

**AS LINGUAGENS DA MONSTRUOSIDADE
ENTRE O MUNDO MEDIEVAL E MODERNO**

Cristina Maria Teixeira Martinho (USS/RJ)

Estamos assistindo a um renovado interesse pelas imagens e textos disformes, grotescos e monstruosos por todos os lados – no cinema, nos desenhos animados, nas revistas em quadrinho, nos jogos da internet. São representações que invadem o planeta, tornando o que era amedrontador, em algo simplesmente familiar, cotidiano, não apenas porque a violência e o mal se banalizaram, mas porque estas narrativas contêm elementos que fascinam o homem de hoje, parecendo demonstrar serem ainda portadoras de mitos vivos com significado atemporal. Nas palavras de José Gil,

O homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno de sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência. (...) Daí o intenso fascínio atual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem (1994, p. 12).

Os monstros são como heróis porque representam o que a sociedade, em nome da normalidade, inconscientemente reprime. Contudo, ao elucidar o que considera serem os aspectos libertadores e elevados dos monstros, a sociedade perde de vista a natureza essencialmente repulsiva deles. As obras de horror não podem ser interpretadas nem como completamente repelentes nem como completamente atraentes. Sua leitura torna-se bem mais produtiva quando enriquecida por uma dimensão histórica, na qual o monstruoso se torna significativo não apenas como fantasia exótica, mas como história social. Nesse contexto, a pergunta relevante diz respeito não fundamentalmente à forma e às variações formais da monstruosidade, mas principalmente às funções de tal forma em certos momentos históricos e às variações de tais funções no devir temporal. De certa maneira, poder-se-ia dizer que nos identificamos com os monstros por causa do poder que eles possuem - talvez por satisfazerem anseios.

O monstro é, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E, nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

É o princípio de inteligibilidade de todas as formas - que circulam na forma de moeda miúda - da anomalia. Descobrir qual o fundo de monstruosidade que existe por trás das pequenas anomalias, dos pequenos desvios, das pequenas irregularidades é o problema que vamos encontrar ao longo de todo o século XIX. (Foucault, 2002, p. 71)

O monstro é a figura essencial, em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se reorganizam. No direito romano, que evidentemente serve de pano de fundo para toda essa problemática do monstro, distinguiram-se com cuidado, se não com clareza, duas categorias: a categoria da deformidade, da enfermidade, do defeito (o disforme, o enfermo, o defeituoso, é o que chamavam de *portentum* ou *ostentum*), e o monstro, o monstro propriamente dito.

Cada cultura, ao lado de uma concepção adequada do Belo, sempre colocou a própria ideia do Feio. A problemática do Feio se faz complexa, sobretudo a partir da era histórica, com o advento da sensibilidade cristã e da arte que a exprime. A dor, o sofrimento, a morte, as deformações físicas são ressaltadas na articulação com as figuras grotescas, disformes e monstruosas. Amados e temidos, mantidos sob vigilância, os monstros, entendidos como violações das categorias culturais vigentes, penetram cada vez mais, com todo o fascínio do horrendo, na literatura e na arte, manifestando distorções realizadas com base na linguagem metafórica conhecida. Neste trabalho, procuro analisar as representações, na arte medieval e moderna, da estética e da política do grotesco e do demoníaco que, ao engendrar seus monstros, violam as categorias culturais vigentes e ilustram os medos e as expectativas do mapa cognitivo de uma dada sociedade.

O imaginário articula todas as ações do ser humano. Fenômeno coletivo, social e histórico, o imaginário de uma época precisa recuperar suas produções características vigentes entre o belo e o sinistro, o real e o estranho, a identidade e a diferença. A maneira de percebermos as formas que consideramos monstruosas questiona as concepções sobre a vida, a linguagem, o cosmos, a imaginação criadora, o princípio da negatividade. Trata-se de um saber informe e gigantesco, feito de pedaços que misturam o irracional e o delirante, uma mistura de ideologias. É um passeio formidável e representa a importância do tema da teratologia e de como a sua função na sociedade varia de acordo com os tempos.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Sendo um dado cultural, a monstrosidade precisa de que a cultura propicie as convenções e assertivas da norma determinante de suas forças particulares. Ao estabelecer as condições de ordem e coerência, ela especifica quais as categorias que lógica ou genericamente são incompatíveis umas com as outras. Apesar de uma aceitação cada vez mais acentuada das categorias da monstrosidade, do disforme, do grotesco, do estigma em nossa sociedade, estas se tornam menos atuantes porque aceitamos e toleramos a desordem como passível de existir no mundo real. Em tempos mais "inocentes", era possível delinear o belo e o grotesco, o normal e o anormal; mas, atualmente, com tantos produtos híbridos, a figura imaginária do monstro perde um pouco a sua eficácia.

