebentinhos emplumados ela exclamou: “Cupido! Ora essa, aqui está o nosso Cupido em carne e osso!” E foi assim que ganhei a minha primeira casca, pois a minha Lizzie fez uma pequena grinalda de rosas de algodão cor-de-rosa e a colocou na minha cabeça e me deu um arco e flechas de brinquedo. (NC, p. 26)

Sua primeira “casca” havia sido a de Cupido. Seu corpo andrógino e pré-púbere assemelhando-se ao do próprio cupido romano que, distintamente do Eros grego, era representado por uma criança, mas que semelhantemente a ele, representava o desejo puro de vida, vida e asas em potência à espera de unir-se com Psiquê, insuflação, alma; precisamente o elemento de encanto de que o mundo careceria. Este também foi seu primeiro nome artístico, na casa de Mamãe Nelson, quando usava “rosas de algodão cor-de-rosa” para adornar seu corpo desnudo. Cupido, filho de Vênus, é o agente das forças representadas por sua mãe: seja como Cupido, como Amor ou como Eros, seu poder é antiquíssimo e primordial e age sobre a atração da alma pelo mundo, da alma por outra alma.



Imagem 35 - Cupido

Desde cedo, atribui-se a Fevvers a vocação de, por meio da mais complexa figuração do erótico, agir sobre a carne e o espírito, encantar e seduzir, devolver alma ao desencantado mundo dos adultos frequentadores da casa de tolerância. Não à toa a outra figura que Fevvers passa a dramatizar quando suas asas se abrem ser a Vitória da Samotrácia (imagem 36), uma das estátuas mais imponentes da Antiguidade Greco-Romana por causa de seu inusitado corpo: é uma enorme mulher de asas, mas desprovida de uma cabeça: "uma beleza perfeita e ativa, mutilada pela história" (NC, p.37). Em que pese a falta de uma cabeça, é um signo de triunfo que a torna a Nova Mulher do século XX.

Quando o bordel da Mamãe Nelson se desfaz em razão de sua morte, o mundo protegido onde Fevvers vivia também deixa de existir. Não fosse Fevvers ter se tornado Fevvers com seu abrir de asas, ela não teria tido a tenacidade de enfrentar os obstáculos que se colocavam diante dela. Em tempos difíceis, Fevvers recebe e aceita a oferta de uma estranha conhecida para fazer parte de seu museu de monstros vivos: Madame Schreck. Ao contrário de Mamãe Nelson, Madame Schreck mantinha em seu poder as mulheres que trabalhavam lá, explorando suas anomalias. De efebo andrógino e promessa de libertação feminina, ela passa a ser vista como mulher aberrante que, juntamente a suas colegas, deveriam se permanecer paradas como *tableaux vivants* de figuras míticas ou simplesmente grotescas. "O momento que você a porta da frente é

fechada atrás de você é o momento em que se torna sua prisioneira, na verdade você se torna sua escrava” (NC, p. 68), diz Fevvers para Walser.



Imagem 36 – A vitória da Samotrácia

A caracterização de Madame Schreck e seu empreendimento na narrativa remonta aos espetáculos e a comercialização dos *freaks* em meados do século XIX, momento em que deformidades eram expostas em feiras ou circos em troca de dinheiro. Como já vimos, o século XIX constitui o ponto máximo da exibição do anormal, elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstrosidades do corpo humano, o suporte essencial de espetáculos onde se experimentam as primeiras formas da indústria moderna da diversão de massa. Cidades como Paris e Londres são consideradas como os grandes centros de comércio dos monstros, contudo, é com o americano Phineas Taylor Barnum que a monstrosidade humana se torna um objeto comercial de fato. Em *Noites no Circo*, Madame Schreck faz as vezes de P. T. Barnum,

mas acentuando sobremaneira o aspecto alienante desta indústria, visto que as condições de trabalho e abrigo de seus prodígios eram degradantes. Nesse momento, Fevvers passa a perfazer outro anjo: o Anjo da Morte, sombrio e tenebroso:

Eu? O papel que eu desempenhava na câmara de horrores imaginário de Madame Schreck? A Bela Adormecida ficava deitada numa laje de mármore, completamente nua, e eu me postava à cabeceira com toda a envergadura. Eu sou o anjo da lápide, eu sou o Anjo da Morte. (NC, p. 82)

Estando em ambientes mais sombrios, Cupido e Vitória da Samotrácia são abandonados para ela se tornar o Anjo da Morte (imagem 37), ceifadora da vida, que vela uma mulher de aparência cadavérica, a Bela Adormecida. Ao longo de sua juventude, Fevvers vai do polo da vida para o polo da morte, pois seu processo de descobrir-se maravilha envolveu deter epítetos e funções que remetessem ao ciclo lunar completo: indo da vida para a morte e novamente para a vida, ser de metamorfoses e transmigrações. Enquanto a Vitória da Samotrácia é uma figura de força subtraída de sua cabeça, eco de um passado glorioso que não existe mais, o Anjo da Morte faz alusão à *femme fatale*, à mulher cuja sensualidade necessariamente traz a morte e a decadência para a cultura civilizada masculina. No contexto da casa de Madame Schreck, o Anjo da Morte é um dos retratos possíveis de um feminino sombrio e, acima de tudo, pejorado por ser mal ou por ser desprovido de alguma parte fundamental. Suas companheiras neste museu são igualmente exploradas:

Quem trabalhava para Madame Schreck, meu senhor? Bem, prodígios da natureza, como eu. A velha e querida Fanny Quatro-Olhos, e a Bela Adormecida. E a Maravilha de Wiltshire, que não tinha noventa centímetros de altura, e a Albert/Albertina, que era bipartida, quer dizer, metade e metade e nenhum dos dois, e a moça de chamávamos de Teia de Aranha. Durante o tempo em que fiquei na casa de Madame Schreck, era esse o conjunto total e apesar de ela suplicar a Toussaint para se incorporar a algum dos tableaux vivants, ele nunca quis, pois era um homem de grande dignidade. Tudo que fazia era tocar o órgão. (NC, p. 70)

