



APONTAMENTOS SOBRE O CORPO MONSTRUOSO

Prof^a Dr^a Annateresa Fabris¹
<http://lattes.cnpq.br/4678648388246134>

RESUMO – Representado por seres anômalos reais, *Monstros* (1932) foi considerado um ataque violento contra os sentimentos e os estômagos do público. As razões do fracasso do filme de Tod Browning serão analisadas a partir da perspectiva da história do monstro a fim de compreender seu repúdio pela crítica e pelo público.

PALAVRAS-CHAVE – *Monstros*; Tod Browning; bizarrices; monstruosidade; *sideshow*.

ABSTRACT – Performed by real oddities *Freaks* (1932) was considered an onslaught upon the feelings and the stomachs of the audience. The reasons of the failure of Tod Browning’s movie will be examined from the perspective of the monster’s history in order to grasp the aversion of critics and audience.

KEYWORDS – *Freaks*; Tod Browning; oddities; monster; *sideshow*.

24

Prólogo

Em 1923, a Metro Goldwin Mayer adquire por oitocentos dólares os direitos do conto “Spurs” [Esporas], que Tod [Clarence Aaron] Robbins havia publicado em 1917 no *Munsey Magazine*. Seis anos mais tarde, Tod [Charles Albert] Browning, que já havia dirigido uma película inspirada num trabalho de Robbins, *A trindade maldita* (*The Unholy Three*, 1925), é incumbido de transpor “Spurs” para as telas, dando início a uma história complexa, eivada de preconceitos contra o “diferente”. De “Spurs”, o roteiro do filme retém apenas o triângulo amoroso formado pelo anão Jacques Courbé e um casal de amantes, os acrobatas Jeanne Marie (“*escultural rubia de tipo amazônico*”) e Simon

¹Professora Titular aposentada da ECA/USP. Sua pesquisa atual aborda as relações entre fotografia e artes visuais na contemporaneidade. E-mail: neapolis@ig.com.br.



Lafleur (“*hercúleo joven de piel morena*”)², e o incidente da festa de casamento. Courbé, que trabalhava no Circo Copo cavalcando o cachorro St. Eustache, é considerado egoísta e insuportável pelos companheiros. A imaginação era sua armadura contra um “*mundo cruel y monstruoso*”, contra o “*aguijón del ridículo*”, contra os “*bombardeos de pieles de plátano*”³. Apaixonado pela acrobata, Courbé decide pedi-la em casamento depois de receber uma grande herança. A jovem, que o considera depreciativamente um “*ridículo maniquí*”, uma “*edición de bolsillo de galán*”, uma “*miniatura de hombre*”⁴, aceita o pedido pensando que os anões têm vida curta ou que a morte de Jacques podia ser apressada. A festa de casamento é marcada por uma briga entre as principais atrações do circo: Griffó, o menino-girafa; Hercule Hippo, o gigante; Lupa, a mulher-lobo; Jegongle, o malabarista; Madame Samson, a amestradora de serpentes. Como se isso não bastasse, Jeanne Marie coloca o marido nas costas e faz uma aposta com Simon: seria capaz de carregá-lo ao longo de todo o território da França. Tomado da “*más gélida furia*”⁵, Courbé apruma-se e parte com a esposa. Um ano mais tarde, uma mulher alta, magra e vestida à moda camponesa, procura Simon para pedir sua ajuda. Era Jeanne Marie, transformada em “*bestia de carga*”⁶ pelo marido, que a obrigava a levá-lo nas costas todos os dias até perfazer o total de milhas correspondentes à volta da França. A conversa entre os dois é interrompida pela chegada de Courbé e St. Eustache que atacam Simon e o matam. Jeanne Marie é obrigada a retomar sua sina, enquanto o marido pensa o que pode um par de esporas... (ROBBINS, 2013).

Se no conto de Robbins há apenas duas figuras anômalas – o menino-girafa e a mulher-lobo –, o filme de Browning, que será intitulado *Monstros [Freaks]*, é, ao contrário, uma vasta amostragem de “bizarrices da natureza”. Anões (Hans, Frieda e Angeleno), irmãs siamesas, mulheres sem braços, portadores de microcefalia (*Pinhead Pip*, *Pinhead Zip* e *Schlitzie*), um andrógino (Meio Mulher-Meio Homem), um garoto sem pernas, uma mulher barbada, um torso vivo, uma garota-pássaro e uma mulher-

²“loira escultural de tipo amazônico”; “hercúleo jovem de pele morena”.

³“mundo cruel e monstruoso”; “aguilhão do ridículo”; “bombardeos de cascas de banana”.

⁴“ridículo manequim”; “edição de bolso de galã”; “miniatura de homem”.

⁵“mais gélida fúria”.

⁶“animal de carga”.



cegonha constituíam um universo particular ao lado das figuras normais de Cleópatra, Hércules, Vênus e Phroso, entre outros. Parece que nem todos os integrantes do lado “anômalo” do filme tinham nascido com algum problema físico. Existem dúvidas sobre Josephine Joseph⁷, que interpretava o papel de Meio Mulher-Meio Homem, já que seu hermafroditismo poderia ser uma fraude, muito comum nos *sideshows*. Nestes eram exibidos seres híbridos falsos: a parte direita do corpo, submetida a exercícios físicos e bronzeada, apresentava o cabelo aparado; o lado esquerdo, pálido e frágil, de maneira a evocar um seio feminino, caracterizava-se por uma longa cabeleira. Igualmente controvertida é a figura da mulher-cegonha, Elizabeth Green⁸. De acordo com a versão mais crível, seu aspecto era resultado de um distúrbio genético, que deixou como características principais uma estrutura óssea peculiar e um nariz grande e comprido (“Elizabeth Green the Stork Woman”, s.d.). Outra versão assevera que Green não tinha nenhuma anormalidade; adquiria o aspecto estranho que a distinguia arregalando os olhos e chupando as bochechas (“Freaks of Nature”, s. d.).

26

Alguns protagonistas do filme apresentavam anomalias bastante sérias. É o caso de Schlitzie, cujo nome era provavelmente Simon Metz. Em virtude da microcefalia tinha cabeça e cérebro pequenos, baixa estatura, miopia e retardo mental. Muito habilidoso como mímico, havia trabalhado nos circos dos Irmãos Ringling, de Barnum & Bailey, de Clyde Beatty e de Tom Mix, sendo muito popular nas décadas de 1920 e 1930. Era conhecido como “O último dos astecas”, “A garota-macaca” e “O que é?”. Apresentado como mulher ou andrógino, usava trajes femininos. Teve uma experiência cinematográfica antes de *Monstros*, ao participar, em 1928, de *The Sideshow* (“Schlitzie”, s.d.). As irmãs Jenny Lee e Elvira Snow, conhecidas como Pip e Flip, também sofriam de microcefalia: tinham a cabeça pequena e a testa afundada. Trabalhavam no *World Circus Sideshow*, de Coney Island, e haviam recebido o apelido *Pinheads* [cabeças de alfinete, bobas], em virtude de sua mentalidade infantil (“Pip and Flip Snow – The Pinheads of

⁷Seu nome era provavelmente Josephine Waas. Supõe-se que tenha nascido na Áustria em 1903 ou 1913. Apresentava-se em circos com o marido George Waas (“Josephine Joseph”, s.d.).

⁸Green, que sofria também de um leve retardo mental, trabalhava no Circo dos Irmãos Ringling. Conhecida como Koo-Koo, a garota-pássaro, teve que adotar o apelido de mulher-cegonha em *Monstros*, já que Minnie Woolsey desempenhou seu papel (“Elizabeth Green the Stork Woman”, s.d.).



Freaks”, s.d.). Bem mais drástico era o quadro de Minnie Woolsey, a garota-pássaro, portadora da síndrome de Vichov-Seckel, que a deixara com baixa estatura, cabeça, orelhas e olhos grandes, rosto lembrando a cabeça de uma ave, maxilar afundado e uma leve incapacidade intelectual. Além disso, era careca, desdentada e cega ou muito míope. Era conhecida nos meios circenses como “Minnie Ha HA” e “A garota cega de Marte” (“Koo-Koo, the Bird Girl”, s. d.).

Além de Schlitzie, outros intérpretes eram bastante conhecidos do público por suas atividades em *sideshows* e/ou no cinema. As xifópagas inglesas Daisy e Violet Hilton trabalhavam no mundo do espetáculo desde os três anos (1911) como “As gêmeas unidas”, demonstrando habilidades no canto e na dança. Depois de emigrar para os Estados Unidos na década de 1920, atuam em *sideshows*, *vaudevilles*, no *American burlesque* e aprendem a tocar jazz. Antes do convite de Browning para participar de *Monstros*, haviam contracenado com Bob Hope (1926) e participado do *vaudeville The Hilton Sisters’ Review* (1931)⁹. No filme representam o papel de duas irmãs siamesas, uma casada com o palhaço Roscoe, até certo ponto não muito dessemelhante das “bizarrices” do circo, por ser gago e apresentar-se em trajes femininos, outra, noiva do dono do circo. Prince Radian que, numa cena da película, demonstra sua habilidade em enrolar e acender um cigarro, apesar de não ter mãos, era conhecido como o “Homem-cobra”, o “Torso vivo”, a “Lagarta humana”. Depois de emigrar da Guiana Inglesa para os Estados Unidos aos quinze anos (1889), trabalha com Phineas Taylor Barnum, em circos e em parques de diversões. Demonstra também grande habilidade em barbear-se e em pintar e escrever segurando uma caneta na boca. (“Prince Radian”, s. d.). Johnny Eck (John Eckhardt Jr.), protagonista de Meio garoto, havia nascido sem pernas. Tendo como marcas distintivas o uso de um paletó de *smoking* e uma grande destreza manual, estreia em 1923 em *sideshows* e trabalha posteriormente nos circos dos Irmãos Ringling e de

⁹Em 1951, participarão do filme *Chained for Life*, livremente inspirado em sua vida e dirigido por Harry L. Fraser. Sua última apresentação ocorre em 1961 num *drive-in* de Charlotte (“Daisy and Violet Hilton”, s. d.).



Barnum & Bailey. Sua fama pode ser aquilatada pelo apelido de “Rei dos monstros”¹⁰. Angelo Rossitto, que representa o papel de Angeleno, havia nascido com nanismo, vindo a alcançar uma estatura de oitenta e nove centímetros. Popular como Little Angie e Moe, trabalha em vários filmes, sempre em papéis estereotipados: anão, monstro, vilão e alienígena. Antes de *Monstros*, já havia integrado os elencos de dois filmes de Alan Crosland: *Amor de boêmio* [*The Beloved Rogue*, 1927] e *Rainha do Pacífico* [*Old San Francisco*, 1927], nos quais personificara anões¹¹. Frances O’Connor, uma das mulheres sem braços do filme, era conhecida como a “Vênus de Milo viva”. Compensava a falta de braços com o uso habilidoso dos pés, comparado por seus contemporâneos à graça de uma bailarina. Bonita e com pernas bem torneadas que exibia com desenvoltura, estreia no circo de Al G. Barnes, trabalhando posteriormente com os Irmãos Ringling e Barnum & Bailey (“Frances O’Connor – The Living Venus de Milo”, s.d.). Os irmãos Harry (Kurt Fritz Schneider) e Daisy (Hilda Emma) Earles, intérpretes de Hans e Frieda, estreiam no mundo do circo e dos *sideshow*s na década de 1920, como integrantes da Família Doll ao lado das irmãs Gracie (Frieda A.) e Tiny (Elly Annie). Especializada em canto, dança e equitação, a Família Doll exhibe-se nos circos dos Irmãos Ringling e de Barnum & Bailey, além de participar de filmes da dupla O Gordo e o Magro. Daisy era também conhecida como “A pequena Mae West”. Harry, que já havia trabalhado com Browning em *A trindade maldita*, chama a atenção do diretor para o conto “Spurs”. Desempenhando frequentemente papéis de criança ou sendo dublê de atores mirins, Earles, que obtém seu primeiro papel principal em 1926 no filme *Quem é o pai da*

¹⁰Depois de *Monstros*, Eck trabalha em alguns filmes da série dedicada a Tarzan: *Tarzan, o filho das selvas* [*Tarzan the Ape Man*, 1932], dirigido por W. S. Van Dyke, *A fuga de Tarzan* [*Tarzan Escapes*, 1936] e *O tesouro de Tarzan* [*Tarzan’s Secret Treasure*, 1941], ambos com direção de Richard Thorpe (“Johnny Eck”, s.d.).

¹¹Dando prosseguimento à carreira cinematográfica, Rossitto participa do controvertido *Child Bride* [*Child Bride*, 1938, Harry Revier] como Angelo, o anão, e de películas com Béla Lugosi (década de 1940). Sua carreira estende-se até os anos 1980, quando interpreta o vilão Master em *Mad Max além da cúpula do trovão* [*Mad Max beyond the Thunderdome*, 1985], dirigido por George Miller e George Ogilvie. Atua também na televisão, participando da série *Baretta* (1975-1978), no papel de Little Moe, engraxate e informante da polícia (“Angelo Rossitto”, s.d.).



criança? [*That's My Baby*, William Beaudine], tem uma nova oportunidade em *Monstros*: representar um adulto¹².

