

Figuras de Alteridade

Do monstro ao anormal

Marta Cordeiro

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

mcordeiro@estc.ipl.pt

Resumo:

A proposta é a de pensar o animal enquanto figura de alteridade: como definir o humano, o que é especificamente humano, se não a partir do que lhe é estranho? Neste caso, o animal pode ser igualmente o monstro e o anormal, figuras que atestam o valor da humanidade por oposição e como avessos do corpo e da alma.

Palavras-Chave: monstro, anormal, corpo, alma.

The Elephant Man (Lynch, 1980) baseia-se na história verídica de Joseph Merrick (1862-1890) cuja aparência, resultante de uma síndrome congénita, lhe valeu o epíteto de “Homem Elefante”. Longe do que se considera médio ou normal, John Merrick (no filme) é apresentado num *freak show*, juntamente com a mulher de barbas, o anão, o gigante ou um feto em formol cuja legenda informa ser “fruto do pecado original”. Acusado de expor uma aparência demasiado chocante, o proprietário do *stand* (e de Merrick) é convidado a desistir da actividade e, como defesa, diz que Merrick é um monstro. Quando o médico e anatomista Frederick Treves o vê, interessa-se pelo caso e decide observá-lo: no instante seguinte a afirmar “Vou examiná-lo”, tira o chapéu, acção que origina um *blackout* a que se segue a luz de um projector. Sob essa lente e preservado da vista do espectador por uma cortina, Merrick é submetido à observação da classe científica, sentada num anfiteatro. Do ponto de vista do espectador – que, nesta cena, coincide com o do leigo – Merrick é visto como sombra em movimento, mantendo a função de entretenimento e impedindo, como na gruta de Platão, o acesso ao conhecimento verdadeiro. Esta divisão sinaliza a transição entre duas posições que, ao longo do filme, Merrick ocupa: a de monstro e a de anormal. Como categoria, o anormal existe em oposição ao normal, a regra a partir da qual se calcula o valor dos indivíduos tendo por base a média; como conceito, nasce no século XIX, associado ao “modelo da praga”¹ e integrado numa estratégia de poder legitimada pelo discurso científico e legal que acredita na possibilidade de corrigir o que é patológico, disfuncional ou perigoso através do conhecimento racional, apoiado na tecnologia. Neste contexto, a luz do projector é símbolo do progresso dos homens (e não da bondade divina) e a lente o instrumento de um conhecimento baseado na observação. Apesar de ter tido que esperar quase um século para ser aceite², a lente foi meio de exame e prova – como no caso da fotografia – e permitiu, segundo Foucault, erguer o dispositivo panóptico:

¹ Michel Foucault analisa a passagem do “modelo da lepra” – que rejeita, desqualifica e separa fisicamente os puros dos impuros – para o “modelo da praga”, onde todos são incluídos e observados. Nas cidades assoladas por pragas procedia-se à quarentena; as populações permaneciam isoladas num território sob escrutínio e cada indivíduo via-se obrigado a comparecer à chamada das autoridades, dizendo o seu nome: não aparecer equivaleria a confessar-se infectado. De um modelo de exclusão passa-se, no decorrer do século XVII e XVIII, para um modelo inclusivo, que depende da vigilância absoluta e da sujeição à norma. A normalização emerge como forma positiva de exercício do poder, substituindo a violência dos regimes pré-modernos – que se fazia no corpo, com o poder da vida e da morte – pela intromissão das disciplinas através do corpo tornado “dócil”.

² A propósito do telescópio, Schwartz (1998, p.182) afirma que foi apenas no século XVII que se desvaneceu a crença no estatuto ilusório das imagens observadas através da lente. Pedro Miguel Frade (1992, p.22) acrescenta que a desconfiança relativamente às lentes radicava no facto destas aumentarem ou diminuir o real, prejudicando a função da visão que é a de “conhecer a verdade”.

Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas de vigilância múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (Foucault, 2003, p.144).

Merrick é internado num hospital com todas as comodidades e apoio da elite vitoriana (e da própria rainha) e, se de dia é objecto da ciência, de noite e graças ao apetite mórbido das classes operárias (caracterizadas negativamente), mantém o estatuto de *freak* e é alvo de chacota cruel, sendo o mais duro golpe o momento em que o obrigam, pela primeira vez, a ver a sua imagem reflectida no espelho. O médico angustia-se com a situação do Homem Elefante e interroga-se relativamente à fronteira que o separa de Bytes, o dono do *show*, por ter transferido Merrick do domínio da observação popular para o espectáculo da medicina; ainda assim, consola-se com os avanços alcançados pois, durante o filme, Merrick abandona uma existência em que é tratado como animal chegando, por castigo de Bytes, a ser encerrado numa jaula de macacos enquanto é acusado de ser um “pedaço de carne”.

Em *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*, Foucault (1999) traça a genealogia da monstruosidade e situa o seu aparecimento na lei romana, que a distingue da deformidade ou deficiência. Durante a Idade Média e até ao século XVIII, a existência do monstro constitui, em si mesma, um desafio às leis divinas, religiosas ou civis por combinar o “impossível com o proibido”. Esta relação expõe-se na forma de uma criatura heterogénea, composta pela mistura entre espécies animais diferentes; animais e humanos; indivíduos, como no caso de duas cabeças num só corpo ou sexos, como na mistura entre sexo feminino e masculino no mesmo corpo. Se, durante a Idade Média, a tipologia eleita foi a do “monstro bestial”, a Renascença interessou-se particularmente pelos gémeos siameses e a modernidade pelo hermafrodita. Durante a modernidade e apesar de depoimentos de gémeos siameses que afirmam preferir manter-se juntos, a classe médica analisa a possibilidade de efectuar a separação pois, de acordo com os ideais de liberdade individual, esse seria o caminho lógico. Hillel Schwartz (1998, pp. 52-59) socorre-se da história dos gémeos siameses Chang-Eng, nascidos no Sião em 1811 e vendidos a um comerciante britânico. Os gémeos fizeram espectáculos em *freak-shows* pela Europa e Estados Unidos da América e, apesar dos esforços realizados pela classe médica europeia no sentido de os separarem, preferiram manter-se juntos: casaram com duas irmãs, possuíam propriedades e bens distintos e geraram vinte e uma crianças. Schwartz propõe a necessidade de