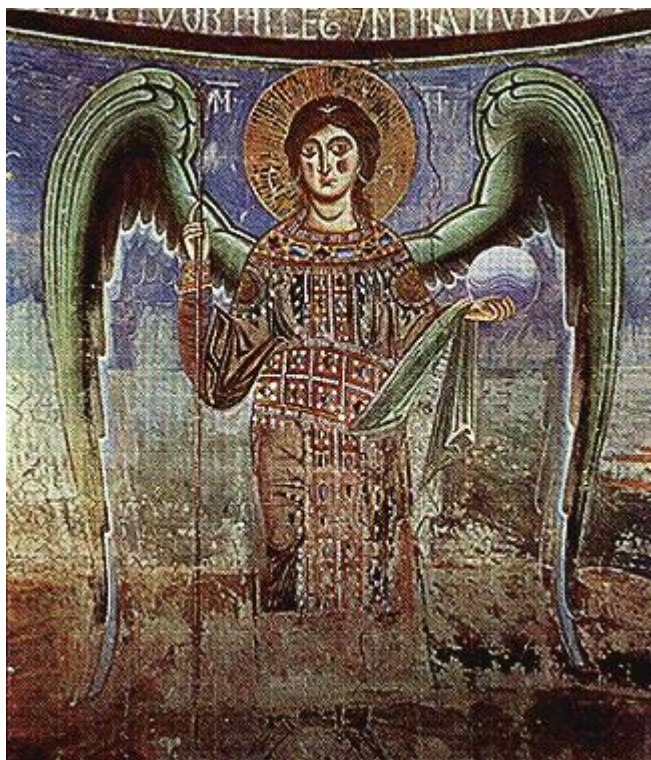


Imagem 37 – O anjo da morte

Suas colegas de casa são figuras expostas naquilo que possuem de mais aterrador aos olhos normativos do patriarcado vitoriano. Ao mesmo tempo, suscitam fantasias e curiosidades que só podem ser saciadas nestes espaços de exceção, de prazeres exóticos e excêntricos. Lá, seus traços distintivos tornam-se imediatamente sinais de pejoração: a Bela Adormecida possui uma beleza distorcida, cadavérica, seu sono nada mais sendo que o descanso derradeiro da matéria e o destino do feminino prodigioso. Toussant é o único homem negro da casa e, por isso, não possui boca. Já Mignon, com seu corpo espantosamente diminuto, parodia a personagem homônima do livro de Goethe e alude à pequenez da feminilidade aos olhos do Estado Moderno, para quem a mulher é sempre menor e necessitada da tutela de algum homem com quem mantém vínculo familiar. Enclausuradas neste museu e paralisadas pela função que exercem de *tableau vivant*, materializa-se sobre estas mulheres a estratégia de eternização e essencialização dos papéis sociais que McClintock (2010) comenta acerca das fantasias do pensamento imperialista de naturalizar alteridades e inseri-las em uma linha evolutiva e absoluta.

Em determinado episódio de sua permanência na casa de Madame Schreck, Fevvers é oferecida a Rosencreutz por sua chefe. Este importante homem, com um nome que remete ao pai do movimento rosacruziano, deseja sacrificá-la por vê-la como uma verdadeira deusa entre os homens. Em sua mente, o sacrifício de Fevvers constituiria uma maneira de extrair algum tipo de essência de seu corpo, que o tornaria jovem para sempre. Aqui, Carter parodia o sexto dia do livro rosacruziano *As Bodas Alquímicas*, em que Christian Rosencreutz, o pai rosa-cruz, realiza elaboradas operações envolvendo desde o chocamento e alimentação de um pássaro até o escaldamento, tingimento, decapitação e cremação dele para obtenção de suas cinzas que lhe concederiam a tão sonhada transcendência. Na cena de Carter, antes de tentar abatê-la, é notável a estratégia do personagem de louvá-la com a atribuição de inúmeros nomes de teor ocultista como uma forma de enaltecê-la:

“Bem vinda, Azrael”, ele diz. “Azrael, Azrail, Ashriel, Azriel, Azrail, Gabriel, anjo negro de muitos nomes. Bem vinda a mim, de sua morada no terceiro céu. Veja, eu a recebo com rosas não menos paradoxalmente vernais do que a sua presença, que, como Prosérpina, vem da Terra dos Mortos para anunciar a nova vida. (...) - “Flora”, exclama. “Espírito veloz do mundo que desperta! Alado aspirando ao alto! Flora, Azrael, Vênus Pandemos! Esses são só alguns dos muitos nomes com que eu poderia honrar a minha deusa, mas esta noite eu a chamarei de Flora (...) Rainha das ambigüidades, deusa dos estados intermediários, ser da fronteira das espécies, manifestação de Ariorife, Vênus, Acamatote, Sophie. Senhora do eixo celestial, criatura metade da terra e metade do ar, virgem e prostituta, reconciliadora do fundamento e do firmamento, reconciliadora de estados opostos pela mediação do seu corpo ambivalente, reconciliadora dos grandes opostos da morte e da vida, que vem a mim nem nua nem vestida, aguarda comigo a hora em que não é escuro nem claro, a da madrugada antes do romper do dia, quando você se dará a mim mas eu não a possuirei. (NC, p. 88, 91, 95)

Subvertendo o importante texto alquímico, à maneira de uma fabula de precaução, Carter alerta que a invenção de uma mística feminina bem pode representar uma estratégia patriarcal de dominação simbólica da identidade feminina. O destino de toda deusa, ou qualquer outra figura de destaque, nas mãos dos homens, parece ser o assassinato e a exploração. Sobrecodificada por esta apreciação excessiva, muitos dos nomes a ela rendidos por Rosencreutz aludem a figuras divinas que recordam características já mencionadas: Azrael, que vem do hebraico e significa “Deus viu”; Prosérpina é a deusa romana responsável pelos meses de frio e pouca colheita, a parte

do ano em que ela passava no submundo, e quando retornava a terra era graças a ela a boa colheita e os meses de tempo bom. Seu nome grego é Perséfone. Venus Pandemos é o aspecto de Afrodite ligado ao amor puramente físico, filha de Zeus e Dione; diferencia-se, portanto, de Afrodite Urânia, que nasceu da espuma do mar e é relacionada ao amor da alma. Flora é a deusa das flores e das plantas. Por Fevvers representar todas essas características, seu sacrifício seria uma forma de barganha de Rosencreutz com a dimensão divina para adquirir mais vitalidade.