Naturalmente, as figuras monstruosas e grotescas existem desde que o homem procurou expressar o seu imaginário na arte. *O Livro da Revelação, a Odisseia, Beowulf, A Divina Comédia*, são exemplos de textos contendo cenas de violência e imagens da diferença. Monstros e demônios são sempre representados na arte, e a Idade Média é uma época que vê vários tipos grotescos reaparecerem para ilustrar os medos e expectativas causadas pelas mudanças exteriores ao homem. As viagens e peregrinações são ilustradas por diversos tipos estranhos.

Na mitologia clássica greco-romana, o monstro é apresentado como uma criatura composta de várias partes diferenciadas de seres vivos, combinando diferentes tipos de criaturas, como no caso dos centauros e dos sátiros; algumas vezes, é o excesso a marca da diferença, como a hidra, as górgonas. A hidra é a serpente monstruosa, suas sete ou nove cabeças renascem à medida que são decepadas, e as górgonas, três irmãs, três monstros, com a cabeça aureolada por serpentes enfurecidas, tem presas de javali saindo dos lábios, mãos de bronze e asas de ouro. Estes padrões explicitam o grau político existente na cadeia semântica da palavra 'monstrosidade'. Como vemos nesta tela de Rubens, os cabelos da figura mitológica são frequentemente representados nas obras de arte sob a forma de serpentes. A visão da cabeça da Medusa torna o espectador rígido de terror, transforma-o em pedra, segundo a lenda.



Pieter Paul Rubens. A cabeça de Medusa. (In ECO, 24)

A imagem da monstrosidade é propriamente "algo mais que a verdade, real ao extremo, e não uma coisa arbitrária, falsa, absurda e contrária à realidade", diz-nos Thomas Mann (*Apud* Harpham, p. XIX), embora o monstro tenha sido considerado, na Antiguidade, o próprio oposto do real.

E como uma imaginação sardônica que extrapola os limites na criação de monstros infundáveis, onde as alucinações se tornam palpáveis, os temores medievais se espalham vertiginosa e opressivamente, e mostram a danação de toda a vida humana, de toda a natureza, em sonhos satânicos infundáveis (*Ibidem*).

Destes fantasmas terríveis ecoam os demônios monstruosos que enfeitam as catedrais góticas. O monstro existe e confirma a ordem divina da criação. As Gárgulas eram os guardiões das catedrais e, acreditava-se que ganhavam vida a noite.

Jurgen Baltrusaitis (1999) comenta terem sido publicadas nos últimos vinte anos do século XVI sete edições contendo gravuras com seres monstruosos: homens com duas cabeças, seis braços, se-reias com duas caudas, seres híbridos de diversos tipos. O primeiro tratado de Zoologia se apresenta como uma teratologia e uma lenda. Paralelo a estas imagens está o universo infernal de todos os castigos e aflições, tudo detalhado: os amaldiçoados do inferno, os suplicia-dos por demônios, dragões e serpentes em imagens repulsivas e a-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

medrontadoras. O inferno é tema obsessivo na Idade Média e nos séculos sucessivos. O fiel é aterrorizado por uma descrição dos tormentos infernais; imagem obsessiva, opressiva, o inferno está permanentemente presente em todos os espíritos. Talvez fosse o germe mais virulento do medo que atormentava as pessoas daquela época.