Existem poucas informações sobre outros intérpretes do filme. Martha Morris, que desempenha o papel de esposa de Angeleno, estreia, em 1921, no Museu do Mundo (Filadélfia) como Senhorita Martha. Conhecida também como “A maravilha sem braços”, trabalha no Museu de Hubert (Nova York) e nos circos dos Irmãos Ringling e de Barnum & Bailey (“Martha Morris”, s.d.). Peter Robinson, o homem-esqueleto, estreia em 1895 em *sideshows* de Coney Island. Apesar de ser um ator dramático, faz toda sua carreira nos circos dos Irmãos Ringling e de Barnum & Bailey (“Peter Robinson”, s.d.). Olga Roderick, a mulher barbada, é o pseudônimo de Jane Barnell, que começa a sofrer de hipertricose aos dois anos (1873). Conhecida como Lady Olga, Madame Olga e Lady Olga Roderick, participa de inúmeros filmes e se exhibe em vinte e cinco circos, entre os quais o de John Robinson e o dos Irmãos Ringling, e no Museu de Hubert (“Jane Barnell”, s.d.).

29

Essas considerações sobre o elenco *freak* da película de Browning revelam-se necessárias, pois ajudam a compreender os muitos percalços surgidos durante sua produção, a começar pela recusa de Myrna Loy em assumir o papel de Cleópatra, depois da leitura do roteiro. As filmagens, iniciadas em outubro de 1931, foram quase interrompidas quando alguns executivos da MGM demonstraram a própria preocupação com a presença de um elenco quase todo deformado e grotesco. O refeitório dos estúdios não podia ser frequentado pelos “monstros”, com exceção das gêmeas Hilton e dos irmãos Earles. Depois de um teste de audiência, realizado em janeiro de 1932, uma mulher ameaça processar os produtores por ter sofrido um aborto depois de ter assistido ao filme (“Freaks (1932)”, s.d.). Estes não são os únicos problemas enfrentados por Browning, que se depara com a hostilidade dos produtores, dos censores, do público e da

¹²A família Doll participará de *O mágico de Oz* [*The Wizard of Oz*, 1939], de Victor Fleming. Na década de 1950, Daisy Earles desempenhará um pequeno papel em *O maior espetáculo da terra* [*The Greatest Show on Earth*, 1952], de Cecil B. DeMille. Harry Earles que, depois de *O mágico de Oz*, volta a apresentar-se em circos até a década de 1950, inspirará o personagem Baby Herman de *Uma cilada para Roger Rabbit* [*Who Framed Roger Rabbit*, 1988], dirigido por Robert Zemeckis (“The Doll Family”, s. d.; “15 Little People That Made it Big in Hollywood”, s. d.).



imprensa, suscitando uma interrogação: por que a presença de seres anormais provocava tamanho alvoroço se a ideia de corpo monstruoso remonta aos primórdios da humanidade? Uma breve incursão pela história do monstro ajudará a compreender as reações negativas provocadas pelo filme de Browning.

A invenção da figura do monstro

Desde a pré-história a figura do monstro habita a imaginação humana. Em cavernas localizadas na África e na Europa foram encontradas pinturas parietais que representam seres gigantescos e monstruosos com olhos estranhos e criaturas antropomórficas dotadas de caudas e orelhas desproporcionais. Como não se conhece a função atribuída a tais figuras, sua interpretação é problemática. Stéphane Audeguy (2007, p. 18-19), no entanto, aventa uma hipótese a partir de seu caráter antropomórfico: poder-se-ia pensar na definição de uma alteridade e, simultaneamente, da identidade humana.

30

Se não é fácil definir a função simbólica do monstro na pré-história, é possível, porém, esboçar uma breve história dessa figura, começando pelas culturas tradicionais, em cujo âmbito ela está associada ao mito e aos confins do tempo e do espaço. Na cultura asteca, a Serpente emplumada (Quetzacóatl) não é um ser aberrante e sim o arquétipo do herói civilizador, o regenerador da humanidade. Países como Egito e Índia, que acreditam na transmigração das almas, têm deuses híbridos em seu panteão, como Anúbis, Thot e Ganesha, caracterizados por uma cabeça de chacal, de íbis/babuíno e de elefante, respectivamente.

Em termos temporais, a figura do monstro é, não raro, associada à gênese do mundo. Na *Teogonia* (século VIII a. C.), Hesíodo atribui o surgimento do mundo à luta dos deuses, comandados por Zeus, contra os Titãs. No *Antigo Testamento*, há várias referências aos gigantes, desde o “Gênesis” até Golias, vencido e morto por Davi. O que chama a atenção na presença dessas figuras nos relatos bíblicos é o tema de sua derrota pelos hebreus e de sua punição por Deus. Em “Baruc” (3,26-28), o extermínio dos gigantes, “peritos na guerra”, é consequência do desconhecimento do verdadeiro Deus (“pereceram porque privados de sensatez,/pereceram por sua falta de conselho”). Em



“Amós” (2,9), a relação entre Jeová e o povo eleito ganha densidade na evocação dos benefícios divinos, um dos quais fora o extermínio dos amorreus, “cuja altura igualava a dos cedros/e cuja robustez assemelhava-se à dos carvalhos”.

Em termos geográficos, o monstro, frequentemente vinculado ao tema das viagens, remete tanto a seres lendários quanto a grupos localizados fora dos confins do mundo conhecido. Na primeira categoria podem ser inscritos seres híbridos como o fauno (metade homem, metade bode), o centauro (meio homem, meio cavalo), o unicórnio (corpo de cavalo e cabeça de veado com um único chifre), a quimera (cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente), o grifo (cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão), a sereia (ave ou peixe com cabeça e peito de mulher), o cavalo alado, a esfinge (corpo de leão e cabeça humana ou de falcão); ou apavorantes como os ciclopes, gigantes com um olho único e redondo na testa, e as górgones, de olhar petrificante, que exibiam ninhos de serpente no lugar dos cabelos. Povos e animais desconhecidos no Ocidente são igualmente colocados na categoria dos monstros. Hipopótamos, elefantes, girafas, rinocerontes, basiliscos, por exemplo, que povoarão os bestiários medievais, são considerados monstruosos por não corresponderem a nenhum animal conhecido na bacia do Mediterrâneo.

No “Livro V” da *História natural* (77-79), de Plínio, o velho, encontram-se referências a tipos humanos estranhos do interior da África: egipanos, semisselvagens; trogoditas, comedores de carne de serpente, que não falam, mas chamam; sátiros, que de humana só têm a aparência; himantópedes, de pés travados, que se movem rastejando; blêmios, desprovidos de cabeça, cujos olhos e boca se encontram localizados no peito. O “Livro VII”, dedicado à raça humana, traz inúmeras informações sobre povos estranhos: canibais, ciclopes, andróginos, pigmeus, anões, gigantes, entre outros. Algumas descrições merecem destaque na narrativa do autor. Plínio, com efeito, detêm-se em populações que vivem sobretudo na Índia e que apresentam características peculiares. É o caso de grupos que têm os pés virados para trás, mas correm rapidamente; dos cinocéfalos, dotados de cabeças de cão, que se vestem com peles de animais selvagens, latem e se nutrem do produto da caça; de populações dotadas de uma única perna ou destituídas de pescoço, cujos olhos estão situados nos ombros; dos sátiros, muito velozes,



quer andando de quatro, quer em posição ereta; dos monópodes, dotados de uma única perna com a qual correm velozmente; dos cefalópodes, igualmente caracterizados por uma única perna, que esticam para o alto a fim de repousar à sombra do enorme pé; dos coromandes, de corpo peludo, penetrantes olhos cinzentos, dentes de cão, que emitiam gritos horríveis¹³. Plínio descreve ainda grupos que habitavam no sul da Índia, nos quais os homens tinham pés imensos, enquanto os das mulheres eram tão pequenos que evocavam patas de pardais; outros que tinham um buraco no lugar das narinas como as cobras e pernas tortas; os astomoros, desprovidos de boca, que viviam perto das nascentes do rio Ganges e se nutriam de cheiros; populações dotadas de uma cauda peluda e extremamente ágil ou cujo corpo era totalmente coberto pelas orelhas (panótios). O “Livro VII” traz também informações a respeito de nascimentos excepcionais e monstruosos: aos trigêmeos, considerados normais, seguem-se os partos “portentosos” de quadrigêmeos, quintuplos, sétuplos, havendo registro de uma mulher que deu à luz trinta crianças e de outras que pariram um elefante, uma cobra e um centauro. A essas notícias sobre portentos deve ser acrescentada uma observação sobre os hermafroditas, que haviam deixado de fazer parte desse grupo para converter-se em objetos de diversão. A variedade da raça humana é resumida na ideia de que ela fora concebida pelo engenho da natureza como brinquedo particular e como maravilha para a humanidade (PLINY, 1961, p. 249-253, 513-529, 553-557).

Seres, isto é, bizarrices da natureza ou deuses, para o pensamento pagão, os monstros tornam-se criaturas desejadas pelo Criador do mundo no judaísmo e no cristianismo. O *Antigo Testamento* não cita apenas gigantes. Outro monstro recorrente é o crocodilo ou leviatã, “rei das soberbas feras”, imune a toda tentativa de captura, domesticação ou extermínio, temido pelos mais arrogantes (“Jó”, 41). Se essa figura é utilizada para comprovar o poder de Deus e seu domínio sobre as forças do Mal, a demonstração mais cabal de que o monstro responde a um desígnio divino está no “Apocalipse” (AUDEGUY, 2007, p. 23-24). Antes do Juízo final aparecerão na terra três

¹³É provável que a visão de símios estivesse na base das descrições reportadas por Plínio a respeito dos sátiros e dos coromandes.



monstros terríveis: um dragão vermelho com sete cabeças coroadas de diademas e dez chifres, identificado com Satanás; uma besta com dez chifres, dez diademas e sete cabeças, que representa o império pagão de Roma e surgirá do mar; uma besta, que subirá da terra, dotada de dois chifres como um cordeiro e falando como um dragão, símbolo dos oráculos do paganismo (“Apocalipse”, 12; 13; 17, 7-14; 19, 17-20).

Na Idade Média, imagens de seres lendários e disformes espalham-se por miniaturas, esculturas, quadros e afrescos. Cabeças dotadas de pernas, figuras híbridas, máscaras, demônios, quadrúpedes com duas patas, dragões alados, divindades com múltiplos braços, objetos humanizados, esqueletos etc. atestam a inspiração dos artistas em três grandes repertórios: Antiguidade, Médio Oriente e Extremo Oriente (BALTRUSAITIS, 1977). A Igreja católica discute a licitude da representação de monstros nos recintos sagrados. No século XII, São Bernardo de Claraval interroga-se sobre a presença da “ridícula monstruosidade”, daquela “espécie de estranha formosura e deformidade formosa” nos claustros dos conventos. A *Apologia ad Guillelmum abbatem* (década de 1120) é percorrida por um duplo movimento quando o monge se pronuncia contra a ornamentação excessiva das igrejas e a presença de figuras monstruosas. De um lado, repudia “os imundos símios”, “os monstruosos centauros”, “os semi-homens”, os seres híbridos, signos do Mal. De outro, expressa o temor de que “uma tão grande e tão estranha variedade de formas heterogêneas” distraia os monges da leitura dos códigos e da meditação, manifestando, de maneira sub-reptícia, o fascínio de tais “tolices” sobre a imaginação. No século seguinte, Boaventura de Bagnoreggio, fiel ao preceito medieval da relação entre Belo e Bem, postula a beleza do diabo em termos morais. A imagem do diabo pode ser bela se representar sua torpeza, “sendo, por esse aspecto, ela mesma torpe” (apud: ECO, 2004, p. 133, 149).

Essa querela, resolvida em termos práticos pela presença do monstruoso nas igrejas, será enriquecida no século XIX por Victor Hugo. O escritor afirmará a arte cristã como espaço da modernidade, conferindo ao belo uma maior energia espiritual (BODEI, 1984, p. 13). Da relação entre poesia e verdade brota a ideia de um “belo feio”. Do mesmo modo que o cristianismo, a musa moderna “*sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux,*



le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière". Se reconhecer que uma "*nature mutilée*"¹⁴ não será mais bela, que a harmonia não pode existir à custa da incompletude, a poesia dará um passo decisivo misturando em suas criações, sem confundi-los, a sombra e a luz, o grotesco e o sublime, o corpo e a alma, a fera e o espírito (HUGO, 1949, p. 25).

Não deixa de ser significativo que o escritor aplique o conceito de grotesco à criação do personagem principal de uma narrativa ambientada no final do período medieval. Quasímodo, sineiro da catedral de *Notre-Dame*, é a quintessência da monstruosidade. Recolhido quando criança pelo arqui-diácono Claude Frollo, Quasímodo é apresentado por Hugo como uma criatura "incompleta e apenas esboçada". Num jogo com as palavras que abrem a missa celebrada no primeiro domingo depois da Páscoa – *quasi modo* [do mesmo modo] –, o autor atribui a escolha do nome do pequeno enjeitado não só a uma lembrança do dia em que fora encontrado, mas também ao desejo de caracterizar sua incompletude: "caolho, corcunda, cambaio, era apenas um *quase*" (HUGO, 2011, p. 187)¹⁵. "Gigante quebrado e mal soldado" quando a ação de *Notre-Dame de Paris – 1482* (1831) tem início, o sineiro é apresentado como

uma careta. Uma grande cabeça eriçada de cabelos ruivos; entre as duas espáduas, uma enorme corcova, cuja repercussão se fazia sentir pela frente; um sistema de coxas e pernas tão estranhamente desencaminhadas que só se tocavam pelos joelhos e, vistas de frente, semelhavam duas lâminas de foices juntas pela mancheia; grandes pés, mãos monstruosas; e, com toda esta deformidade, não sei que aspecto temível de vigor, de agilidade e de coragem; estranha exceção à regra eterna que deseja que a força, bem como a beleza, resulte da harmonia (HUGO, 2011, p. 84-85).