O que salva Fevvers dessa tentativa de assassinato são novamente suas asas. Ela transforma-se em um anjo vingador, voa para sua liberdade e demonstra novamente que sua mobilidade é também simbólica: não deixar-se capturar pela armadilha identitária de um nome único ou de muitos nomes heteronominados por quem deseja apropriar-se de sua prodigiosidade:

mas agora sou o anjo vingador e ela não pode me escapar. Enquanto está de costas, aproveito a oportunidade para me desfazer da blusa e sacudir a minha plumagem. Ela abre o cofre, estica a mão de mitene, mas justamente quando seus dedos trêmulos tocam o ouro, eu a agarro de novo pelos ombros e... vamos para o alto! Para o alto! Para o alto! Graças a Deus pelos tetos altos! Vamos para o alto, até a minha cabeça bater no reboco, e enganchei a velhota na ponta do trilho da cortina, pela parte de trás da gola, e a deixei ali; balançando e ganhando e agitando os bracinhos e as perninhas no ar, sem poder fazer nada. (NC, p. 85)

O voo de Fevvers alude à fuga de uma condição de apropriação da prodigiosidade que é representada por Madame Schreck e Rosencreutz. Seja pelo aprisionamento dos museus vivos, seja pela tentativa de sacrifício que sofre, suas asas são símbolos de libertação e possibilidade de mobilidade concreta e simbólica. Após esse episódio, Fevvers e Lizzie juntam-se ao circo para ganhar sua vida como acrobata aérea, no trapézio, nos véus e no arame alto do circo de Coronel Kearney. Por causa de sua fabulosa performance, ela rapidamente torna-se a atração principal, conquistando fama e reconhecimento pelas figuras mais importantes de seu tempo: torna-se o ídolo de Toulouse-Lautrec, a melhor amiga de Colette, a musa de Freud, a histérica monstruosa de Breuer e a mulher mais desejada pelo Tzar da Rússia.

É nesse momento que Walser a entrevista: quando já ocupa o auge de seu sucesso sendo a emblemática figura de contradições de uma mulher gigante e alada que persegue, com sua arte aérea, um ideal de liberdade que alude a sua prodigiosidade para ser a Nova Mulher do século XX. Com seu controle da palavra, juntamente das

intervenções de Lizzie, Walser é capturado como o sultão nas mil e uma noites: ao longo de uma noite, borrando o tempo cronológico com a força de sua narrativa, Fevvers como uma Sheherazade assume a pena de sua história e da história de seu período para dar outro fim e outro uso para as asas do Anjo do Lar. Walser não consegue sequer escrever enquanto a ouve relatar seu percurso de vida e, ao cabo desta primeira parte da história, decide ficar algumas noites no circo, abandonando sua profissão de jornalista.

Na segunda parte da história, intitulada “São Petersburgo”, o circo de Coronel Kearney segue com seu espetáculo na grande cidade russa. Fevvers é continua sendo a grande estrela dessa temporada. Ficamos sabendo que quando estavam em Londres, Walser vai até o Hotel Ritz, em que Kearney estava hospedado, para pedir por um emprego em seu circo. Qualquer trabalho lhe serviria, uma vez que sua intenção era continuar estando na presença de Fevvers, para conhecer todas as suas histórias. É Sybil, a porca vidente de estimação de Kearney que certamente homenageia a Sibila mítica, quem decide por ele que Walser poderia juntar-se a eles. Sybil também decide que Walser deverá ser um palhaço em sua nova empreitada. Com maquiagem pesada e necessitando aprender todo um novo código de corporalidade, Walser inicia seu longo processo de livrar-se dos velhos conceitos e certezas que possuía, cumprindo sua primeira etapa ao tornar-se palhaço:

Quando usou a maquiagem pela primeira vez, Walser olhou no espelho e não se reconheceu. Enquanto contemplava o estranho que, no espelho, lhe devolvia o olhar atento e interrogativo, experimentou o início de uma vertiginosa sensação de liberdade que, durante todo o tempo que passou com o Coronel, jamais se evaporou completamente. Até aquele último instante em que se separara e o próprio eu de Walser, tal como o conhecera, se afastou dele, sentiu a liberdade que se encontra atrás da máscara, dentro da dissimulação, a liberdade de fazer malabarismos com a existência e, mesmo, com a linguagem que é vital para a nossa existência, que se encontra no âmago do burlesco. (NC, p. 120).

Analogamente às nossas conclusões quando da análise histórica do prodígio, o circo do Coronel Kearney oferece possibilidades existenciais e papéis sociais mais dignos que o museu vivo de Madame Schreck. O nomadismo típico do circo também tange à própria mobilidade de seus artistas e impede que fiquem presos na imobilidade disciplinar dos *tableaux vivants* dos museus. A excentricidade no circo é celebrada ao invés de minuciosamente esquadrinhada pelo projeto positivista das disciplinas teratológicas ou pelo olhar essencializante do exotismo vitoriano; as noites no circo são

noites que ofertam proteção, alegria e júbilo para aqueles que, em outros espaços, sofreriam com estigmas de monstruosidade.

Nesse circo, a típica animalização da identidade e dos corpos excêntricos é nulificada por meio de um reinvestimento de potência de encantar e maravilhas que tais imagens podem ofertar: ao invés de homens-elefante e mulheres-girafa expostos e presos em câmaras, encontramos no circo artistas respeitados e empoderados de suas peculiaridades. O circo propicia um traspassamento da identidade normativa humana com elementos animais sem que isso custe um rebaixamento: Fevvers, mulher-pássaro, é o grande exemplo disso. E, para além do registro híbrido típico da estratégia grotesca, nota-se também que as distintas formas de relação homem-animal também aludem a novas formas de pensar a miscigenação de tais reinos: a porca Sybil é a verdadeira comandante do circo, pois rege as decisões do Coronel Kearney por ter a habilidade de prever o futuro; os chimpanzés do Professor são mais educados que homens; os tigres da Princesa da Abissínia são os melhores dançarinos da trupe.