Gárgulas de Notre Dame. (In: ECO, p. 46)

Horácio inicia sua *Arte poética* tratando deste problema:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobrilos de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; centrados no quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonho de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno. (*Apud* Brandão, p. 55)

Conhecidos como ‘drôleries’, tolices, os motivos decorativos que ilustram as margens de certos manuscritos medievais revelam uma composição fantasiosa e grotesca destas criaturas híbridas comentadas por Horácio, com seres mistos, uma mistura de animais os mais diversos, entre homem e animal, ou entre homem e planta, e até mesmo de objetos inorgânicos, como podemos ver na pintura abaixo:



Luca de Leida – Triptico do Juízo final. 1527 (In: ECO, p. 89)



Les Heures de Croy – Séc. XVI. (In: ECO, p. 47)

Esta ênfase na simbologia do monstruoso não significa que a cultura medieval não acredite na realidade do monstro, até porque a própria natureza oferece evidências. Santo Agostinho não tem dúvi-

das nem da existência de pigmeus e nem de deformações como as que ocorrem em seres humanos "nascidos com mais de cinco dedos", ou com "duas cabeças, dois peitos e quatro braços, mas com apenas um ventre e dois pés". E apressa-se a ensinar aos cristãos que tais deformidades tem o seu lugar na ordem criada por Deus: "não se deve considerar incoerente que, da mesma forma que existem certas monstruosidades nas várias raças humanas, existam também no conjunto de toda a humanidade certos povos monstruosos" (*Apud* Eco, 2007, p. 102). O monstro medieval participa tanto do mundo material como do espiritual. Constitui, por assim dizer, a fronteira entre as duas dimensões, e é, simultaneamente, uma realidade e um discurso simbólico de conhecimento, estabelecendo sempre entre ambos uma possibilidade de contato. E Agostinho continua:

Pergunta-se além disso, se é crível que dos filhos de Noé, ou, melhor, de Adão, de quem esses também precedem, se hajam propagado certas raças de homens monstruosos de que a história dos povos dá fé. Assegura-se, com efeito, que alguns têm um olho no meio da testa, que outros têm os pés virados para trás, que outros possuem ambos os sexos, a mamila direita de homem e a esquerda de mulher, e que, servindo-se carnalmente deles, alternativamente, geram e dão à luz. Também contam que alguns não têm boca e vivem exclusivamente do ar, respirado pelo nariz. Afirmam que outros têm um côvado de altura e por isso os gregos os chamam de pigmeus e que em algumas regiões, as mulheres concebem aos cinco anos e não vivem mais de oito. Contam de igual modo, existirem homens de velocidade espantosa e que, no verão, deitado de costas, se defendem do sol com a sombra dos próprios pé. (...) Deus, criador de todas as coisas, conhece onde, quando e o que é ou foi oportuno criar e, ademais, conhece a beleza do universo e a semelhança ou diversidade das partes que a compõem. (...) Assim, para concluir essa questão com circunspeção e prudência, direi que não passam de pura novela as coisas escritas sobre algumas nações, que, se se trata de realidade, não são homens, ou que, se homens, descendem de Adão. (*Apud*, Gil, 1994, p. 28).

Não apenas os monstros concorrem para dotar de variedade à harmoniosa beleza do universo, como também ressaltam a tese do filósofo segundo a qual a aparição de um homem monstruoso não deve ser considerada um erro da natureza. O resultado da discussão agostiniana é que as raças monstruosas vão poder ser tratadas como *mirabilia*, essas curiosidades maravilhosas da natureza, constantemente inventariadas pelos autores latinos. Gil ainda acrescenta que os monstros são criações estranhas da Natureza e de Deus e Agostinho abre a porta à admiração perante as maravilhas incompreensíveis

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

da Criação. (1994, p. 33). A Natureza será dividida em dois espaços – o da ordem, sagrada ou profana, e o do maravilhoso, do desconhecido, do inesperado. Esta classificação articula a desordem, o desafio e a ameaça. A literatura medieval, as canções de gesta, os relatos de peregrinações estão repletos de monstros, de demônios, de fadas, de criaturas provenientes do folclore popular. Na representação abaixo, vemos articulado o mundo cheio de fronteiras, com seres deformados, exorbitados em relação à experiência comum:



Chronica mundi. (Gil, 1994, p. 47)