Dotado de um espírito atrofiado, de "uma alma feita à sua imagem", Quasímodo lança um olhar turvo sobre as coisas, além de ser mau. Hugo (2011, p. 190-191) propõe

¹⁴"sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no avesso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz"; "natureza mutilada".

¹⁵Victor Brombert (1985, p. 70-71) detecta no nome do personagem o sinal linguístico de uma figura de retórica (comparação, metáfora) e uma tripla referência à inocência, à petrificação (identificação de Quasímodo com as gárgulas da catedral) e à renovação espiritual.



um silogismo para explicar essa condição: “Ele era mau, de fato, porque era selvagem; ele era selvagem porque era feio. Havia tanta lógica em sua natureza quanto na nossa”. Em alguns momentos, no entanto, o personagem atinge outra dimensão. Quando toca os sinos antes de ficar surdo, dá a impressão de “uma criança cuja língua se liberta e que começa a falar”. Eleito papa dos loucos, tem “seu primeiro gozo de amor-próprio”, que cria “esplendor” em torno de sua “sombria e infeliz figura”. Ao salvar Esmeralda do algoz, Quasímodo expressa um sentimento amoroso, capaz de transformar seu ser degradado, de torná-lo grande e belo, transitando do grotesco para o sublime. Nesse momento, adquire beleza:

Era belo, ele, esse órfão, essa criança abandonada, esse refugio, sentia-se augusto e forte, olhava na face dessa sociedade da qual era banido e na qual intervinha com tanta potência, essa justiça humana da qual ele arrancara sua presa, forçando todos esses tigres a mastigar o vazio, a polícia, os juízes, os carrascos, toda essa força do rei que ele, ínfimo, acabara de quebrar com a força de Deus (HUGO, 2011, p. 104, 188, 405)¹⁶.

Fora da esfera teológica, o fascínio pelo maravilhoso permeia livros de viagens, tratados e narrativas ficcionais. *O livro das maravilhas* (c. 1298), do veneziano Marco Polo, é um produto típico desse momento, já que reporta ao repertório constituído os novos seres com os quais se depara. É o caso do rinoceronte, confundido com o unicórnio e assim descrito: tem o mesmo pelo do búfalo, um grande chifre preto no meio da testa e suas patas lembram as dos elefantes. Outras características do “unicórnio” chamam a atenção do viajante: “*ne fait pas de mal avec sa corne, mais avec sa langue, car elle a sur sa langue des épines très longues, elle a la tête d’un sanglier et elle porte sa tête*”

¹⁶Em “Sur Mirabeau” (1834), Hugo (1985, p. 214-215, 217, 220, 222-223, 228, 230) usará a mesma estrutura dialética para descrever esse personagem real, que se destacou nos primeiros tempos da Revolução Francesa. Ao nascer, Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau põe em risco a vida da mãe com sua cabeça sobre-humana. Garoto monstruoso em termos morais e físicos, não é amado pelo preceptor, que o considerava pequeno e feio. Dotado de uma voz dura e seca, era considerado um monstruoso tagarela por seus contemporâneos. Apesar de feio e malfeito, exibia, como orador, um desprezo e um sorriso belos. Quando se enfurecia tornava-se belo, grande e magnífico; sua cabeça monstruosa tinha o poder de petrificar os opositores.



*toujours dirigée vers le sol. Elle séjourne volontiers dans les lacs et les bourbiers. C'est une bête très laide*¹⁷, que não pode ser capturado no seio de uma virgem, como se acreditava. Outro animal que não corresponde ao já conhecido é o grifo. Em vez de ser meio leão e meio pássaro, é gigantesco e lembra uma águia. Extremamente forte, é capaz de levantar um elefante com as patas, arremessá-lo ao chão para quebrar seus ossos e, em seguida, devorá-lo até ficar saciado (POLO, 1998, p. 397, 453).

Ao longo de seu relato, o viajante veneziano descreve as populações encontradas em suas jornadas no Oriente, durante as quais percorreu quinze mil milhas, ao longo de vinte e quatro anos. Faz referências frequentes a pessoas e povos belos, sobretudo mulheres; define certos grupos medíocres e feios; reconhece a beleza de um povo de pele morena; exalta o comportamento dos japoneses, ainda que idólatras. A Kubilai Khan, senhor dos senhores, é reservada uma descrição elogiosa: de estatura mediana, *“il a des formes pleines, équilibrées, et les membres très bien constitués; il a le teint blanc et rose, les yeux noirs, le nez bien fait et bien planté”*¹⁸ (POLO, 1998, p. 79, 95, 117-119, 131, 147, 175, 203, 311, 379). Essas observações alternam-se com outras em que Polo manifesta o próprio estranhamento diante de hábitos diferentes dos ocidentais. Revela seu espanto com a população do Alto Tonkin, cujo corpo é totalmente tomado por tatuagens representando leões, dragões, pássaros e flores. Reporta várias vezes notícias sobre práticas de canibalismo e de nudismo. Em alguns momentos, a observação, que o leva a desmentir a existência de homens-macacos, cede lugar a fabulações derivadas de fontes antigas. Se é possível que tenha encontrado em Zanzibar homens parecidos com gigantes pela estatura e pela força, comparados a diabos pela feiura, é evidente sua adesão a algumas descrições de Plínio no caso dos selvagens montanheseiros dotados de uma longa cauda que lembrava a de um cão¹⁹; e dos cinocéfalos, habitantes da ilha de Andaman,

¹⁷“não machuca com o chifre, mas com a língua, pois tem sobre a língua espinhos muito longos, tem a cabeça de um javali e dirige sempre a cabeça para o chão. Vive de bom grado nos lagos e nos atoleiros. É um animal muito feio”.

¹⁸“tem formas cheias, equilibradas, e os membros muito bem constituídos; tem a tez branca e rosada, os olhos negros, o nariz bem feito e bem assentado”.

¹⁹Curiosamente, Polo corrige uma informação de Plínio, ao desmentir que a cauda fosse peluda.



cujos rostos se pareciam com o dos “*grands mâtins*”²⁰ (POLO, 1998, p. 309, 367, 387, 397, 399, 401, 403, 405, 407, 415, 437, 439, 449, 455).

Tais apontamentos, marcados em geral por observações pontuais, a não ser no caso dos povos com cauda, dos gigantes e dos cinocéfalos, são transformados em visões fantasiosas pelos ilustradores posteriores. É o caso do Mestre de Boucicaut (século XV), o qual ilustra o *Livro das maravilhas* com representações de cinocéfalos, blêmios, ciápodas e monóculos entretidos em atividades cotidianas, e de unicórnios, dragões e elefantes, entre outros. Outro exemplo pode ser localizado numa miniatura presente num manuscrito intitulado *Viagens de Marco Polo*, que agrupa alguns monstros encontrados por ele. A representação do monstro no imaginário medieval está ligada, de acordo com Audeguy (2007, p. 29), à ideia do perigo (as armas carregadas pelos seres estranhos) e à do selvagem, que vive nas florestas. Seres definidos por uma falta natural (a cabeça, o pé, o olho), próximos do animal (homem com cabeça canina), estão “*voués à un néant terrible, puisqu’ils n’appartient pas au cercle rassurant de la chrétienté: le lointain est à la fois l’étranger et le démoniaque*”.

37

Categorias semelhantes, derivadas da Antiguidade, são usuais na literatura do período, demonstrando a supremacia da fabulação sobre a observação. Tratados como *Etimologias* (século VII), de Isidoro de Sevilha, *Liber monstrorum de diversis generibus* (séculos VII-IX), *Liber monstrorum* (século VIII) arrolam seres extraordinários: gigantes, pigmeus, faunos, andróginos, astomoros, cinocéfalos, cefalópodes, ciclopes, blêmios, panótios, artabaritas (que andavam como ovelhas), sátiros, antípodas (com a planta dos pés ao contrário), hipópodes (forma humana e pés de cavalo) etc. (ECO, 2004, p. 139-141; ECO, 2007, p. 121). No *Roman d’Alexandre*, difundido no Ocidente cristão a partir do século XII, mas cujas origens remontam ao Pseudo-Calístenes (século III), o conquistador macedônio enfrenta monstros como serpentes, grifos alados, ratos gigantes, cuja mordida era mortal, além de encontrar criaturas espantosas como gigantes totalmente redondos, que pareciam leões e tinham olhos de fogo, blêmios, óklitos, de

²⁰“grandes mastins”.



baixa estatura e totalmente glabros, homens selvagens com o corpo inteiramente coberto de pelos, entre outros (ECO, 2007, p. 107, 110; AUDEGUY, 2007, p. 28-29).

Tais relatos alimentam o surgimento da estética hispérica, caracterizada pelo abandono das leis tradicionais da proporção e pela adoção do gigantesco e do desmesurado. Nesse quadro de referências povoado de visões fantásticas, estabelece-se uma diferenciação entre portento e monstro. O primeiro, embora prodigioso, era um evento “contrário à natureza conhecida”, mas não à natureza em si, na definição de Isidoro de Sevilha. O segundo designava seres não humanos, nascidos de genitores iguais a eles, permitidos ou desejados por Deus “como signos de uma sua linguagem alegórica”. (ECO, 2007, p. 111, 241). Ao lado desse debate, a Idade Média dá prosseguimento a outro hábito herdado da Antiguidade: a exibição de indivíduos monstruosos. Exibidos, a princípio, nas próprias casas e nas cortes dos príncipes, os monstros são rapidamente cooptados pela Igreja, que compreende seu poder didático e passa a expô-los ao público nos dias festivos, em solo sagrado (TUCHERMANN, 1999, p. 120).

Um novo olhar sobre a figura do monstro

Na era moderna, a descoberta de novos continentes, habitados por povos selvagens e animais estranhos, mas não fantásticos, produz uma modificação no conceito de monstro. O termo designa doravante indivíduos portentosos ou animais insólitos, numa demonstração de que os relatos de viagem estavam contribuindo para um conhecimento mais acurado da natureza. Nesse contexto, a figura do monstro perde a primitiva carga simbólica, tornando-se um jogo combinatório e um objeto de curiosidade científica. No primeiro caso, destaca-se a receita de monstro concebida por Leonardo da Vinci: para dar uma aparência natural a um animal imaginário, o artista deveria criar um híbrido com a cabeça de cachorro, os olhos de gato, as orelhas de ouriço, o focinho de lebre, o supercílio de leão, a fronte de um galo velho e o pescoço de tartaruga (ÉRARD, 2003, p. 19). No segundo, devem ser lembrados os diversos tratados dedicados ao tema, ainda imbuídos de elementos fantasiosos, apesar da adoção do novo critério científico. *Des monstres et prodiges* (Ambroise Paré, 1573), *De monstribus* (Fortunio Liceti, 1616), *Monstrorum historia* (Ulisse Aldrovandi, 1642), *Physica curiosa* (Caspar



Schott, 1662) são alguns dos estudos em que “o espetáculo da deformidade não era sentido como repulsivo, mas como intelectualmente excitante” (ECO, 2007, p. 243).

Visões antigas e novas coexistem lado a lado, às vezes no mesmo texto. No tratado de Paré, que considera monstruosas todas “as coisas que aparecem além do curso da Natureza”, são listadas treze causas para explicar os nascimentos dos monstros. Algumas são de natureza metafísica e tradicional (glória ou indignação de Deus, imaginação das grávidas, “ardil de mendigos errantes”, demônios ou diabos, “uniões bestiais”); outras estão associadas a patologias e acidentes (quantidade, deterioração ou mistura do sêmen, útero estreito ou pequeno, quedas ou golpes contra o estômago, maneira de sentar incorreta, doenças hereditárias). Ao propor uma diferenciação entre monstro (ser contra a natureza) e prodígio (ser fora de toda natureza), o médico francês abre caminho para a evocação de todo tipo de criatura maravilhosa. Sua atitude é marcada pela percepção de que os mecanismos secretos da natureza são inacessíveis à compreensão humana e de que as formas monstruosas são o reflexo invertido do corpo humano, suscetível a realizar operações imperfeitas (MORAES, 2002, p. 115; AUDEGUY, 2007, p. 34-35). Para Liceti, o monstro é menos um presságio (como na Antiguidade e na Idade Média) e mais uma novidade e uma extravagância, a requererem atenção e admiração (TUCHERMAN, 1999, p. 104). Já Conrad Lycosthenes, autor de *Prodigiorum oc ostentorum chronicon* (1557), é partidário da vertente que vê no presságio o anúncio de algo que está por vir; é um dos divulgadores da iconografia do Monstro de Ravena, fruto de um parto anômalo, descrito por Luca Landucci em 1512. A fantasia, que ainda corre solta nos tratados, é potencializada em obras ficcionais como *Histoires prodigieuses* (1560), em que Pierre Boaistuau trata de todo tipo de ocorrência maravilhosa: flagelos bíblicos, indivíduos estranhos, magnetos, homens marinhos, aves do paraíso, propriedades da hera e da verbena, p. e. (AUDEGUY, 2007, p. 35).