A polifonia de prodígios do circo não cessa por aí, há também contradições que contribuem para enriquecer a trupe com outras formas de singularidade: sob seu toldo vive um Sansão profundamente covarde e palhaços tristes. Resulta que ele abriga alguns poucos resistentes à dinâmica moderna de enclausuramento da diferença, cujo cotidiano é desvendado por um narrador onisciente, ou um fluxo coletivo de consciência, em que as aventuras desses sujeitos se somam às de Fevvers, Lizzie e Walser. O inusitado de seu dia-a-dia, a essa altura, faz com que se perca em absoluto o interessante por responder à própria pergunta de Walser, “fato ou ficção?”, na medida em que tais esferas não são mais vistas como antinômicas, mas complementares. A própria natureza transitória do circo é evocada por Carter como uma fantasia social de libertação dos sistemas regulatórios de ordem. A apresentação dos atos circenses, nessa etapa de sua narrativa, cumpre o papel de maximizar a impressão de fatos extraordinários, ou seja, como um truque de mágica que só faz sentido quando realizado no próprio circo.

Walser e os palhaços ganham grande atenção nesse trecho da história; em especial, porque é Walser quem, de todos os personagens, mais passa por metamorfoses uma vez que representa o olhar cientificista e desencantado do *fin de siècle*. Buffo é o líder dos palhaços e é profundamente depressivo. Igualmente relutante em assumir a tola figura de palhaço estereotípico, ele assume na narrativa a complexidade de uma figura que retira seu humor e seu riso de sua abissal tristeza e inconformidade. Em sua pessoa, reúnem-se elementos de um pierrô sorumbático, de

um arlequim perverso, de um mímico deformado e de um bufão vulgar: Buffo é dotado de uma existência limítrofe e à beira da loucura que afeta pela sua mais total ambivalência.

Buffo é um artista *trickster* que confunde as certezas tanto quanto Fevvers. Do mesmo modo que a acrobata possui uma fome insaciável, a sede de Buffo é de outro mundo; a mulher-alada desafia os códigos de feminilidade, o homem-palhaço faz mímicas subversivas dos códigos de moralidade; Fevvers desafia a gravidade enquanto Buffo desafia a razão. Sua arte está intimamente ligada à sua prodigiosa capacidade de enlouquecer, dizer profundas verdades e renunciar à própria humanidade de seu momento. Recordando a loucura sagrada dos antigos, mas também o niilismo decadentista, é Buffo quem anuncia a morte de Deus e a morte do Homem na passagem do século. Não quer dizer, contudo, que seja fácil assumir sua sina. Em determinado momento, ele diz a Walser: “Sob estes impenetráveis disfarces de base branca, se poderia encontrar, se se fosse olhar, os traços daqueles que antes se orgulhavam de serem visíveis” (NC, p. 137).

Ao final de sua história, em um rompante de atroz depressão, ele tenta matar Walser em uma sequência mais cômica do que trágica, perseguindo-o até que é impedido e devidamente preso em uma camisa-de-força. Afirma antes de ser internado, como quem prenuncia os desastres do século por vir, que não há escapatória da loucura. Walser fica traumatizado com esse evento, e entra em um estado de profundo torpor até o final da segunda parte. Se com a maquiagem de palhaço Walser inicia seu processo de desconstrução de sua máscara social de *gentleman* positivista, quando Buffo o persegue Walser entra em sua noite negra, o confronto derradeiro com o sombrio guardião do limiar de sua consciência limitada de homem vitoriano representado por sua catatonia.

Quanto a Fevvers, ela decide incautamente aceitar nessa parada o convite de jantar do Grão-Duque de São Petersburgo. Sua principal motivação é a avidez e a luxúria, uma vez que lhe havia sido prometido muitos presentes. À luz da confusão do circo, Fevvers sente-se sobrenaturalmente bela e desejosa de comer os diamantes do Grão-Duque. Lizzie a alerta diversas vezes quanto aos riscos que corre, mas nada a impede. Todavia, novamente Fevvers é colocada em risco: ocorre que o Grão-Duque é um grande colecionador de maravilhas e artefatos sobrenaturais, e o jantar nada mais era do que uma tentativa de aprisionar Fevvers em meio aos seus objetos. Distintamente de Rosencreutz, que vê Fevvers como um instrumento divino de barganha, o Grão-Duque a vê como um raro objeto valioso. Mas, em semelhança ao ocultista, ambos a

veem como um títere nas mãos dos homens. Dessa vez, a fantástica fuga de Fevvers não se dá pelas suas asas, mas ao pular em um trem de miniatura na casa do Grão-Duque, cuja pequenez ressalta sua própria enormidade. A segunda parte se encerra com Fevvers alcançando o trem do circo já em direção à Sibéria, território ao norte da Rússia considerado um dos mais frios e inóspitos do mundo todo.

Na terceira parte, chamada “Sibéria”, a vastidão de gelo das planícies siberianas recorda, com suas descrições, quanto do mundo ainda se está por conhecer mesmo em plena era do imperialismo, em que a Europa arroga para si o direito de dividir e deter controle sobre todos hemisférios e pontos cardeais. A Sibéria parece agir como um território não totalmente disciplinado, semelhante à própria forma com que costumeiramente lemos o deserto: um espaço potencial, não-estriado, mas que guarda em meio ao seu gelo memórias antigas e intocadas na água, uma vez que não é tão móvel quanto a areia. Na medida em que o trem se move rumo a esse inóspito país do gelo, um grupo de foras-da-lei explodem o trilho do trem do circo, que descarrilha e fere a muitos dos que estavam dentro dele.

Na queda, Fevvers quebra uma de suas asas e é capturada por estes foras-da-lei, junto a muitos outros prodígios. Walser, contudo, não é capturado: ele acaba ficando preso em meio às ferragens do trem e é resgatado por um grupo de mulheres que haviam acabado de fugir da penitenciária siberiana e visavam construir uma comunidade lésbica à parte do Império Russo. Com a explosão do trem, o último vestígio que conectava Walser a sua identidade é perdido: ele acorda de sua catatonia sem memória de quem era. Passou a ser uma tábula tão rasa quanto as planícies de gelo em que estava e tão marginal quanto a todos que lá vivem.