Hieronymus Bosch é um dos pintores mais conhecidos desta linha insólita e grotesca. Membro de uma Confraternidade de Nossa Senhora (Eco, 2006, p. 102-105), Bosch articula, em suas representações, uma série de alegorias moralizantes, férteis representações da pintura estranha. O “Jardim das Delícias” é um quadro que ilustra esta arte bizarra: dividido em três partes, introduz a figura de Eva no Jardim do Paraíso, seguido por uma ilustração do título; conclui com uma visão do inferno. Nesta pintura, não temos apenas visões sulfurosas do além, mas também cenas sensuais e idílicas, que, no entanto, são terrivelmente inquietantes, refletindo as imagens de vícios da sociedade e demonstrando que o mundo dos prazeres terrenos pode nos levar ao inferno.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04



Museu do Prado – página da Web

No painel da esquerda, chamado *Paraíso terrestre*, o artista retrata a criação de Adão e Eva, tendo como cenário uma paisagem exótica e nada parecida com a imagem do Paraíso descrito na Bíblia. Entre os animais, há alguns – como o unicórnio – em cuja existência se acreditava, mas que não existia. O único fruto proibido estava na árvore do conhecimento, à direita. Os animais já se alimentam uns dos outros: o gato como um rato; no primeiro plano, pássaros devoram sapos e rãs. O homem deveria elevar-se acima deste comportamento animal.

No painel central, *O Jardim das Delícias*, temos a representação da loucura, dos prazeres, em especial, a luxúria; aqui aparece o ato sexual de onde se descobrem todos os prazeres carnavais, prova de que o homem perdera a graça. Enormes morangos representam os prazeres da carne. O 'pecado original' da humanidade foi comer o fruto proibido. Na linguagem medieval, colher frutos significava fazer sexo. Estranhas personagens, frutos e aves, peixes e outros animais, parecem realizar um movimento delirante. Adão, a única pessoa vestida no quadro, está sentado com Eva, na boca de uma caverna, no canto inferior direito. Segundo escritos apócrifos, os dois se refugiaram numa caverna depois de expulsos do Jardim do éden.

No painel da direita, *O Inferno musical*, vemos representada a condenação ao inferno; nela o pintor descreve um palco apoteótico e cruel, no qual o ser humano é condenado pelo seu pecado. No alto do painel há uma imagem típica do inferno, com fogueiras ardentes cuspidas enxofre. Abaixo, vemos uma foice que parece um tanque em formato fálico, feito de duas orelhas e uma lâmina. As visões do pintor dos castigos infernais são tão terríveis quanto fantásticas. Um soldado nu é atravessado por uma lança; um outro soldado armado é

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

comido vivo por dragões. Um bando de demônios ataca um grupo de pecadores com facas, lanças e espadas. No canto inferior direito, uma criatura semelhante a um pássaro devora vítimas humanas, e depois as defeca num poço de excremento e vômito.

No alto da pintura, estruturas bizarras, de vegetais também mecânicos, repetem movimentos circulares e crescem suavemente em direção ao céu, cuspidos pássaros e figuras ainda não identificáveis. À esquerda está o painel mais grotesco de todos: Deus apresenta Eva a Adão, enquanto, por trás, animais deformados dançam loucamente e dilaceram com ferocidade os animais capturados. Tudo muito estranho; encontramos o estilo e o conteúdo presentes em murais antigos revividos pela imaginação renascentista. Estas linhas, intrigantemente esquematizadas, cheias de uma mistura incongruente e fantástica que desafiam as leis do equilíbrio e da Física, ameaçam a noção da ordem, fundindo categorias que introduzem um novo tipo do demoníaco no mundo.

Em outro quadro, *As tentações de Santo Antão*, Bosch materializa, em forma apocalíptica, as visões do fim do mundo; desenhos e pinturas retratam as profecias em que o homem é fustigado por demônios irados e vingativos; o clima sombrio traduz os tormentos da época, as crenças de uma formação religiosa rígida, nos moldes da igreja medieval vigente na Holanda, que brevemente seria abalada pelo surgimento da Reforma. Aqui o mundo é grotesco e sente-se ao seu redor o ar putrefato e corrupto. O cenário é fantástico, mágico, vislumbra o macabro, traz incêndios e monstros imaginários. Há um demônio com crânio de cavalo a tocar alaúde; um peixe metade gôndola, engole um homem; uma mulher com calda de lagarto cavalga uma ratazana. Numa época em que o Renascimento traduz corpos perfeitos e nos contempla com imagens do belo, as imagens das pineladas de Bosch dão passagem para o bizarro. O homem espera o Juízo Final.