O saber filosófico e médico, a religião e a nascente imprensa geram, nesse momento, uma ideia de alteridade carregada “com os elementos do monstruoso, do que atrai e repele ao mesmo tempo, do sublime”. Numa linha que vai de Aristóteles até o Iluminismo consolida-se uma ética que repousa sobre “o pretense natural, o correto, o normal”. Estabelece-se que, em termos éticos, “existem formas certas para se exercer a



vista (a teoria) e para agir. Ambas, por sua vez, são definidas pela boa forma e pelo bom conteúdo. Quando os dois elementos se desencontram, surge a monstruosidade”. Interessado no único, na exceção que desmente o paradigma, Michel de Montaigne “atenta para as ocorrências singulares, acontecimentos notáveis, passos fora do comum”. Em sua escrita, como aponta Jean Starobinski, “os monstros, os jogos da natureza reivindicam o direito de figurar na mesma condição que as formas regulares, já que a natureza (...) não saberia distinguir entre seus filhos uma descendência legítima e uma progenitura bastarda. O desvio é doravante apenas uma das vias possíveis” (ROMANO, 2003, p. 36-37).

O novo estatuto do monstro humano pode ser comprovado pela consideração que algumas figuras anormais ganham nas cortes europeias. As várias mulheres barbadas retratadas por artistas famosos não são uma casualidade. São exemplos significativos de um momento em que a curiosidade é acompanhada pelo interesse em apreender sua peculiaridade de maneira individualizada. Não será demasiado lembrar que Brígida del Río, retratada em 1590 por Juan Sánchez Cotán, Antonietta González, que despertou o interesse de Lavinia Fontana (1594-1595), e Magdalena Ventura, que posou para José de Ribera com o marido e o filho (1631), frequentaram as cortes do rei Filipe II da Espanha, do rei Henrique II da França e do vice-rei de Nápoles Fernando Afán de Ribera y Enríquez, respectivamente.

Outra figura anômala representada em obras dos períodos maneirista e barroco – o anão – merece igualmente algumas considerações. Ao retrazar a história do grotesco nas artes visuais, Hugo (1949, p. 28-29) lembra a estratégia de Pieter Paul Rubens de introduzir em cenas de cerimônias oficiais “*quelque hideuse figure de nain de cour*”, com o objetivo de proporcionar “*une perception plus fraîche et plus excitée*” graças ao uso de um “*terme de comparaison*”²¹. A questão do grotesco é mobilizada pelo próprio autor na peça *Le roi s’amuse* (1832) por meio da figura de Triboulet, um bufão disforme, cruel, ridículo e narcisista, que se torna um herói trágico em virtude do amor que dedica à filha. Grotesco e sublime convivem na peça. Triboulet representa o feio, a falta de limites; o

²¹“alguma horrenda figura de anão de corte”; “uma percepção mais fresca e mais excitada”; “termo de comparação”.



rei Francisco I de Valois²², a princípio nobre e belo, torna-se aos poucos ridículo e medíocre; Blanche, a bela e virtuosa filha do bufão, apaixonada pelo rei, que a seduz com um estratagema, tem todas as características do sublime. Bufão e rei constituem o par monstruoso da peça: o primeiro pela feiura física e moral, o segundo, pela corrupção. O grotesco, no entanto, ganha uma nova dimensão e se transforma na própria manifestação do sublime de Triboulet, como ressalta Clélia Anfray (2012: 24), ao lembrar o prefácio de *Lucrece Borgia* (1833)²³. De acordo com Hugo, as duas peças partilhariam uma mesma ideia. Em *Le roi s'amuse*, a “*difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète*”, situada “*à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social*”, é resgatada pelo amor paterno, “*sentiment sublime*”, capaz de tornar belo o “*être difforme*”. *Lucrece Borgia* representa a “*difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète*”; dotada de “*toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale*”, a protagonista não passa de uma criminosa. Sua deformidade moral é posta à prova pelo sentimento materno; ao colocar uma mãe no monstro, sua “*âme difforme deviendra presque belle*” aos olhos do público. Os temas das duas peças são assim

²²Rei da França entre 1515 e 1547, Francisco I tem uma única faceta destacada por Hugo: a de um homem dotado de uma forte libido, que teve diversas amantes e foi árbitro da vida sexual da corte. Ficam de fora das considerações do autor seu papel de mecenas, que atraiu para a França artistas como Leonardo da Vinci, Giovanni Battista Rosso, mais conhecido como Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio, Andrea del Sarto e Benvenuto Cellini. Além disso, seu reinado incluiu outras ações de relevo em termos arquitetônicos e artísticos: a reforma do castelo de Fontainebleau, no qual se destaca a Galeria de Francisco I, decorada por Rosso à moda maneirista (1522-1540), e o início da transformação do Louvre em palácio real, com projeto de Pierre Lescot (1546). Durante seu reinado foram fundados o Colégio de França (1530) e a Imprensa Real (1538).

²³Embora lide com uma personagem histórica, Hugo apresenta uma trama altamente ficcional, que toma como ponto de partida um episódio bastante obscuro: um filho que Lucrecia Borgia tivera com o irmão Giovanni, assassinado por ciúmes por outro irmão, César. A trama desenrola-se no começo do século XVI, quando Lucrecia, filha do papa Alexandre VI, era casada com o duque de Ferrara, Afonso d'Este. Conhecida como uma mulher monstruosa, que produziu uma chaga profunda em muitas famílias e que tinha fama de envenenadora, adúltera e incestuosa (HUGO, 1979, p. 297, 320), Lucrecia demonstra interesse por Gennaro, um mercenário. Em Ferrara, o jovem e seus amigos participam de um banquete em que estes são envenenados. Gennaro, que resolve seguir os amigos na morte, apunhala Lucrecia que revela ser sua mãe antes de falecer. Na realidade, Lucrecia Borgia teria tido um filho chamado Giovanni com um criado do papa, Pedro Calderón (Perotto), assassinado pelo irmão César em fevereiro de 1498 e atirado nas águas do Tibre. Casou-se em terceiras núpcias com Afonso d'Este (1501), com quem teve oito filhos. Morreu em 1519 de complicações de parto e foi sepultada no convento do *Corpus Domini*, vestindo um hábito de freira. Tinha fama de boa mãe, tendo cuidado também de Giovanni (conhecido como o Infante Romano), apresentado como meio-irmão na corte de Ferrara. Cercou-se de literatos (Ludovico Ariosto, Pietro Bembo) e artistas (Ticiano), transformando Ferrara na “corte das Letras” (“Lucrecia Borgia”, s. d.).



resumidos pelo escritor: “*la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà le Roi s’amuse; la maternité purifiant la difformité morale, voilà Lucrece Borgia*”²⁴ (HUGO, 1979, p. 287-288).

Existem outros exemplos pictóricos que podem ser lembrados por seu caráter paradigmático como as figuras de anões representadas em *Las meninas* (1656). Se o papel de María Bárbola, anã hidrocefala, é secundário, apesar de estar no primeiro plano, o mesmo não ocorre com Nicolasito Pertusato, já que, através dele, Diego Velázquez rompe as hierarquias pictóricas convencionais, descentralizando “ligeiramente a ordem do quadro e a organização da representação” (TUCHERMAN, 1999, p. 121). Outro exemplo é o quadro de Paolo Veronese, *Banquete na casa de Levi* (1573). Destinado ao refeitório da basílica dominicana dos santos João e Paulo (Veneza), o quadro é considerado indecoroso pela Inquisição, que submete o artista a um interrogatório em 18 de julho de 1573. O que provoca a indignação do Tribunal do Santo Ofício é a presença das figuras de bufões, alemães bêbados, anões e outras “vulgaridades” numa obra intitulada *A última ceia*. Indagado, entre outros aspectos, sobre o significado do bufão com papagaio, o pintor define-o um “ornamento”, mas não consegue convencer os juízes, que detectam no quadro, cheio de coisas absurdas, o perigo de vilipêndio à religião, num momento marcado pelo cisma luterano (“Paolo Veronese before the Inquisition in Venice”, s. d.). Em vez de modificar o quadro no prazo de três meses, como fora sentenciado, Veronese limita-se a trocar o título, buscando inspiração num episódio do Evangelho de São Lucas (5, 27-32), o banquete na casa de Levi.

Os artistas desses períodos não se dedicam apenas à representação de bizarrices naturais. Do mesmo modo que na Antiguidade e na Idade Média há monstros criados por sua fantasia. Um dos exemplos mais significativos dessa segunda possibilidade é o Bosque sagrado de Bomarzo, encomendado em 1552 ao arquiteto Pirro Ligorio e ao escultor Simone Moschino, com o objetivo de realizar uma “‘ideia’ da natureza em que a

²⁴“deformidade física mais hedionda, mais repugnante, mais completa”; “na escala mais ínfima, mais subterrânea e mais desprezada do edifício social”; “sentimento sublime”; “ser disforme”; “deformidade moral mais hedionda, mais repugnante, mais completa”; “todas as condições de beleza física e de grandeza real”; “alma disforme tornar-se-á quase bela”; “a paternidade santificando a deformidade física, eis *Le roi s’amuse*; a maternidade purificando a deformidade moral, eis *Lucrece Borgia*”.



beleza se mesclasse com a fealdade”²⁵. Para isso contribuem particularmente as estátuas de Moschino, que representam, nos dizeres de um contemporâneo, “gigantes fabulosos” e “outras coisas esquisitas e sobrenaturais” (HOCKE, 1974, p. 140). Tudo é deformado no parque, até mesmo os caminhos. Sereias, harpias, ursos, Pégaso, um ogro, uma baleia, um dragão, Cérbero, o elefante de Aníbal, um gigante são algumas das figuras monstruosas concebidas por Moschino para surpreender o observador com uma ideia de beleza desconcertante e terrífica.

Se o Bosque sagrado oferece uma visão do monstruoso alicerçada em fontes antigas, bem outro é o caso dos singulares retratos/naturezas-mortas de Giuseppe Arcimboldo. Típico representante de uma cultura que apreciava o enigma, o mistério, a maravilha, a bizarrice, o pintor milanês se distingue pela feitura de retratos alegóricos e desfigurados, compostos com frutas, folhas, galhos, hortaliças, livros e os mais diversos artefatos. Tais composições colocam-se sob o signo do grotesco, concebido como um jogo alegre e fantasioso e como um sonho pictórico, isto é, como suspensão da ordenação da realidade em prol da mistura do instrumental, do vegetal, do animal e do humano (KAISER, 1964, p. 20). Gustav Hocke (1974, p. 244) propõe analisar essas obras a partir do princípio da *discordia concors*, isto é, da desunião das coisas unidas. As composições de Arcimboldo demonstrariam que “a unidade pode ser fragmentada e que em cada fragmento se reflete o ‘todo’”.

Detectando no pintor a presença de uma estrutura linguística, Roland Barthes (1995, p. 854-859, 869) caracteriza sua poética como um verdadeiro laboratório de tropos. Em suas obras, baseadas num sistema de substituição e transposição, é possível encontrar as principais figuras da retórica: metáfora, metonímia, alegoria, alusão, entre outras. Dotado de uma imaginação propriamente poética, o pintor não cria os signos; ele os combina, os permuta, os desvia, numa operação próxima da realizada pelo operário da

²⁵No romance *Bomarzo* (1962), o escritor argentino Manuel Mujica Láinez conta a história do duque Pier Francesco Orsini, dotado de um corpo disforme (era corcunda e coxo), embora tivesse um rosto gracioso e mãos belas e suaves. Guerreiro, mas também apreciador de arte e de necromancia, o duque era um colecionador compulsivo de todo tipo de maravilha. O Bosque sagrado é não apenas uma continuidade da atividade do colecionador; é sobretudo a forma tangível de seus sonhos e pesadelos com formas fantásticas, graças às quais imortaliza a própria biografia nas pedras trabalhadas por Moschino (MUJICA LÁINEZ, 1970).



língua. Longe de ser extravagante, sua obra pode ser descrita como um maravilhoso enraizado em proposições usuais, o que permite afirmar que o artista progride do jogo para a grande retórica, desta para a magia e da magia para o conhecimento. Bem outra é a visão de José Gil (1997, p. 50-51), para quem os retratos compostos de Arcimboldo nada mais são do que uma “mascarada” do corpo humano, que “multiplicam as falsas articulações, os segmentos, deixando intactas as representações de cada vegetal, de cada elemento”. O corpo vislumbrado por ele não é nem um “amontoado de signos”, já que o olhar consegue soldar os elementos numa unidade, nem uma “superfície de inscrição visível, coberta por uma pele”, uma vez que os legumes, os animais e as flores às dezenas “*sufocam* a personagem tornada assim rígida, sem articulações”. Embora pertençam tanto à caricatura quanto aos monstros, as figuras do pintor não apresentam nenhuma relação com o corpo vivo. Por isso, tais corpos “não são nem sociais nem singulares – resistem a funcionar na linguagem, qualquer que ela seja. Não servem para a comunicação”.