Comandadas por Olga, essa gangue de mulheres o socorrem e o levam até uma comunidade xamânica. Esse é o último ponto de sua metamorfose: Walser passa a viver juntamente com o Xamã, que o inicia em suas artes visionárias por meio de ervas, rituais e intervenção direta com seus espíritos familiares. De palhaço catatônico, Walser torna-se um aprendiz de feiticeiro afásico e amnésico, que fala em línguas frequentemente como quem deseja construir dos fragmentos de sua língua anterior, o inglês, uma outra língua, ou ainda uma língua do outro. Após a perda de seu eu antigo com sua chegada bombástica à Sibéria, Walser inicia um processo de descoberta de outras possibilidades de vivenciar sua alma e a alma do mundo, e no espaço agora vago da memória de sua vida anterior, reveste-se das vivências que teve junto à tribo. Quando seu processo iniciático finda, Walser sai vagando montado em sua rena com uma enorme barba.

Por sua vez, Fevvers e Lizzie, cativas dos foras-da-lei, descobrem que foram capturadas em razão de uma vendeta: esse grupo havia assassinado figuras importantes do governo russo e queriam usar Fevvers, devido ao seu prestígio, para persuadir a rainha Vitória a ajudá-los a conseguir o perdão do Czar. Em mais uma fuga fantástica, Fevvers e Lizzie contam com a ajuda dos palhaços que, com um show, conseguem distrair seus raptos para que possam evadir. Não contavam, contudo, com um inusitado tornado que devassa o refúgio inteiro, arremessando ao ar todos os homens e facilitando sua fuga. Afinal, a Sibéria, à luz do paradigma antigo das maravilhas, é um local tão distante em que o mundo tal como conhecemos não existe e lá tornados – lembrando que o elemento do ar está particularmente relacionado aos temas de mobilidade, fuga e humor em Fevvers – podem acontecer.

Com o ataque ao trem, o relógio do Pai-Tempo também é perdido. A Sibéria não representa somente um território inóspito, é igualmente um obstáculo para a domesticação do mundo: lá o tempo e a era do patriarcado não fazem sentido nem sequer agem sobre seus moradores. A destruição do relógio, que sempre permaneceu com os ponteiros no mesmo lugar, representa a destruição do contínuo linear do tempo passado e do tempo futuro. Fevvers e Lizzie, sem o Pai Tempo, perdem a noção de quanto havia passado desde o acidente com o trem.

Algo está acontecendo. Algo que não temos conhecimento, minha querida. Lembre-se de que perdemos o nosso relógio, lembre-se de que o Pai Tempo tem muitos filhos e acho que foi o seu descendente bastardo que herdou essa região pois, pelo comprimento da barba de Walser e a habilidade com que montava a rena, o tempo tem passado, ou então está passando, com velocidade espantosa para essa gente da floresta. (NC, p. 311)

Ao reencontrarem Walser com sua imensa barba e montando uma rena com extrema habilidade julgaram já ter passado muito tempo. Cronos parece não agir sobre a Sibéria com tanta força como quanto no Big Ben, afinal. Quando se encontram, Walser recobra sua razão e suas memórias, mas elas não mais exercem influência ao homem que se tornou: não mais enxerga Fevvers como uma embusteira, mas somente como um pássaro que ficou por tempo demais preso em uma gaiola dourada. Já Fevvers, após tantas tentativas distintas de rapto de sua maravilha, encontra na Sibéria uma libertação derradeira a que aspirava: paradoxalmente ser somente Fevvers, para além dos inúmeros nomes a que recebia e dos falsos galanteios que desejavam explorá-la.

Constituem-se, em seu encontro, como a Nova Mulher e o Novo Homem no prenunciar de um novo século, de uma Nova Era.

Ao final do livro, Walser e Fevvers fazem amor, com Fevvers por cima, a única posição que sua anatomia (e sua natureza rebelde) poderia permitir. Ele descobre, durante o ato, que Fevvers não era mais virgem, quebrando assim com um de seus maiores mitos. Em meio a plumas e prazer, ele questiona: “Fevvers, só uma pergunta... por que se esforçou tanto, em tempos passados, para me convencer de que era a “única intacta inteiramente emplumada na história do mundo?” (NC, p. 335), ao que Fevvers responde em meio a risadas: “Eu o enganei, então! Meu Deus, eu o enganei!” (NC, p. 336). A ausência de hímen vem acompanhada da ausência de umbigo, o que reforça o que havia dito: que não nasceu de ventre humano, mas foi chocada de algum ovo. Plenamente aceita pelas meias-verdades que estruturam sua maravilha, Fevvers é apreciada e desejada por Walser. Mais que um híbrido entre humano e animal, entre alto e baixo, Fevvers é essencialmente um híbrido entre o fato e a ficção, uma forma liminar construída com partes de mitos subvertidos e partes de fatos adulterados, um ser quimérico que resiste ao ideário positivista e insiste em liderar a carruagem das criaturas maravilhosas por entre os séculos por compreender que o imaginário é um elemento constitutivo do que é o humano, para recordar as ideias de Morin (2012).

A complexidade de Fevvers também torna possível identificarmos muitos elementos já discutidos em nosso primeiro capítulo. Como Quimera, Fevvers é um signo vivo, uma figuração maravilhosa, que fala dos sonhos de libertação feminina em tempos terríveis de patriarcado. Recusa-se, pois, a ser somente *freak*: ao contrário, a gigante alada busca sempre mostrar através de seu espetáculo sua agência no mundo e performance de gênero e, para tanto, resgata aspectos de dois registros históricos já vistos: em seu registro prodigioso, ela possui uma raridade física e simbólica que a distingue das outras mulheres, assim como se reveste de sentidos sagrados e transcendentais que estão ostensivamente relacionados com as lutas sociais de seu momento histórico. Já seu registro grotesco, por sua vez, acrescenta elementos de paródia em sua figura, que reposiciona seus aspectos sagrados em contextos de baixa e mundanidade. Fevvers, assim como Quimera, nutre-se do sentido positivo de utopia.