Na época da Reforma, Lutero também relaciona os seres grotescos e a deformidade como uma maneira de Deus combater a corrupção das pessoas e das nações e recompensar os justos. Umberto Eco (2006) assinala que:

Em seus escritos, Lutero irá identificar muitas vezes o pontífice romano tanto com o diabo quanto com o Anticristo. Lutero é obcecado pe-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

lo diabo e a lenda reza que, em uma de suas aparições, ele o expulsou jogando-lhe um tinteiro. (...) Já no filósofo e na tradição protestante ganha espaço a concepção de que o diabo identifica-se com os vícios dos quais se torna símbolo. (p.101)

Os demônios atacam os humanos para embaraçar o reino de Deus. Ele trabalha com a natureza, iludindo a mente, sugestionando e formando ilusões observáveis pelos sentidos. Com uma forma monstruosa, com chifres em diversas partes do corpo, reflete a monstruosidade moral interna de Lúcifer:



J. Collin de Plancy. *Dictionnaire infernal*. (In Eco, p.100)

Na literatura do Renascimento vários autores utilizam imagens do monstro para ilustrar temas como usurpação, lutas pelo poder, recursos utilizados por William Shakespeare, que em várias de suas peças mantém o sentido para a imagem do monstro, com o objetivo de educar e servir de parâmetro para convenções e comportamentos tradicionais. Um dos mais citados e representados dramaturgos de todos os tempos, tem um legado que até hoje influencia todos os tipos de literatura e expressões artísticas modernas. Deixa uma obra repleta de referências à imortalidade da alma, a espíritos benignos ou malignos, a fadas, duendes, lugares encantados, bruxarias e sortilégios. Nelas, os valores humanos são questionados e confrontados com valores espirituais, isso de forma dramática e às vezes cômica.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Em *A Tempestade* (1611), encontramos Próspero, antigo Duque de Milão, invocando forças sobrenaturais para trazer à pequena ilha em que fora abandonado, o navio dos nobres que arruinaram sua vida. Próspero consegue manobrar a força dos ventos e das águas para provocar o naufrágio. Na ilha, é mestre de criaturas encantadas como Ariel, espírito do Ar, e de outros espíritos da natureza. Com a descoberta do Novo Mundo, são encontradas populações de costumes selvagens. Shakespeare vai nos falar do horrendo e infeliz Calibã nesta peça:

O que é isso? É homem ou peixe? Está vivo ou morto? É peixe! O cheiro é de peixe, um fedor muito antigo e peixoso, de badejo nada novo. Que peixe esquisito! Se eu estivesse na Inglaterra, agora, como já estive, e mandasse pintar esse peixe, não passava de um otário de um forasteiro que não me desse por ele uma moeda de prata; lá qualquer monstro faz um homem de qualquer um. Não dão um vintém para aliviar um mendigo, mas desperdiçam dez para ver um índio morto. Tem perna feito homem! E as nadadeiras parecem braços! Palavra que está quente! Agora vou libertar minha opinião, que não seguro mais: isto não é um peixe, é um ilhéu que acaba de ser atingido por um raio. (*Apud* Eco, p. 127).

Calibã é um monstro disforme e selvagem, filho da terrível bruxa Siorax. O mago Próspero faz tudo para civilizar Calibã, mas seus esforços são inúteis. O personagem monstruoso permanece preso à sua animalidade e funciona como uma metáfora clara da face egoica, irracional e instintiva, do homem.