44

É sintomático que Arcimboldo tenha trabalhado em Praga, na corte do imperador Rodolfo II, conhecido colecionador de objetos estranhos: “vermes enormes, anões, gigantes, escorpiões, gêmeos siameses, pedras mágicas, aparelhos mágicos, labirintos, instrumentos musicais, relógios, fósseis de animais e plantas, instrumentos ópticos, espelhos de toda sorte, curiosidades da Índia, da China ou do Peru”. A descrição feita por Hocke (1974, p. 237) remete aos gabinetes de curiosidades ou *Wunderkammern*, comuns desde fins do Renascimento, nos quais as coleções não seguiam nenhum critério de ordenação e de comparação. Concebido como um microcosmo ou um teatro do mundo, o gabinete de curiosidades inclui no mesmo espaço espécimes da história natural, da geologia, da etnografia, relíquias históricas e sacras, peças arqueológicas, antiguidades e obras de arte. Mesmo a coleção do arquiduque Ferdinando do Tirol, considerada um novo momento na história dos gabinetes de curiosidades (BINNI, 1980, p. 23), não deixa de exibir monstros humanos, entre os quais o retrato de um anão pintado por um artista desconhecido: na imagem vê-se o corpo de um homúnculo encimado por uma cabeça isenta de anomalias e trajada à moda da época.



Essas imagens pareciam responder de perto a uma constatação feita por Aristóteles na *Poética* (335-323 a. C.) e retomada por Nicolas Boileau no século XVII. O filósofo grego havia percebido que, graças ao princípio da imitação, as “imagens mais exatas” dos “mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres” eram contempladas “com satisfação” pelo observador, enquanto na natureza não seriam olhadas “sem custo” (ARISTÓTELES, s.d., p. 244). Na *Arte poética* (1674), Boileau resumirá esse conceito em versos: “*Il n’est point de serpent ni de monstre odieux/Qui, par l’art imité, ne puisse plaire aux yeux:/D’un pinceau délicat l’artifice agréable/Du plus affreux objet fait un objet aimable*”²⁶ (apud AUDEGUY, 2007, p. 37). Se tais manifestações deixam claro o poder catártico da arte e sua capacidade de produzir o “belo feio”, a transformação dos monstros em atração pública a partir de 1660 na Inglaterra aponta para outra direção. Como não se trata de figuras imaginárias, mas de seres vivos situados no limite do humano, pode-se afirmar que os monstros reais confrontam o espectador com a “desfiguração’ do Mesmo no Outro”, com a percepção de um fenômeno com o qual ele não se confunde, mas do qual não se diferencia totalmente (TUCHERMAN, 1999, p. 100).

É interessante lembrar que Hugo localiza na Inglaterra do mesmo período o fenômeno dos *comprachicos*, termo cunhado por ele no romance *O homem que ri* (1869). Tratava-se de uma confraria nômade, integrada por indivíduos de diferentes nacionalidades, que fazia comércio de crianças transformadas em monstros para divertir a sociedade²⁷. “Ortopedia em sentido inverso”, a atividade do grupo era uma arte:

Tomava-se um ser humano e fazia-se um aborto; tomava-se um rosto e fazia-se um focinho. Comprimia-se o crescimento; modelava-se a fisionomia. [...] Onde Deus pôs o olhar, essa arte punha o estrabismo.

²⁶“Não há serpente nem monstro odioso/Que, pela arte imitado, não possa agradar aos olhos:/Com um pincel delicado, o artifício agradável/Do espantoso objeto faz um objeto amável”.

²⁷Considerada uma lenda, a atividade descrita pelo romancista foi analisada por John Boynton Kaiser (1913, p. 264) no artigo “The Comprachicos”. Sua conclusão foi que o escritor havia se inspirado nas figuras de Pekeo de Heidelberg, que viveu na corte do Eleitor Palatino Carlos Filipe, a partir de 1720, e dos anões de corte para caracterizar o personagem Gwynplaine e para uma evocação a-histórica de algo que havia existido, mas não era mais atual naquele momento.



Onde Deus pôs a perfeição, restabelecia-se o esboço. E, para os conhecedores, perfeito era o esboço (HUGO, 2014, p. 61-62).

Concebido pela medicina setecentista como foco de sentido negativo, o monstro desperta em Denis Diderot – que localizava nos “tateios”, nos desvios “indícios de criatividade da própria natureza” – uma reflexão instigante. Portador de novidade na qualidade de criatura estranha, o monstro exerce sobre o observador um efeito concomitante de fascínio e repúdio; ao questionar a norma, configura-se como “uma desordem que instiga a ordem”, concebida pelo filósofo como uma projeção da inteligência e da imaginação humanas. A figura do monstro insere-se em duas categorias em seu pensamento. Ele não é apenas um ser desprovido de inteligência e de sentidos, é também aquele que tem tais faculdades em excesso, como comprova o verbete da *Encyclopédia* (1751-1772) dedicada ao gênio, no qual há uma referência ao “monstro genial” (ROMANO, 2003, p. 25, 40,50, 52).

O monstro como espetáculo

No século XIX, os trabalhos de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e de seu filho Isidore afastam o fenômeno da monstruosidade do âmbito religioso e do domínio da aberração, da bizarrice e da fantasia. A monstruosidade deixa de ser vista como “uma desordem cega” para converter-se numa “outra ordem igualmente regular, igualmente sujeita a leis”. O monstro, afinal, está inscrito na lei comum que rege a ordem do ser vivo: é um organismo cujo desenvolvimento foi interrompido, é a natureza “parada no caminho”, é a manifestação de um tipo particular, reconhecível por sua estrutura. Baseado na anatomia comparada, Étienne G. Saint-Hilaire verifica, em 1832, que o monstro não é apenas digno de estudo; graças a ele é possível compreender a organização do conjunto dos seres humanos. Em 1832, o filho Isidore lança as bases da teratologia, dotando o universo das anomalias de uma classificação rigorosa e de um léxico racional. O anormal, a partir de então, vai permitir compreender o normal, sendo difícil determinar um limite entre esses dois estados (COURTINE, 2008, p. 289-290). Audeguy (2007, p. 69-70), ao contrário, aponta a presença de paradoxos no *Traité de teratologie*



(1832), de Isidore G. Saint-Hilaire. Não podendo fundar uma biologia moderna, o cientista classifica as aberrações da natureza em categorias tão numerosas e heteróclitas que fazem surgir a ideia de uma “*certaine... monstruosité*”. Ao afirmar que “*chaque monstre doit être considéré comme une espèce particulière*” e que “*l’espèce ne peut être distinguée en tératologie de l’individu*”²⁸, ele acaba por propor o mesmo número de classes e de indivíduos.

A comprovação pela medicina de que o corpo monstruoso é um corpo humano não é suficiente para dissipar o conflito que se instaura entre uma cultura da observação científica e uma cultura do voyeurismo. Com o segundo termo, Jean-Jacques Courtine designa a espetacularização da figura do monstro, sobretudo a partir de 1841, quando Phineas Taylor Barnum funda, em Nova York, o Museu Americano. O grande achado de Barnum é ter concentrado num único lugar atrações até então dispersas como os museus de curiosidades e as apresentações de monstros, dando início a uma atividade altamente rentável por sua capacidade de responder a uma demanda crescente e de despertar continuamente novos apetites do olhar. Barnum não se limita a exhibir monstros reais; fabricava também monstros falsos como a “sereia das Ilhas Fidj”, combinação de um corpo de peixe com uma cabeça de símio (COURTINE, 2008, p. 265-269, 291).

O sucesso de Barnum e dos tantos “entra-e-sai” que pululam pelo mundo no século XIX assenta-se num fator psicológico: a exibição do anormal é uma maneira de confirmar a norma; sobre a imagem invertida do corpo paira o “fantasma do corpo normal”. Banalizado, o corpo do monstro torna-se um fenômeno tão corriqueiro a ponto de ser convertido em souvenir graças a retratos fotográficos em tamanho cartão de visita ou cartão-postal (COURTINE, 2008, p. 260, 277, 279), vendidos, frequentemente, pelos próprios modelos, depois das apresentações. Imagens de monstros naturais – anões, gigantes, mulheres barbadas, homens-cães, homens-leões, negros brancos, mulheres-girafas, xifópagos –, monstros construídos – pessoas tatuadas ou muito gordas, esqueletos

²⁸“certa... monstruosidade”; “cada monstro deve ser considerado como uma espécie particular”; “em teratologia, a espécie não pode ser distinta do indivíduo”.



humanos – e portadores de anomalias mais “extravagantes” – homem-elefante, homem/mulher-tronco, menina com quatro pernas, tripé humano – são colecionadas naqueles novos gabinetes de curiosidades que são os álbuns fotográficos. As “aberrações” da natureza convivem com retratos de personalidades, feitos da engenharia, cenários exóticos, numa demonstração de que a mentalidade taxinômica difundida pela ciência não havia conseguido se impor ao imaginário social, ainda atraído pela descontextualização e pela fragmentação. Novas categorias são acrescentadas às bizarrices tradicionais: “selvagens” provenientes da América e da África, e os chamados “zoológicos humanos”, nos quais o público se deparava com a alteridade absoluta.

A história de Saartjie Baartman, a “Vênus hotentote”, que começa a ser exibida em Londres em 1810, é um exemplo paradigmático do jogo normalidade/anormalidade. Portadora de esteatopigia (nádegas protuberantes) e de *sinus pudoris* (lábios da genitália muito grandes), a jovem, além de ser comparada a um orangotango, é alvo de zombarias do público, sobretudo depois de ser vendida a um comerciante francês, que passa a exibí-la totalmente nua (fins de 1814). Estudada por Georges Cuvier e, ao mesmo tempo, alvo de caricaturas, Baartman corresponde não apenas ao estereótipo do “menor tipo de ser humano”, como permite reforçar a ideia de anormalidade atribuída à mulher negra, confirmando, desse modo, a normalidade da mulher branca (“Saartjie Baartman”, s.d.)²⁹.

Outro caso exemplar está na apresentação de índios do Iowa em Paris, em 1845, registrada por George Sand (2004, p. 52, 73) em *Le diable à Paris* (1845-1846). O temor da escritora de que a apresentação pudesse ter alguma analogia com a exibição de animais selvagens ou estátuas de cera dissipa-se parcialmente com a visão da apavorante dança dos guerreiros, que a leva a aproximá-los dos “*démons du désert, plus dangereux et plus implacables que les loups et les ours*”. A familiarização com os “*objets de terreur*” depois do fim do espetáculo, que lhe permite conhecer de perto os índios e suas histórias, provoca, por fim, uma inversão de ponto de vista. Aos “*beaux Indiens*” a escritora contrapõe o

²⁹A história de Baartman foi recriada no filme *Vênus negra* [*Vénus noire*, 2010], de Abdellatif Kechiche. Recentemente foram dedicados dois livros à sua história: *African Queen: the Real Life of the Hottentot Venus* (London: Random House, 2007), de Rachel Holmes, e *Sara Baartman and the Hottentot Venus: a Ghost Story and a Biography* (Princeton: Princeton University Press, 2009), de Clifton C. Crais e Pamela Scully.



espetáculo selvagem oferecido pela vida moderna: miseráveis sem mais força de viver, pessoas elegantes trajando roupas de uma “*hideuse laideur*”, figuras amaneiradas, cheias de trejeitos, umas “*hébétéés par l’amour d’elles-mêmes*”, outras “*ravagées par l’horreur de la destinée*”³⁰.

Alguns aspectos devem ser destacados nas fotografias das “aberrações humanas”. Elas não eram tiradas nos locais de exibição, e sim em estúdios fotográficos, obedecendo às normas do retrato burguês. Joseph Merrick³¹, o homem-elefante, é fotografado bem trajado, contra um fundo neutro, numa pose levemente lateral (c. 1889), ocultando parte das deformações impiedosamente expostas em outras imagens. Myrtle Corbin³², dotada de quatro pernas, é retratada sentada numa poltrona num ambiente que evoca uma sala ou contra um telão pintado que representa um jardim. Lionel, o menino com cara de leão, é igualmente fotografado num ambiente requintado, trajando uma rica indumentária. O general Tom Polegar³³, que sofre de nanismo, é representado como um adulto em miniatura, de pé em cima de uma cadeira. Julia Pastrana³⁴, a “Mulher-macaco”,

³⁰“demônios do deserto, mais perigosos e mais implacáveis que os lobos e os ursos”; “objetos de terror”; “belos índios”; “feiuza medonha”; “embotadas pelo amor de si”; “devastadas pelo horror do destino”.

³¹Nascido sem nenhuma deformação, Merrick começa a sofrer transformações aos dois anos (1864), quando o lábio inferior assume o aspecto de uma tromba. Logo se manifestam outras modificações: saliência frontal, aumento de volume de certos membros, pele com a aparência inchada e rugosa de uma carapaça. Em 1884, exibe-se num circo, onde é descoberto pelo doutor Frederick Treves. A proibição da apresentação de curiosidades humanas na Inglaterra, a partir de 1886, leva-o a trabalhar no continente. De volta à Inglaterra, é recolhido, graças à intercessão de Treves, ao Hospital Geral de Londres, onde morre em 1890. Treves dedica-lhe um estudo médico em 1886, além de lembrar sua história no livro *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1926). Em 1980, sua breve história de vida foi levada às telas por David Lynch, diretor de *O homem elefante [Elephant Man]* (ÉRARD, 2013: 67; COURTINE, 2008: 254; “Joseph Merrick”, s.d.).