Mas também não podemos nos esquecer que Fevvers também é pena, isto é, uma metáfora para a escrita da história das próprias mulheres, como uma forma animada de tomar posse da redação e leitura dos fatos e ficções em torno do feminino que Carter lega ao mundo. Ela reúne em si a suma do terceiro período da literatura de

mulheres tal como discutida por Showalter (1985): busca discutir os vários aspectos da identidade feminina pelo que possui de alteritário e insurgente em relação às normas. Daí seu préstimo como prodígio, afinal. Por essa razão, não só Sophie, seu nome de batismo, mas todos seus outros nomes, são alusões paródicas a personagens ou deusas de mitos ou textos canônicos da cultura que são rebaixados, distorcidos ou marginalizados por Carter. Por Fevvers ser fugidia e sabotadora como sua própria escritora é, ela pode ser considerada como uma figuração que tem por função fraturar os textos pétreos da cultura patriarcal ofertando possibilidades e saídas ora cômicas, ora trágicas. Nela reside toda uma estratégia quimérica de ficcionalização dos fatos históricos duros que o feminismo pode aproveitar-se como forma de resistência a um dos piores males que, segundo Carter, padecem seus prodígios: a cristalização, a despotencialização e a pejoração dentro de uma narrativa desencantada.

Uma forma metafórica de contrapor ao cânone histórico suas metaficções ou ainda suas correções. Fevvers é o diapasão de uma possível sinfonia de prodígios femininos, o despontar de outras notas musicais que, em seu caso, partem de sua risada estrondosa e gutural que, recordando o grotesco de Bakhtin, por meio de suas mesclas e deslocamentos, tem o poder de virar o mundo de cabeça para baixo. Por meio da performance grotesca, a inversão do que é considerado baixo pela cultura e seu consecutivo deslocamento para outros contextos efetua a resignificação do abjeto por meio da reativação de seu potencial de afetação. Seguindo por esta saída, portanto, somente o riso e os humores da alma e do corpo podem partir o gelo da literalidade desencantada do mundo moderno.

É, pois, justamente com o riso de Fevvers que o livro chega ao fim. Na Sibéria, o marco zero do século XX, o início de uma Nova Era é fundado por sua risada que, magicamente, vai contaminando a todos ao seu redor, espalhando por todos os confins do globo o encanto de Fevvers. Russo (2000) entende que reside no humor de *Noites no Circo* uma ética feminista ao tomar a figuração do *freak* como ponto de partida que assume várias formas fictícias neste romance de Carter (RUSSO, 2000). Ela não só toca a questão de gênero, mas a outras formas de pejoração. O riso de Fevvers é distinto: ela rejeita o riso corretivo e a posição de "bode expiatório" dos pretensamente normais que visitavam os Museus de Monstros do passado, riso ansioso e compensatório, que faz troça às custas dos outros; ela recusa a expulsão do outro e sua purgação da comunidade. Em vez disso, ela propaga os poderes curativos de uma alegria carnavalesca universalmente compartilhada, subversiva por reverter hierarquias à moda bakhtiniana, seu riso é de solidariedade e irmandade com os outros. Sua

gargalhada é um elogio aos potenciais regenerativos de heterogeneidade que a Sibéria lhe proporcionou com toda sua confusão. Seu riso parte da Sibéria para todos os outros locais do globo, inclusive os impérios e grandes centros: é introduzido no coração da sociedade como um redemoinho, possivelmente o mesmo que anteriormente a salvou com o espetáculo dos palhaços para os fora-da-lei.

Em seu riso, encontra-se representação e síntese de suas próprias reminiscências autobiográficas, assim como para as narrativas de vida de outras criaturas grotescas e prodigiosas femininas marginalizadas: as prostitutas sufragistas do bordel de Mamãe Nelson, as exposições distorcidas do Museu de Monstros Femininos de Madame Schreck, dos estranhos bufões do circo, até mesmo das ex-presidiárias que vagueiam pela Sibéria à procura de uma terra prometida. Ela atesta sua solidariedade, proporcionando-lhes visibilidade, audibilidade, gravando suas histórias dentro de sua própria e, todos juntos, produzem a história alternativa do Ocidente, do que poderia ter acontecido e do que provavelmente aconteceu e a disciplina da história oficial não captou. Não à toa que é o jornalista racional e masculino, Walser, que é obrigado a escrever suas biografias, é a autoria e o sujeito masculino que, afinal, precisa ser desconstruído e, por que não, seduzido, para que tal história aconteça: precisa tornar-se "o amanuense de todos aqueles cujos contos ainda não contamos, histórias daquelas mulheres que, de outra forma, ficariam sem nome e esquecidas, apagada da história como se nunca tivesse sido" (NC, p. 285).

Por isso, com seu rompante de risadas, ela não escamoteia com a crença de Walser de que fosse virgem, mas se alegra com a derradeira compreensão, enfim, de sua natureza intermediária entre fato e ficção, verdade e mentira, real e imaginado, que reside no cerne do que significa o encanto e a maravilha característico das figuras prodigiosas e da própria quimera humana que, em última instância, ela representa. É com as modificações constatadas em Walser, portanto, que seu trabalho finda. O mundo estava, portanto, reencantado:

O furacão espiralado do riso de Fevvers começou a girar e tremer pelo mundo inteiro, como se fosse uma resposta espontânea à gigantesca comédia que incessantemente se desenrolava abaixo dele, até que tudo que vivia e respirava, em toda parte, estava rindo. Ou assim parecia ao marido logrado, que se descobriu rindo também, ainda que não estivesse bem certo se poderia ou não ser objeto de piada. Gaguejando até finalmente parar, Fevvers se curvou sobre ele, lhe cobrindo o rosto de beijos. Oh, como estava satisfeita com ele! (NC, p. 336).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa objetivou fazer uma genealogia do processo moderno de converter as figuras prodigiosas e maravilhosas do passado em figuras monstruosas e aberrativas. Para tanto, cumpriu três etapas em seu itinerário: o paradigma do mundo de maravilhas greco-romano e medieval, o nascimento da estética do grotesco à luz do processo civilizatório moderno e a era disciplinar dos corpos, momento auge da teratologia e da hospitalização dos chamados monstros.

No que se refere ao paradigma do mundo de maravilhas, procuramos mostrar como as figuras prodigiosas são partes integrais de uma cosmovisão complexa que atribui relações de analogia às coisas do mundo, bem como o compreende dentro de perspectivas sagradas. Nesse momento de nossa explicação, em que pese os milênios de história contemplados nessa seção, tentamos explorar uma visão relativamente comum aos períodos históricos em que maravilhas, prodígios, portentos e monstros consistiam em figuras, fenômenos e abstrações que aludiam aos limites e potências da criação dos deuses ou da natureza, ao invés de suas falhas. Nos preocupamos também em mostrar que a visão que os concebe desta maneira é uma visão encantada de mundo, não fundada nas dicotomias por meio das quais a Modernidade se acostumou a enxergar o mundo.