Sonhos de Uma Noite de Verão (1598) traz o duende Puck intermediando as relações de Hipólita, Rainha das Fadas, e de Oberon, Rei dos Elfos. Puck também interfere nas relações humanas, a mando de Oberon, manejando poções do amor e magias diversas. O destino das pessoas é resolvido em contato com espíritos da natureza. Nestas duas peças, Shakespeare põe monstros em cena. Os filólogos consideram a origem diabólica de Puck – é simplesmente um dos nomes do diabo, usado – como o do lobisomem e o dos íncubos – para assustar mulheres e crianças. Puck pode multiplicar-se com facilidade e ainda diz ‘Posso circundar a Terra em quarenta minutos’ (Ato II, 1). Podemos também apontar semelhanças entre Puck e Ariel, que lançam um feitiço sobre os que passeiam, levando-os a um mau caminho, e transformam-se em fogos-fátuos sobre os pântanos. Esta sempre foi a ocupação favorita de todos os diabos populares e as duas personagens entregam-se a ela com deleite. Ariel

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

metamorfoseia-se em quimera e em harpia; morde Calibã, pica-o, belisca-o, faz-lhe cócegas até enlouquecê-lo.

Em *Macbeth*, (1596) Shakespeare já começa pondo as três assustadoras Bruxas da Charneca a serviço de conspirações. Logo no início, seu caldeirão ferve enquanto elas conjuram preces para destruir os inimigos de seu senhor. As aparições, mais demoníacas do que divinas, estão muito mais relacionadas à bruxaria do que à religião. São seres amedrontadores, que funcionam como um canal de comunicação entre as bruxas e o demônio. O principal exemplo são as grotescas figuras invocadas pelas feiticeiras de Macbeth, na Cena I, Ato IV: uma cabeça vestindo um capacete, que incita Macbeth contra ser rival Macduff, barão de Fife; uma criança ensanguentada, que profetiza que "ninguém nascido de mulher pode molestar Macbeth"; uma criança coroada com um galho na mão, que lança a famosa profecia: "Macbeth só será vencido quando o grande bosque de Birmam, subindo a alta colina de Dunsinane, marchar contra ele"; e, finalmente, a aparição de uma fila de oito reis, o último tendo um espelho na mão. Atrás deles, mais uma vez, o já conhecido fantasma de Banquo.

Para Shakespeare, a monstruosidade é menos um tema de prodígios e deformidades fisiológicas, do que um modo de definir um comportamento imoral ou aberrante, como atestam as palavras de Antônio em *The Twelfth Night*:

In the nature there's no blemish but the mind
None can be call'd deform'd but the Unkind. (III, 4-376-7)

Ser um monstro é romper os elos naturais dos compromissos familiares e sociais. Em *Henrique IV* (1598-1600), Shakespeare apresenta o retrato de Falstaff:

E há um diabo que te assombra na forma de um velho gordo, tens por companheiro um monte de carne. Por que conversas com esse feixe de humores, esse barril de bestialidade, esse pacote de inchaços, esse vasto odre de vinho, essa sacola recheada de tripas, esse boi de Manningtree assado com pudim na barriga, esse vício idoso, essa iniquidade grisalha, esse pai de rufiões, essa vaidade idosa. Em que é ele bom, senão para provar e beber vinho? Em que correto e limpo, senão para cortar e comer capões? Em que inventivo, senão em esperteza, em que esperto, senão em vilanias? Em que vilão, senão em todas as coisas? Em que meritório, senão em nada? (*Apud* Eco, Ato II, p. 4)

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

Michel Foucault relembra, em seus comentários sobre a visita aos internos de hospitais e asilos de loucos, que a palavra "monstro" designa alguma coisa ou alguém que irá ser mostrado aos outros (confronte-se, a propósito, o latim *monstrare* com o francês *montrer*, o inglês *demonstrate* e o português *mostrar*). Diz o filósofo:

O hábito da Idade Média de mostrar os insanos era, sem dúvida, muito antigo. Em algumas das *Narrtumer* da Alemanha, haviam sido abertas janelas gradeadas que permitiam observar, do lado de fora, os loucos que lá estavam. Constituíam eles, assim, um espetáculo às portas da cidade. Fato estranho é que esse costume não tenha desaparecido no momento em que se fechavam as portas dos asilos, mas que, pelo contrário, ele se tenha desenvolvido, assumindo, em Paris e em Londres, um caráter quase institucional. Ainda em 1815, a acreditar-se num relatório apresentado na Câmara dos Comuns, o hospital de Bethleem exhibe os furiosos por um *penny*, todos os domingos. (...) O desatino ocultava-se na descrição das casas de internamento, mas a loucura continua a estar presente no teatro do mundo. (p.146-7).