³²Dotada também de duas vaginas, Josephene Myrtle Corbin apresenta-se em *sideshow*s de circos e feiras, a partir de 1881, sendo conhecida como “A garota texana de quatro pernas”. Em 1889, Lewis Whaley dedica-lhe um artigo no *British Medical Journal* (“Myrtle Corbin”, s.d.).

³³Charles Sherwood Stratton é uma das principais atrações de Barnum, que lhe ensina canto, dança, mímica e a personificar figuras famosas como Napoleão, Cupido, Hércules etc. Nascido em 1838, para de crescer aos seis meses. Entre 1847 e 1862, volta a ter certo crescimento, alcançado oitenta e nove centímetros. Durante a turnê europeia realizada em 1844, atrai a atenção da rainha Vitória. Seu casamento com Lavinia Warren, em 21 de fevereiro de 1863, ganha a capa da revista *Harper’s Weekly*. (“General Tom Thumb”, s.d.).

³⁴Especializada em dança e canto, Pastrana exibe-se nos Estados Unidos e na Europa, onde é conhecida como a “Mulher barbada e peluda”, a “Mulher-macaco”, “A não descrita”. Em 1854, um anúncio publicado no jornal *The New York Times* apresenta-a como o “Elo entre a humanidade e o orangotango”. Charles Darwin cita seu caso no livro *The Variations of Animals and Plants under Domestication* (1868), atribuindo-lhe a aparência de um gorila pela projeção da boca. Morre aos 26 anos (1860), depois de dar à luz um menino com suas mesmas características físicas. Embalsamada junto com o filho, morto com três



que sofria de hipertricose e hiperplasia gengival, é fotografada postumamente sob a forma de múmia (1900). Usando um traje mexicano, ricamente bordado, pulseiras, brincos e colar, é apresentada com o rosto virado para a direita.

Outros retratos demonstram que alguns modelos não são tomados como uma categoria, mas como indivíduos singulares, já que trazem seus nomes. Francesco Lentini³⁵, o menino-tripé, é representado sentado contra um fundo pintado. Daisy e Violet Hilton, as xifópagas inglesas, posam sorridentes com seus vestidos brancos e dois grandes laços na cabeça. As irmãs Salon (Ella e Elvira) posam contra um fundo pintado, numa pose graciosa. Para dissipar a suspeita que sua imagem poderia resultar de uma fotomontagem, o retrato traz uma inscrição em alemão “Uma garota, duas cabeças/Duas garota, um corpo. Vivo”. Prince Radian, a “Maravilha sem pernas e sem braços”, está sobre um banquinho, com o pescoço adornado por um colar, olhando diretamente para o observador. Violetta³⁶, seu equivalente feminino, é fotografada na mesma posição. Sorridente, usa uma blusa bordada e colar e brincos de pérolas. Existem também cartões engraçados, muitas vezes produtos de montagens, como o de “Little Baby Viola”. Seu aspecto cômico baseia-se em duas contraposições: entre a fragilidade do quarto de lua minguante e a robustez da modelo; entre seu aspecto adulto e a roupa infantil que veste com um sorriso um tanto irônico. O fato de tais fotografias trazerem os nomes dos modelos é um índice de que eles eram considerados celebridades; sua configuração corpórea fazia nascer verdadeiros ícones, difundidos em larga escala, provavelmente até mesmo pelo correio como um cartão-postal qualquer, capaz de transmitir a pessoas distantes a lembrança de uma experiência singular.

dias, é exibida numa caixa de vidro até a década de 1970. Celebrada pelo imaginário popular como “A mulher mais feia do mundo”, Pastrana serviu de inspiração para o filme *A mulher macaco* [*La donna scimmia*, 1964], de Marco Ferreri (“Julia Pastrana”, s.d.; WILSON, 2013).

³⁵Nascido na Itália, emigra aos oito anos (1889) para os Estados Unidos, onde trabalha no Circo dos Irmãos Ringling como “O grande Lentini”. Exibe-se durante quarenta anos no Circo de Barnum e Bailey e no Show do Oeste selvagem de Buffalo Bill, entre outros (“Frank Lentini”, s.d.).

³⁶A alemã Aloisia Wagner, famosa pela habilidade em manipular objetos com a boca e pela voz, emigra aos dezessete anos (1924) para os Estados Unidos, onde trabalha nos circos dos Irmãos Ringling e de Barnum e Bailey e em *sideshows* (“Violetta performer”, s.d.).



Considerações finais

Tendo em vista esse quadro de referências sobre a presença da figura do monstro no imaginário ocidental e, sobretudo, sua espetacularização no século XIX, impõe-se uma pergunta: por que o filme de Browning, que marca a passagem das exposições das figuras anômalas em circos e parques de diversões para o universo hollywoodiano, causa tamanho escândalo, a ponto de quase determinar o fim da carreira do diretor?³⁷ Uma primeira resposta pode ser procurada no próprio Browning que leva para Hollywood sua experiência anterior no mundo dos parques de diversões, nos quais trabalhara como palhaço, contorcionista e imitador de latidos. Num *Travelling River-Show* que percorria o rio Mississippi representara o cadáver hipnotizado vivo, “enterrado toda noite para ressuscitar na manhã seguinte” (COURTINE, 2008, p. 319). Essa experiência leva-o a desenvolver um grande interesse pelo fenômeno da deformidade, que encontra um testemunho eloquente em sua parceria com o ator Lon Chaney, apelidado “O homem das mil faces” por sua mobilidade expressiva. Especializado na representação de personalidades anômalas, Chaney interpreta um contorcionista que se finge aleijado ao participar de uma trapaça, em *The Middle Man* (1919, George Loane Tucker). Em *Satanás* [*The Penalty*, 1920] e *O corcunda de Notre-Dame* [*The Hunchback of Notre-Dame*, 1923], ambos dirigidos por Wallace Worsley, personifica um criminoso aleijado e o sineiro disforme Quasímodo. É o personagem desfigurado de *O fantasma da Ópera* [*The Phantom of the Opera*, 1925], dirigido por Rupert Julian.

51

Atraído por sua personalidade artística, Browning faz dele um parceiro constante ao longo de dez anos (1919-1929). Num primeiro momento, os papéis de Chaney não envolvem a problemática de uma transformação radical, como comprovam *The Wicked Darling* (1919), *Outside the Law* [*Fora da lei*, 1920], nos quais representa um criminoso, e *A trindade maldita*, em que é um ventríloquo que se traveste de avó. A transformação buscada pelo diretor faz dele um aleijado em *O falcão negro* [*The Blackbird*, 1926]; um

³⁷Entre 1933 e 1939, quando põe fim à sua carreira, Browning dirige quatro filmes: o drama *Perdão, senhorita* [*Fast Workers*, 1933], duas películas de terror – *A marca do vampiro* [*Mark of the Vampire*, 1935] e *A boneca do diabo* [*The Devil-Doll*, 1936] – e uma de mistério, *O vendedor de milagres* [*Miracle for Sale*, 1939].



caolho em *A estrada de Mandalay* [*The Road to Mandalay*, 1926]; um inspetor/vampiro de olhos esbugalhados em *Vampiros da meia-noite* [*London after Midnight*, 1927]; um maneta que atirava facas com os pés em *O monstro do circo* [*The Unknown*, 1927]; um ilusionista que, depois de um acidente que o deixa paralisado da cintura para baixo, se torna conhecido como *Dead Legs* em *A oeste de Zanzibar* [*West of Zanzibar*, 1928]³⁸.

Figuras de monstros já povoavam o universo cinematográfico, podendo ser destacados os exemplos de *Frankenstein*, filmado em 1910 (Thomas Edison) e 1931 (James Whale), das versões de *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) de Lucius Henderson (1912) e John S. Robertson (1920) e de *Nosferatu, uma sinfonia do horror* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922], dirigido por Friedrich W. Murnau. Browning que, em 1931, dirige *Drácula* estrelado por Béla Lugosi, propõe uma nova visão da figura do monstro em sua *A bela e a fera* às avessas. Graças à parceria com Chaney, o diretor havia imposto um desvio à representação clássica do monstro. Sem recorrer a efeitos e artifícios, o ator devia encontrar em seu corpo a marca de uma provável deformidade. Vendo no corpo o instrumento de um desvio, Browning pretendia provocar no espectador uma inquietação sobretudo física, eivada de sentimentos de piedade e de horror. A essa hipótese de Joël Magny (1990, p. 77), pode ser contraposta a de Sébastien Bazou (2013), para quem o corpo desviado e deformado de Chaney suscitava curiosidade e uma espécie de sadismo. Além da maleabilidade do corpo e do rosto do intérprete favorito de Browning, outro elemento está na base dessa parceria frutífera: uma extraordinária rapidez na mudança de expressão. Num único plano de alguns segundos, Chaney era “*capable de faire défiler une gamme étonnante de sentiments contradictoires*” (MAGNY, 1990, p. 77)³⁹.

Essa maleabilidade não deixa de ter consequências no físico do ator. O uso de lentes de contato para simular cegueira obriga-o a usar óculos. Os diferentes apetrechos para modelar o corpo e torná-lo sofredor provocam danos irreversíveis na coluna vertebral. Se Chaney não tivesse morrido, em agosto de 1930, de um câncer na garganta,

³⁸Em outros dois filmes dirigidos por Browning, Chaney interpreta um ladrão (*The Big City*, 1928) e um caçador de animais (*Where East is East*, 1929).

³⁹“capaz de fazer desfilar uma gama surpreendente de sentimentos contraditórios”.



teria apresentado semelhanças com seus personagens? O que parece inquestionável é que a pergunta inerente ao ciclo Chaney – o que há de humano no indivíduo que, para sobreviver, engana os outros, amputando sua verdadeira personalidade; que contorce o próprio corpo e a própria alma até atingir a dessemelhança? – é levada ao limite extremo em *Monstros*, graças ao uso de verdadeiras “anomalias” (MAGNY, 1990, p. 77).

É a presença de “monstros reais” que produz um profundo mal-estar não apenas no espectador, mas também na equipe de filmagem e nos produtores. Olga Baclanova, que substitui Myrna Loy, coloca seu primeiro encontro com os companheiros de trabalho sob o signo do espanto. Confrontada com uma “*collection of oddities*”⁴⁰, sente vontade de chorar e desmaiar. A primeira impressão modifica-se durante as filmagens (“*Freaks* (1932)”, s.d.), mas ela pode ser considerada assim mesmo um prenúncio do que acontecerá com os produtores e, em seguida, com o público. Tem-se notícia de que, depois da primeira exibição interna (dezembro de 1931), Louis B. Mayer exigiu que o diretor retirasse da película a maior parte dos elementos repulsivos, o que demandou mais quatro dias de trabalho. Após ser analisado pela censura de Nova York, o filme sofreu trinta minutos de cortes: partes do prólogo; cena da queda da árvore sobre as pernas de Cleópatra; castração de Hércules e sua presença no final cantando em falsete como um soprano; transformação da personagem Vênus, que deixa de ser apresentada como uma garota disposta a tudo, para tornar-se uma boa moça. Além disso, a MGM, na pessoa de Irving Thalberg, impõe um final feliz com a reconciliação dos anões Hans e Frieda. O resultado de todas essas modificações é a redução drástica da duração do filme, que passa de 90 para 62 minutos (“*Freaks* (1932)”, s.d.; “*The Unseen Freaks*”, 2014).

Acolhido desfavoravelmente pelo público, o filme tem uma recepção crítica bastante negativa. De acordo com o *Harrison’s Report*, quem demonstrasse interesse por ele deveria ser internado na “*pathological ward in some hospital*”. Em outras resenhas, *Monstros* é apresentado como produto de “*a weak mind*” (*Kansas City Star*), como um “*outrageous onslaught upon the feelings, the senses, the brains and the stomachs of an*

⁴⁰“coleção de esquisitices”.



audience” (*The Hollywood Reporter*)⁴¹. A visão de *The New York Herald Tribune* é mais matizada. Embora se tratasse de “*an unhealthy and generally disegreable work*”, era necessário reconhecer que “*in some strange way, the picture is not only exciting, but even occasionally touching*”⁴². John Mosher, de *The New Yorker*, é, ao contrário, uma voz favorável. Vendo no filme uma “*little gem*”, uma “*perfectly plausible story*”, o crítico não hesita em afirmar que “*if the poor things themselves can be displayed in the basement of Madison Square Garden, pictures of them might as well be shown in the Rialto*”⁴³. *They may hereafter even be regarded in the flesh with a new dread bordering on respect*” (“Freaks”, s.d.)⁴⁴.

Além da apresentação de “horrores reais”, cuja visão afronta o público, outros aspectos do filme de Browning concorrem para seu fracasso. Embora o diretor embaralhe o jogo normalidade/anormalidade, não deixa de demonstrar compaixão pelas figuras dos monstros, apresentados como seres humanos aprisionados em corpos disformes. Esse sentimento é evidenciado pela decisão de mostrar o dia-a-dia dos personagens (estendendo roupa no varal, arrumando a cama, comendo, preparando um drinque, namorando) e não suas exposições no picadeiro, o que faz com que os monstros sejam destituídos de sua carga assombrosa e apresentados como seres humanos quaisquer. Pode-se imaginar que os espectadores, confrontados com essas cenas normais, tenham sentido a mesma decepção do protagonista de *Acontecimentos na irrealidade imediata* (1936). Num dos trechos dedicados à infância do narrador, Max Blecher (2013, p. 77) evoca seu fascínio pelas quermesses e sua decepção com a visão dos artistas e monstros reunidos em volta de um caldeirão de polenta, descabelados e sujos, numa evidente

⁴¹“ala patológica de algum hospital”; “uma mente fraca”; “violento ataque abusivo contra os sentimentos, os sentidos, os cérebros e os estômagos do público”.