Quanto ao nascimento da estética do grotesco, procuramos seguir pela via bakhtiniana de análise e compreendê-la à luz dos processos sociais que tomavam lugar quando de seu advento. O século XV em diante marca um momento de secularização e racionalização dos costumes contra o qual o grotesco se apropriará de uma série de figuras maravilhosas e prodigiosas para tecer críticas e simplesmente ofertar outro conjunto de imagens, menos afeitas à estética neoclássica e ao modelo antropomórfico médico. Defenderemos que embora não se tratem da mesma coisa, o grotesco recodifica e politiza parte das imagens maravilhosas, particularmente as humanas, dentro de um contexto que dará ensejo aos processos civilizatórios que, posteriormente, serão chamados por Foucault (1997) de disciplinares. Neste contexto de início da Idade Moderna que o prodígio passa a ser entendido como monstruoso, isto é, como falho.

Com relação à era disciplinar, nossa terceira e última etapa de análise se foca em especial no século XIX, momento em que florescem ideários científicos como o positivismo, a eugenia e o evolucionismo social que passam a informar a compreensão

hegemônica dos prodígios dentro da teratologia. Esta também é a época dos museus vivos, espaços de exibição do corpo deformado, assim como dos circos dos horrores, que se encontram no germe da indústria do entretenimento do século XX. Procuramos mostrar que, malgrado as ambivalências de tais espaços, a opção pelo ofício de arte circense ainda oferecia opções de agência social e dignidade que o hospital e o museu vivo não ofereciam. Estes espaços disciplinares, alicerçados pelos ideários científicos, conduziram o processo histórico de desencantamento do estranho sobre o qual fala Courtine (2012b) e contra o qual o circo ainda tentará combater. No século XX, a ideia de prodígio passa a ser exclusivamente usada para designar gênios e todo o escopo de deformações físicas passa a estar comportado no conceito de deficiência – uma discrepância que, para o mundo do passado, não faria sentido.

Em um segundo momento de nossa pesquisa, também objetivamos compreender o olhar da literatura de mulheres para essas figuras prodigiosas em uma tentativa de sintetizar seus usos em relação a uma crítica do ideário patriarcal. O processo de desencantamento do estranho como faceta desta genealogia intersecciona com aspectos de surgimento do patriarcado moderno, em especial no que se refere a uma forma de tratamento de suas figuras alteritárias. Tal cruzamento fez com que mais recentemente os monstros, *freaks*, prodígios e maravilhas descritos na literatura de mulheres ocupassem funções potentes e positivas, e frequentemente metafóricas, para a exposição e ressignificação de diversos aspectos da condição feminina.

Nesse sentido, o grotesco na literatura de mulheres é reapropriado de forma a servir de estratégia estético-política de resistência aos cânones patriarcais e aos lugares de pejoração dos corpos desviantes. Como corpo de recursos de subversão literária, o grotesco oferece recursos diversos, como a paródia, a caricatura, o hibridismo e o deslocamento que atuam no sentido de revestir novamente os *freaks* de sentidos prodigiosos e, desta forma, positivá-los. Tais estratégias foram mencionadas como fundamentais em algumas obras de autoras contemporâneas, como Margaret Atwood, Jeanette Winterson e Susan Swan.

Por fim, nos focamos na autora Angela Carter e, mais especificamente, em sua obra *Noites no Circo* (1991), de 1984, por compreendermos que suas personagens demonstram dinâmicas de um processo inverso à pejoração do estranho: ao invés de desencantadas, eram figuras que reencantavam o mundo por meio de uma reapropriação de sua prodigiosidade. Este recurso se faz notar em parte considerável de outras obras, com destaque para sua reescrita dos contos de fada na obra *O quarto*

do *Barba-Azul* (1999). Carter pode ser compreendida como um exemplo maduro da estratégia do grotesco na literatura de mulheres.

Quanto a *Noites no Circo*, tentamos nos debruçar sobre alguns eixos para explicá-lo ao leitor. Mostramos que o tempo e o espaço são constantemente colocados em suspenso como forma de aludir a um rompimento com a era que aborda – a passagem do século XIX para o século XX –, resgatando com isso uma maravilha que falta. Mostramos que há paródias e misturas a todo momento quando da criação das personagens principais: são figuras prodigiosas de estereótipos femininos marginais do período, cujo sentido de potência é reapropriado através de performances distintas de gênero. Também mostramos que o espetáculo circense é construído na obra como um exercício de reinvenção de si para além do registro desencantado.

Fevvers, a mulher alada, é a principal figuração do livro. Ela une, como um nó borromeu, os vários registros de prodigiosidade: recorda um pouco das maravilhas do mundo antigo, está na genealogia de figuras míticas relacionadas à liberdade e a beleza, é um prodígio por causa de seu corpo híbrido, é também grotesca por causa de seu comportamento abjeto e risível. Na história, ela representa o sonho de liberdade feminina a que se esperava com a chegada do século XX, e suas asas podem ser lidas como uma imagem de mobilidade social e simbólica dentro desta expectativa. Ao longo do livro, ela escapa de uma série de armadilhas que aludem aos percalços de ser mulher em plena era do patriarcado. O espetáculo para ela é uma forma privilegiada de exercer seu encanto tanto para si quanto para quem a assiste. Walser, jornalista inicialmente engajado na atividade de desmarcará-la como uma mulher sem asas, cede aos seus encantos e foge com ela para se submeter a um processo igualmente importante de desconstrução patriarcal. Essa desconstrução é igualmente do leitor que, ao se submeter a escrita de Carter, também passa por um processo de recodificação simbólica dos lugares que o estranho habita nele próprio.