Num mundo onde a lógica divina estabelece suas prioridades, alguém que se apresente de forma diferente, como um aleijão ou com alguma deformidade, representa as consequências do vício, da perversidade, da desrazão, como um aviso da cólera divina. A cultura do Iluminismo mantém o monstro como foco de sentido negativo para se entender o mundo natural. Roberto Romano cita o surgimento, pela via científica, não apenas da teratologia, mas a da teratogênese, com todas as suas produções imaginárias ou efetivas". (2003, p. 39)

Wolfgang Kayser, um dos mais renomados críticos da arte, explicita estas características:

(...) as figuras grotescas, distorcidas e deformadas, monstruosas, não mantêm nenhuma relação com o real. Contudo, podemos perceber que as normas empíricas de verossimilhança em sua tradição, não são adequadas para explicitar a totalidade desta arte insólita. As figuras grotescas não são imitações abortivas de uma visão racional do mundo, mas delineiam a subversão da ideia de que a realidade é uma construção objetiva, previsível e compreensível. (1999, p. 20)

A interdição de combinações ridículas e grotescas torna-se, na Era da Razão, o texto básico preconizado pelas regras da estética neoclássica do decoro e da imitação da Natureza. A transgressão destas regras constitui a categoria do grotesco. Estas misturas estranhas e bizarras passam a ser discutidas como um problema relevante para o Romantismo. Um sentimento inquietante, que diz respeito à respon-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

sabilidade humana nesta concepção, desenvolve-se a partir dos usos subsequentes da imagem da monstruosidade, uma vez que, desde as hidras de Horácio até os monstros criados pela fantasia poética, a imagem monstruosa da organização política volta-se cada vez mais para o indivíduo, não como produto final da natureza, mas como a falibilidade do humano.

Da percepção deste hiato entre a natureza e a cultura, o temor de que a própria sociedade humana possa produzir monstros emerge já no final do século XVII. O *Leviatã* gigante de Hobbes é lembrado como um mito que reflete a fragmentação e o desmembramento do antigo corpo político encarnado na autoridade pessoal de governantes feudais ou absolutistas. A figura do *Leviatã* assinala uma percepção crescente, acentuada entre o regicídio e a revolução, de um destino que não mais compactua com a natureza, mas é moldado pela arte, pela política. Quando a revolução e o regicídio retornam à agenda da história europeia, sobretudo com a Revolução Francesa e as demais revoluções que ocorrem no século XIX, estes espectros grotescos, monstruosos, são revividos.

A figura da monstruosidade resiste particularmente a qualquer tentativa de uma síntese imediata, ainda mais quando se trata do século XVIII clássico, singularmente radical quanto à figura monstruosa na arte. O monstro permanece o ponto frágil das fundações do sistema estético clássico, como ameaça para aqueles que querem estabelecer este sistema, ou como o ponto de suas interrogações. O monstro pode ser real, accidental, mas não é natural, e, no que diz respeito à representação, não é consequência da verossimilhança, não deve ter existência no mundo real. Apenas evocado, imitado pela arte, desaparece; mas percebemos que a teoria da representação está desligada de sua própria pragmática. Observamos padrões representativos que vão legitimar o efeito produzido sobre o destinatário da representação. O monstro na arte é apreciado; não apenas pela estética inverossímil, mas por confrontar a questão do prazer estético e a recepção pelo leitor. Sua figura constitui um momento-limite na Teoria da Arte no século XVIII.

Para os filósofos da Era da Razão, cada homem é um ser duplo e a natureza age no interior. A monstruosidade é atribuída ao indivíduo. As Luzes, acentua Romano (2003, p. 44), ignoram e com-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

batem os monstros, sobretudo os indivíduos fora da norma. O monstro não é odiado, nem é indiferente; é um prodígio que admiramos ou rejeitamos. Trata-se de uma desproporção do prazer. A figura do monstro atravessa as coordenadas da estética: a produção, a representação e a recepção da obra de arte. Por mais marginal que seja, sua apresentação tenta mostrar que se há neste mundo algo de irreduzível e maligno, é preciso compreender estas deformidades como partes do drama do ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações*: ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira (org.). *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1998.

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

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

———. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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