⁴²“um trabalho doentio e, em geral, desagradável”; “de algum estranho modo, o filme é não apenas empolgante, mas, até mesmo, tocante em alguns momentos”.

⁴³Inaugurado em 12 de abril de 1916, o Teatro Rialto situava-se na região de Times Square. Era uma das principais salas de espetáculo de Nova York, tendo sido apelidado o “Templo do Cinematógrafo” e o “Santuário da Música e Artes Afins”. Além da exibição de cinco sessões diárias, a sala oferecia aos frequentadores apresentações da Orquestra Rialto e de solos vocais e instrumentais, inclusive de órgão (“Rialto Theater in New York, N. Y.”, s.d.)

⁴⁴“pequena joia”; “história perfeitamente plausível”; “se esses pobres coitados podem ser expostos no porão do Madison Square Garden, suas imagens podem ser exibidas no Rialto. Podem, a partir daí, ser até mesmo considerados em sua carnalidade com um novo receio às raias do respeito”.



negação de suas “existências noturnas de acrobatas, mulheres sem corpo e sereias” e a consequente revelação da “massa comum” e da “irremediável miséria de sua humanidade”. O que parecia admirável no espetáculo “caía numa familiaridade mesquinha e desinteressante, que era, aliás, a do mundo inteiro”.

Como se isso não bastasse, Browning explora o tema da *mésalliance*, já presente em “Spurs”, ao focalizar a paixão do anão Hans pela trapezista Cleópatra, o “Pavão do ar”. A contraposição anormalidade/normalidade ganha novos aspectos durante o desenrolar do enredo, que mobiliza dois tipos de monstruosidade: o cinismo e a falta de princípios de Cleópatra e de seu amante, o domador Hércules; a anomalia física e moral de parte da trupe do circo. Considerados “crianças” por sua cuidadora, a senhora Tetrallini, e hostilizados por alguns integrantes do circo que os definem “aberrações nojentas”, os monstros acabam por submeter Cleópatra e Hércules⁴⁵ a seu próprio código depois de serem ofendidos na festa de casamento. Instada a participar do ritual que a reconhecia como integrante do grupo depois de sua união com Hans – beber na “taça do amor”, na qual os demais monstros já haviam bebido –, a trapezista, além de quebrar o copo, ofende os convidados. A injúria torna-se ainda maior quando, numa evocação de “Spurs”, ela coloca o marido nas costas para brincar de “cavalinho”, levando-o até o carroção em que vivia, seguida por Hércules tocando trompete. Depois dessa recusa violenta, Cleópatra e o domador passam a ser perseguidos pela presença muda, individualmente ou em grupo, dos amigos de Hans, que observam todos os seus movimentos e descobrem o plano de envenenamento do anão para apossar-se de sua herança.

Essa perseguição silenciosa culmina na cena da tempestade, durante a qual a trapezista e o domador são brutalmente punidos. Arrastando-se na lama, os monstros, com exceção das gêmeas siamesas e da mulher barbada, que acabava de dar à luz, perseguem Cleópatra no bosque e a transformam num deles: uma mulher-tronco com o aspecto de uma pata grasnando. Hércules, por sua vez, é atingido por uma faca lançada

⁴⁵Cleópatra e Hércules não poupam os monstros e, particularmente Hans, de epítetos negativos: “coisas imundas”, “aberrações imundas”, “girino”, “macaquinho”, “pequeno excremento”, p. e.



pelo atirador do circo e é atacado por outros monstros, no momento em que ia estrangular o palhaço Phroso. Essa sequência de alto impacto, marcada pela fúria dos elementos naturais, tem certa semelhança com a entrada involuntária de Pierre Gringoire no dédalo do Pátio dos Milagres, descrita com um crescendo de horror em *Notre-Dame de Paris*. As “massas vagas e informes”, as “larvas que se arrastavam preguiçosamente uma atrás da outra” para perseguir o poeta adensam-se à medida que ele adentra o labirinto e se depara com todo tipo de anomalia “urrando, berrando, latindo, coxeando, aos solavancos, avançando na direção da luz, espojados no lodo como lesmas após a chuva” (HUGO, 2011, p. 114-117)⁴⁶.

O momento em que os monstros impõem sua lei, invertendo a humanização proposta por Browning, lembra outras obras de Hugo, nas quais anões desempenham papéis negativos, por serem totalmente alheios às leis morais. É o caso de *Han d’Islande* (1823), monstro atarracado, mas representado como gigante pelo imaginário popular em virtude de sua ferocidade, emblemada numa afirmação de felicidade que apavora seu companheiro de cela. O anão gigante afirma sem rodeios que os prazeres proporcionados pela humanidade consistem no “*bonheur de sentir des chairs palpitantes frémir sous ma dent, un sang fumant réchauffer mon gosier altéré*”; na “*volupté de briser des êtres vivants contre des pointes de rochers et d’entendre le cri de la victime se mêler au bruit des membres fracassés*” (HUGO, 1999, p. 474)⁴⁷. É o caso também de Habibrah, um dos personagens de *Bug-Jargal* (1826). Bufão “*mulâtre, nain et difforme*”, que obedecia ao dono “*avec*

⁴⁶O pátio dos milagres era um lugar ao abrigo da lei oficial, mas dotado de um código próprio. Era assim chamado porque, ao cair da noite, seus habitantes, que viviam da mendicância e exibiam todo tipo de deformidade, saravam “por milagre”. Ao situar o Pátio dos Milagres no século XV, Hugo está tomando uma grande liberdade com a história, já que a realidade descrita corresponde a um cortiço do século XVII e aos reinados de Luís XIII (1610-1643) e Luís XIV (1643-1715). Tendo como fonte o livro *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), de Henri Sauval, o escritor situa a ação no Grande Pátio dos Milagres ou Feudo de Alby, localizado na *Rue-Neuve-Saint-Sauveur*. Embora, desde a Idade Média, existissem em Paris ruelas, becos sem saída e pátios, habitados majoritariamente por artesãos e mulheres sem profissão definida, tais locais não poderiam ser definidos centros de crime e de mendicância antes do século XVII. Nos reinados de Luís XIII e Luís XIV, com a forte migração de populações do campo para a cidade e com o crescimento da pobreza na capital, Paris chega a contar com doze pátios dos milagres (GEREMEK, 2006, p. 82-85; “Cour des miracles”, s.d.).

⁴⁷“felicidade de sentir carnes palpitantes estremecer sob meus dentes, um sangue fumegante esquentar minha goela alterada”; “volúpia de quebrar seres vivos contra pontas de rochedos e ouvir o grito da vítima misturar-se com o barulho dos membros despedaçados”.



l'agilité d'un singe et la soumission d'un chien", Habibrah é, na realidade, um ser cruel e vingativo. Acaba morrendo em sua última armação, quando tenta matar o sobrinho do dono, que assassinara por sentir-se humilhado pelos "*rires dédaigneux*" que acolhiam "*ma taille, mes difformités, mes traits, mon costume dérisoire, jusqu'aux infirmités déplorables de ma nature*" (HUGO, 1925, p. 18, 188)⁴⁸.

O "*véritable théâtre de déguisements, de perte d'identité, de métamorphoses*"⁴⁹, que havia caracterizado os filmes interpretados por Chaney, nos quais a norma era achincalhada e exorcizada em termos estéticos e morais (BIETTE, 1978, p. 26), é levado às últimas consequências em *Monstros*, gerando mal-estar no público, que não consegue "*sympathize with the aspiring midget*"⁵⁰, como escreve a revista *Variety* ("Freaks", s.d.). Na verdade, quem transgride as regras é a trapezista quando, por puro divertimento, aceita as atenções do anão, originando dois triângulos amorosos: Hans, Frieda, Cleópatra; Cleópatra, Hércules, Hans. Ao assumir o comando do jogo de sedução – antes por zombaria e depois por interesse, ao saber da herança e ao pensar, como Jeanne Marie em "Spurs", que anões não são muito fortes e que Hans poderia ficar doente –, Cleópatra exaspera a tensão sexual que percorre o filme. A tentativa de envenenamento do marido traz à tona a natureza vingativa e cruel dos monstros do circo, signo "*non de leur humanité, mais de leur diabolicité*"⁵¹, nos dizeres de Jean-Pierre Oudart (1969, p. 58). Transformada na "rainha dos monstros", depois de ter sido a "rainha do ar", e despojada do poder conferido pelo erotismo, a trapezista exhibe, no final, a marca de uma monstruosidade que faz dela um objeto de curiosidade, uma pura aparência. A ideia de diferença (COUDART, 1969, p. 58), que é eixo central do enredo, é, desse modo, abolida. Os monstros, que ela definira "aberrações sujas e repugnantes" na festa de casamento, são agora seus companheiros no museu de curiosidades com o qual se abre a história.

⁴⁸"mulato, anão e disforme"; "com a agilidade de um macaco e a submissão de um cão"; "risos desdenhosos"; "minha estatura, minhas deformidades, meus traços, meu traje irrisório, até as enfermidades deploráveis de minha natureza".

⁴⁹"verdadeiro teatro de disfarces, perda de identidade, metamorfoses".

⁵⁰"simpatizar com as aspirações do anão".

⁵¹"não de sua humanidade, mas de seu diabolismo".



Nesse sentido, é possível pensar que o final feliz, imposto por Thalberg para amenizar uma história demasiado “dura”, não tenha sido uma escolha acertada. A apresentação dos anões Hans e Frieda num luxuoso ambiente burguês, sublinhando seu direito a disfrutar de todas as benesses da sociedade contemporânea, a despeito de seu aspecto não regular⁵², e sua contraposição ao triste fim de Cleópatra e o enigma sobre o destino de Hércules, podem ter contribuído ainda mais para desagradar o público e criar empatia com os vilões, mutilados pelos monstros. Uma fala de Frieda, que resgata Hans de toda culpa pelo triste fim de Cleópatra, já que ele tomara parte da perseguição no bosque (“Você queria apenas o frasco de veneno. Foram os outros que fizeram aquilo”), ratifica a ideia de que a MGM desejava marcar a diferença dos dois em relação aos demais monstros, apresentando-os como seres próximos da normalidade. Um segundo aspecto pode ter perturbado o público, ainda que inconscientemente. A relação de Cleópatra com Hans é um jogo de espelhamento: ele devolve-lhe sua imagem invertida. À hipótese de Jean-Pierre Oudart (1969, p. 58), que fala em alteridade, pode ser acrescentado um paralelo literário, tomando como parâmetro a “monstruosidade moral” da duquesa Josiane, personagem de *O homem que ri*. Ao declarar a Gwynplaine sua atração eivada de um desejo de abjeção, ela não hesita em afirmar:

A sua aproximação faz sair a hidra que há em mim, deusa. Você me revelou minha verdadeira natureza. Leva-me a descobrir-me a mim mesma. Veja como me pareço com você. Olhe dentro de mim como num espelho. Seu rosto é minha alma. Eu não sabia que era terrível a esse ponto. Portanto, eu também sou um monstro!”(HUGO, 2014, p. 576)⁵³.

⁵²Extraviada depois das exibições de 1932, a cena foi encontrada em 1978, tendo sido publicada no n. 288 dos *Cahiers du Cinéma* (ZIOLKOWSKI, 1978, p. 27-30). Atualmente, ela faz parte do filme.

⁵³Jovem “sem mácula e sem escrúpulos, altiva, inacessível e ousada”, alta, robusta, loura, dotada de “um seio esplêndido” e de “olhos inteligíveis demais”, um azul, outro preto, Josiane é atraída pela deformidade de Gwynplaine. Seu amor pelo rapaz é marcado pelo horror, como ela própria declara: “Amo o monstro e amo o histrião. Um amante humilhado, enxovalhado, grotesco, hediondo, exposto ao riso naquele pelourinho que se chama teatro, é coisa de um sabor extraordinário. [...] Um amante infamante é um requinte. Ter entre os dentes a maçã, não do paraíso, mas do inferno é algo que me tenta, tenho essa fome e essa sede, sou essa Eva. Eva da voragem. [...] Eu me guardei para uma máscara de sonho. Você é uma marionete, seus fios são movidos por um espectro. É a visão da gargalhada infernal”. Virgem por depravação, Josiane busca a abjeção na atração que sente por Gwynplaine e não hesita em comparar-se com Anfitrite que se entregou ao ciclope, a fada Urgèle que se relacionou com um “andróptero de oito



Courtine (2008, p. 322-323) atribui o rechaço da película pelo público a um momento de transição cultural. Se o cinema permite o mergulho num universo de deformidades corporais, “mostrado de longe”, o filme de Browning “constrói um mundo visual de extremo realismo teratológico, simula proximidades de voyeurismo de parque de diversão. A tela fica saturada de monstros: Browning tornou a instalar o espectador na sala do *freak show*”. Ao evidenciar que os monstros são humanos porque sofrem e porque são cruéis, a película condensa a “sombria lucidez” do diretor. *Monstros* “permite discernir sob a maré montante da compaixão pelas enfermidades humanas o recalque ainda fresco do voyeurismo dos frequentadores dos parques de diversão, das curiosidades, dos medos e das repugnâncias inspirados ontem pelos fenômenos dos circos”. Nessa perspectiva, o filme pode ser considerado “um relato de origem, obra genealógica que interroga a mutação dos olhares lançados sobre as deformidades humanas na formação das diversões de massa. Tod Browning nô-lo recorda: os monstros humanos tiveram aí os primeiros papéis, o parque de diversão é o berço do cinema. Hollywood é o filho natural de Barnum”.