Por fim, cabe apontar, para novos estudos que também se dediquem aos temas aqui discutidos, que as particularidades do século XX no que se refere aos estatutos da monstrosidade podem constituir interessante campo de estudos, uma vez que parte de tais figuras hoje gozam de grande investimento da indústria do entretenimento. Outras obras dentro da literatura de mulheres, de forma ampla ou específica, também podem se beneficiar de uma leitura à luz deste recorte e valeria também um estudo detido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO.** *A Cidade de Deus*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991.
- ALEXANDER, Ruth Bell et.al.** *Our bodies, Ourselves*. New York: Touchstone, 2005.
- ASMA, Stephen.** *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2010.
- ATWOOD, Margaret.** *A mulher comestível*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *Madame Oráculo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. "Running with tigers" in SAGE, L. (Org.) *Flesh and the Mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 2007
- _____. *O ovo do Barba-Azul*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail.** *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013, 7ª edição.
- BHABHA, Homi.** *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BRAIDOTTI, Rosi.** "Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences" in LYKKE, N. & BRAIDOTTI, R. (Org.) *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*. London, New Jersey: Zed books, 1995.
- _____. *Metamorphoses: towards a materialistic theory of becoming*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2002.
- BURKE, Peter.** *O renascimento*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- BUTLER, Judith.** *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANGUILHEM, Georges.** *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *O conhecimento da vida*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CARTER, Angela.** *Noites no circo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *O quarto do Barba-Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *The Sadeian Woman: an exercise in cultural history*. London: Virago, 2013.
- CHARTIER, Roger.** *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome.** "A cultura dos monstros: sete teses" in SILVA, T. T. (Org.) *Pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- COURTINE, Jean-Jacques.** “O corpo inumano” in CORBIN, A., COURTINE, J.-J. & VIGARELLO, G. (Org.) *História do corpo v. 1: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2012a.
- COURTINE, Jean-Jacques.** “O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade” in (Org.) *História do corpo v. 3: as mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2012b.
- DOUGLAS, Mary.** *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ECO, Umberto.** *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ELIAS, Norbert.** *O processo civilizador I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ELLMAN, Mary.** *Thinking about women*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1968.
- ESTÉS, Clarissa Pínkola.** *Mulheres que correm com lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FEITOSA, André Pereira.** *Mulheres-monstro e espetáculos circenses*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.
- FOUCAULT, Michel.** *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- _____. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- _____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-5)*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2012.
- _____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FUNK, Susana Bornéo.** “Of mimicry and women” in *Estudos Anglo-Americanos*. Nº36, 2011. P. 65-91.
- GARCIA, Carla Cristina.** *Hambre del Alma: mulheres e o banquete de palavras*. São Paulo: Limiar, 2005.
- _____. “Contracosturas I” in *Labrys 29, estudos feministas*, janeiro/ junho 2016. Link: <http://www.labrys.net.br/labrys29/arte/carla.htm>. Acessado no dia 20/01/2017.
- _____. *Contracosturas*. São Paulo: Annablume, 2017 (prelo).
- GAMBLE, Sarah.** *Angela Carter: writing from the front line*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- GIL, José.** *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LE GOFF, Jacques.** “O maravilhoso no Ocidente Medieval” in *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- GOLDSWORTHY, Kate.** “Angela Carter” in *Meaning*, v.44, n.1, p.4-3, mar. 1985. (Entrevista com Angela Carter).
- GRAVES, Robert.** *The greek myths*. Harmondsworth: Penguin books, 1986.

- HUNTER, Jack.** *Freak Babylon: an illustrated history of teratology and freakshows*. London: Creation, 2010.
- HUTCHEON, Linda.** *A theory of parody: The teaching of the XXth art forms*. New York: Methuen, 1985.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAPPLER, Claude.** *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KAYSER, Wolfgang.** *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectivas, 2009.
- KÉRCHY, Anna.** *Body texts in the novels of Angela Carter: writing from a corporeographic point of view*. Lewinston: Edwin Mellen Press, 2008.
- KRISTEVA, Julia.** *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KURLYUK, Ewa.** *Salome and Judas in the cave of sex: the grotesque – origins, iconography, techniques*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- LEITE JUNIOR, Jorge.** *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MCCLINTOCK, Anne.** *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.
- MILES, Margaret.** *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2006..
- MINOIS, Georges.** *História do riso e do escárnio*. São Paulo: ed. Unesp, 2003.
- MORIN, Edgar.** *Método 5: a humanidade da humanidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2012.
- PERROT, Michelle.** *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- POLO, Marco.** *O livro das maravilhas*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- DEL PRIORE, Mary.** *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano: uma história sobre monstros do velho e do novo mundo (séculos XVI – XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RICH, Adrienne.** "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" in RICH, A. *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton, 1979.
- RUSHDIE, Salman.** "Angela Carter, 1940-1992: a very good wizard, a very dear friend" in *New York Times Book Review*, 8/3/1992, p.5
- RUSSO, Mary.** *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAGE, Lorna.** *Women in the House of Fiction. Post-War Women Novelists*. London: Macmillan, 1992.
- _____. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House: The British Council, 1994.

_____. "Introduction" in SAGE, L. (Org.) *Flesh and the Mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 2007.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Colibri, 2000.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANCHES, Julio Cesar. *Genealogia do grotesco: a modernidade como fábrica de corpos monstruosos*. Rio de Janeiro: Luminária, 2016.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

_____. *Anarquia Sexual: sexo e cultura no fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SWAN, Susan. *The Biggest Modern Woman of the World*. New York: Ecco Press, 1983.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil – século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

TRINH, T. Minh-Ha. "Não você/como você" in *Revista Agreste*. Nº1, online, 2015. Link: http://agre.st/edicao/1/Nao_voce_Como_voce/. Acessado no dia 20/01/2017.

VIGARELLO, Georges. "Panóplias Corretoras" in SANT'ANNA, D. (Org.) *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. London: Chatto & Windus, 1994.

_____. *Fantastic metamorphoses, other worlds*. New York: Oxford University Press, 2002.

_____. *Phantasmagoria*. New York: Oxford University Press, 2006.

_____. "Angela Carter: Bottle Blonde, Double Drag" in SAGE, L. (Org.) *Flesh and the Mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 2007.

_____. "Introduction" in CARTER, A. *The Bloody Chamber*. London, Virago, 2008.

WINTERSON, Jeanette. *Sexing the Cherry*. Toronto: Canada Limited, 2000.

WOOLF, Virginia. "Profissões para mulheres" in *Profissões para mulheres e outros escritos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy. *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke UP, 1995.