59

Se a América da Depressão não pode mais ouvir essas verdades, preferindo a invenção de monstruosidades sem monstros reais para tranquilizar-se e comover-se (COURTINE, 2008, p. 323-324), é possível aventar outra hipótese a partir de uma observação do próprio autor: a de que a visão da anormalidade confirma a norma. Visto por esse prisma, o filme de Browning é uma inversão desse tipo de equação: os monstros impõem suas leis ao universo dos normais que haviam zombado deles. Diante de tais possibilidades de análise impõe-se uma pergunta: o fracasso de *Monstros* foi determinado por uma nova sensibilidade ou, antes, pelo desprezo pelo “outro” que ousa ter aspirações “normais”, apaixonando-se por uma mulher atraente?

mãos espalmadas” e a rainha Maria Stuart “que teve Rizzio. Três belas, três monstros”. Outros paralelos são lembrados pela duquesa para justificar a própria depravação: a rainha Ródope, que amou Ptah, “homem com cabeça de crocodilo”, Pentesileia, que se apaixonou pelo centauro Sagitário, Ana da Áustria, que não desdenhou Mazarino, que era “bem feio” (HUGO, 2014, p. 247, 249, 571, 574-576).



Monstros é uma experiência única no cinema norte-americano. Seu fracasso, do qual foi resgatado na década de 1960, encerra, naquele momento, o capítulo da exibição do anormal, inaugurado por Barnum no século XIX. A monstruosidade, no entanto, não deixa de atrair o público, como comprova o sucesso de *King Kong* (1933), dirigido por Merian Cooper e Ernest Shoedsack. O monstro de *King Kong* não era “um corpo humano ‘real’ brandindo na tela sua esquisitice teratológica, mas um corpo-simulacro, o de um gigantesco gorila, de brutalidade inaudita” (COURTINE, 2008: 324-325). O sucesso de muitos filmes de terror posteriores a *Monstros* comprova que o público se interessa pelo gênero desde que as figuras anômalas não sejam reais. *A múmia* [*The Mummy*, 1932, Karl Freund], *O homem invisível* [*The Invisible Man*, 1933, James Whale], *A noiva de Frankenstein* [*Bride of Frankenstein*, 1935, James Whale], *O filho de Frankenstein* [*Son of Frankenstein*, 1939, Rowland V. Lee], *O lobisomem* [*The Wolf Man*, 1941, George Waggnar] e *O médico e o monstro* [*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941, Victor Fleming], entre outros, são a prova cabal de que a figura do monstro é parte integrante do universo imaginário do público que, através dele, realiza a purgação catártica de terrores coletivos. O próprio Browning dirige dois filmes de terror e mistério depois do fracasso de 1932 – *A marca do vampiro* [*Mark of the Vampire*, 1935], *remake* sonoro de *London after Midnight*, com Lionel Barrymore e Béla Lugosi assumindo os dois papéis vividos por Chaney, e *A boneca do diabo* [*The Devil-Doll*, 1936] –, sem ter uma recepção negativa por parte do público. A figura do anão⁵⁴, por sua vez, assume um aspecto tranquilizante no primeiro longa-metragem de animação dos estúdios Disney. Em *Branca de Neve e os sete anões* [*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937], o monstruoso sofre um processo de edulcoração. Os anões, que têm um peso decisivo na trama, descem do “tablado equívoco do *freak show*” para serem reciclados no “universo esterilizado” do cinema de animação destinado ao público infantil e serem convertidos em artigos de consumo (COURTINE, 2008: 328-329).

⁵⁴Não deixa de ser significativo que o fracasso de *Monstros* tenha levado Cecil B. DeMille a eliminar uma cena de combate entre amazonas e anões de *O sinal da cruz* [*The Sign of the Cross*, 1932].



Os monstros humanos de Browning e dos *freak shows* não tinham mais lugar numa sociedade que não desejava mais enfrentar o corpo a corpo com uma alteridade radical, com um espelho que devolvia uma imagem invertida da normalidade, confiando a experiência das emoções mais profundas a seres imaginários e, por isso mesmo, destituídos de perigo. Se, como lembra Audeguy (2007, p. 71, 76), a sociedade é a origem e o fim de todo monstro, chamado por seus medos, constituído por seu olhar, secretado como uma espécie de bode expiatório, o confronto com bizarrices reais e a contraposição com a monstruosidade moral de indivíduos normais forçava o público a encarar sua própria abjeção. A não punição de Hans e o desconhecimento da sorte dos demais monstros, que permanecem provavelmente impunes, não são aceitos pela moral do público de então, que continua a preferir monstros imaginários, ainda que psicopatas, criminosos, cruéis, alienígenas ou mutantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “15 Little People That Made it Big in Hollywood”. Disponível em: <Popcultureaddict.com/movies-2/midgets.htm >. Acesso em: 25 jun. 2015.
- ANFRAY, Clélia. “Introduction”. In HUGO, Victor. **Le roi s’amuse**. Paris: Le Livre de Poche, 2012, p. 5-31.
- “Angelo Rossitto”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Angelo_Rossitto >. Acesso em: 23 jun. 2015.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**; trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- AUDEGUY, Stéphane. **Les monstres: si loin et si proches**. Paris: Gallimard, 2007.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Il Medioevo fantastico**. Milano: Mondadori, 1977.
- BARTHES, Roland. “Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien”. In **Oeuvres complètes**. Paris: Éditions du Seuil, 1995, t. III, p. 854-869.
- BAZOU, Sébastien. “Lon Chaney: l’homme aux milles visages” (postado em 3 jan. 2013). Disponível em: <www.artfake.com/LON-CHANNEY.html >. Acesso em: 29 jun. 2015.



Bíblia sagrada; trad. Pontifício Instituto Bíblico de Roma. São Paulo: Edições Paulinas, 1967.

BIETTE, Jean-Claude. “Tod Browning et ‘Freaks’”. In *Cahiers du Cinéma*, n. 288, Paris, maio 1978, p. 23-26.

BINNI, Lanfranco. “Per una storia del museo”. In BINNI, Lanfranco; PINNA, Giovanni. **Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi**. Milano: Garzanti, 1980.

BLECHER, Max. **Acontecimentos na irrealidade imediata**; trad. Fernando Klabin. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BODEI, Remo. “Presentazione”. In: ROSENKRANZ, Karl. **Estetica del brutto**. Bologna: Il Mulino, 1984, p. 7-39.

BROMBERT, Victor. **Victor Hugo et le roman visionnaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

“Cour des Miracles”. Disponível em: <fr.wikipedia.org/wiki/Cour_des_miracles>. Acesso em: 8 jul. 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. “O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo**; trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3, p. 253-340.

“Daisy and Violet Hilton”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Daisy_and_Violet_Hilton>. Acesso em: 20 fev. 2015.

“The Doll Family”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/The_Doll_Family>. Acesso em: 23 jun. 2015.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**; trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Umberto (org.). **História da feiura**; trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

“Elizabeth Green the Stork Woman”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Green_the_Sto...>. Acesso em: 23 jun. 2015.

ÉRARD, Cédric (org.). **Monstres et chimères: anthologie**. Paris: Flammarion, 2003.



“Frances O’Connor – The Living Venus de Milo”. Disponível em: <www.thehumanmarvels.com/frances-o-connor-the-liv...>. Acesso em: 23 jun. 2015.

“Frank Lentini”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Frank_Lentini>. Acesso em: 20 fev. 2015.

“Freaks”. Disponível em: <en.wikipedia.org/?/title=Freaks>. Acesso em: 22 jun. 2015.

“Freaks (1932)”. Disponível em: <www.classichorror.free-online.co.uk/freaks.htm>. Acesso em: 22 jun. 2015.

“Freaks of Nature”. Disponível em: <www.classichorror.free-online.co.uk/freaksnattxt.htm>. Acesso em: 22 jun. 2015.

“General Tom Thumb”. Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/General_Tom_Thumb>. Acesso em: 20 fev. 2015.

GEREMEK, Bronislaw. **The Margins of Society in Late Medieval Paris**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

63 GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**; trad. Clement Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1974.

HUGO, Victor. **Bug-Jargal**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1925.

HUGO, Victor. **Han d’Islande**. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

HUGO, Victor. **O homem que ri**; trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

HUGO, Victor. “Lucreçe Borgia”. In **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, 1979, v. 2, p. 287-409.

HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris – 1482**; trad. Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 1949.

HUGO, Victor. **Le roi s’amuse**. Paris: Gallimard, 2012.

HUGO, Victor. “Sur Mirabeau”. In **Oeuvres complètes: critique**. Paris: Robert Laffont, 1985, p. 209-236.



KAISER, John Boynton. "The Comprachicos". *Journal of Criminal Law and Criminology*, v. 4, n. 2, 1913, p. 247-264. Disponível em: <scholarlycommons.law.northwestern.edu/cgi/viewercontent.cgi?/article=1228&text=jclc>. Acesso em: 20 fev. 2015.

KAISER, Wolfgang. **Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

"Koo-Koo the Bird Girl". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Koo-Koo_the_Bird_Girl>. Acesso em: 23 jun. 2015.

"Jane Barnell". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Jane_Barnell>. Acesso em: 23 jun. 2015.

"Johnny Eck". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Eck>. Acesso em: 23 jun. 2015.

"Joseph Merrick". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Merrick>. Acesso em: 20 fev. 2015.

64 "Josephine Joseph". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Josephine_Joseph>. Acesso em: 23 jun. 2015.

"Julia Pastrana". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Julia_Pastrana>. Acesso em: 20 fev. 2015.

"Lucrecia Bórgia". Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Lucrecia_Bórgia>. Acesso em: 20 jun. 2015.

MAGNY, Joël. "Tod Browning inconnu". In **Les Cahiers du Cinéma**, n. 436, Paris, out. 1990, p. 76-77.

"Martha Morris". Disponível em: <www.quasi-modo.net/Morris_Martha.html>. Acesso em: 23 jun. 2015.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002.

MUJICA LÁINEZ, Manuel. **Bomarzo**. Buenos Aires: Editorial Sulamericana, 1970.

"Myrtle Corbin". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Myrtle_Corbin>. Acesso em: 20 fev. 2015.



LOUDART, Jean-Pierre. "Humain, trop humain". In *Cahiers du Cinéma*, n. 210, Paris, mar. 1969, p. 58-59.

"Paolo Veronese before the Inquisition in Venice". Disponível em: <members.efn.org/~acd/Veronese.html>. Acesso em: 19 fev. 2015.

"Peter Robinson". Disponível em: <[en.wikipedia.org/wiki/Peter_Robinson_\(sideshow_artist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Robinson_(sideshow_artist))>. Acesso em: 23 jun. 2015.

"Pip and Flip Snow - The Pinheads of Freaks". Disponível em: <www.thehumanmarvels.com/pip-flip-snow-pinheads-freaks>. Acesso em: 23 jun. 2015.

PLINY. *Natural History*. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1961, v. 2. Disponível em: <archive.org/stream/naturalhistory02plinuoft#page/n9/mode/2up>. Acesso em: 13 fev. 2015.

POLO, Marco. *La description du monde*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

65

"Prince Radian". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Prince_Radian>. Acesso em: 20 fev. 2015.

"Rialto Theater in New York, N.Y.". Disponível em: <cinematreasures.org/theatres/16666>. Acesso em: 5 jul. 2015.

ROBBINS, Tod. "Spurs/Espuelas". In *Signor Formica*, ano V, 2013. Disponível em: <signorformica.blogspot.com/2009/01/spurs.html>. Acesso em: 15 maio 2015.

ROMANO, Roberto. *Moral e ciência: a monstruosidade no século XVIII*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

"Saartjie Baartman". Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Saartjie_Baartman>. Acesso em: 20 fev. 2015.

SAND, George. *Le diable à Paris*. Paris: Mille et une nuits, 2004.

"Schlitzie". Disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/Schlitzie>. Acesso em: 23 jun. 2015.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.



“The Unseen Freaks”. Disponível em: <birthmoviesdeath.com/2014/10/03/the-unseen-freaks>. Acesso em: 22 jun. 2015.

“Violetta (performer)”. <en.wikipedia.org/wiki/Violetta>. Acesso em: 20 fev. 2015.

WILSON, Charles. “An Artist Finds a Dignified Ending for an Ugly Story”. **The New York Times**, 12 fev. 2013. Disponível em: <nytimes.com/2013/02/12/arts/design/julia-pastrana-who-died-in-1860-to-be-buried-in-Mexico.html?_r=0>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ZIOLKOWSKI, Fabrice. “Au delà de la dernière image de ‘Freaks’”. In **Cahiers du Cinéma**, n. 288, Paris, maio 1978, p. 27-30.