separação dos gémeos a partir de um ponto de vista europeu mas acontece que os gémeos viveram a maior parte da sua vida na América e, nas *tournées* realizadas na Europa, utilizavam um suposto e falso desejo de separação para publicitar os seus *shows*.

Ao estudar a(s) figura(s) de Chang-Eng, Allison Pingree (1996) faz radicar a análise no ponto de vista americano e, aí, o corpo unido dos gémeos foi utilizado como metáfora de um país igualmente unido. No entanto, o corpo de Chang-Eng encerrava o paradoxo americano que se debatia com a necessidade de apelar a uma irmandade (*a brotherhood*) e, em simultâneo, defender a autonomia do indivíduo no seio de uma cultura liberal. Por este motivo, os gémeos foram aplaudidos e vilipendiados, especialmente no momento em que contraíram matrimónio e passaram a tornar visível “homosexuality (because both were mail), incest (because they were brothers), and adultery (because each would, in a sense, be sleeping with a woman not his wife” (Pingree, 1996, p.106). O que é interessante é a forma como um corpo – o mesmo corpo – é tratado em função de diferentes leituras políticas e sociais, tornando muito clara a função simbólica do corpo e a sua determinação como produto da cultura.

Nesta senda é igualmente importante a distinção entre géneros, facto que motiva a imposição do “verdadeiro sexo” ao hermafrodita. Até ao século XVII era dada a possibilidade ao indivíduo de escolher o seu sexo e as torturas e execuções noticiadas decorrem da utilização do sexo preterido; esta disposição foi alterada quando o sistema médico e jurídico afastou a possibilidade da mistura entre géneros e se propôs encontrar o “verdadeiro sexo”, anulando a escolha e considerando “pseudo” (Foucault, 1980, p.IX) todos os hermafroditas. Esta ingerência – que hoje encontra eco no caso dos intersexo³ – transforma o monstro no anormal, situado na racionalidade do dispositivo médico e legal: o segundo genital é considerado um órgão

³Indivíduos que, à nascença, apresentam “órgãos sexuais ambíguos”. Nos E.U.A. o género é seleccionado à nascença, tendo por base o tamanho do tecido fállico. Num documentário produzido pela National Geographic (2010), apresentou-se o caso de Alaniz, uma criança intersexo a quem a cirurgia atribuiu o sexo masculino. Alaniz – que afirma considerar-se um monstro – descobriu a sua condição numa ressonância magnética que tornou visível um útero e ovários subdesenvolvidos. A partir dessa data – e como o monstro Frankenstein que persegue o seu criador – procura as suas origens e considera ter sido mutilada. Alaniz adoptou o género feminino e, actualmente, o seu nome é Kailana.

No mesmo documentário, o psicólogo e sexólogo Tiger Devore considera criminosas as cirurgias electivas e considera que a prática se continua a basear nas teorias de John Money (1921-2001) que afirmam que, à nascença, as crianças são “neutras” e que o género pode ser aprendido. Money experimentou a sua hipótese num gémeo cujo pénis tinha sido destruído na circuncisão: depois de ter sido construída uma vagina, ensinou David Reimer a ser uma rapariga. Mais tarde, Reimer solicitou a reconstrução do pénis e acabou por se suicidar em 2004.

degenerado e os comportamentos a ele associados catalogados de “monstruosidades morais” e remetidos para o domínio da criminalidade.

A figura do monstro deixa de ser necessária a um sistema que acredita saber o que é e deve ser o Homem e a sociedade e, por isso, anula as fronteiras que antes separavam o espaço dos homens e o dos monstros, integrando toda a realidade no interior do cognoscível. O “modelo da lepra” e o “modelo da praga” fazem-se na divisão do território, tal como expressa nos mapas que, enquanto representam, constroem o espaço que se conhece e desconhece; deste ponto de vista, cartografar é circunscrever, domesticar o real através da representação, isolar, criar relações e entendimentos mas, também, ficcionar.

No mapa de Hereford do século XIII as raças monstruosas situam-se na periferia, numa faixa de terra que circunda o espaço dos humanos e que se separa deste através da fronteira do oceano. As raças monstruosas são reais, existem num espaço geográfico determinado e convivem, ainda que sem contágio, com os humanos; o espaço dos humanos existe no interior de um círculo cujo centro é Jerusalém, um espaço circunscrito criado de acordo com as leis de Deus, que existe à Sua imagem mas que necessita do confronto com o que lhe é exterior para se afirmar plenamente. Se Santo Agostinho tentou integrar as raças monstruosas na criação divina, afirmando não existir uma “monstruosidade essencial” (Gil, 2006, p. 51) do ponto de vista da alma, o homem medieval manteve a crença na existência de uma monstruosidade como diversa da humanidade. Esta diferença permitiu manter a convicção no Homem enquanto alma mas, simultaneamente, no Homem enquanto corpo animal, sendo a especialidade desse corpo que permitia acolher a alma e fazer do indivíduo humano.⁴

Na Idade Média as raças monstruosas ocupavam dois lugares: o da geografia da periferia e o que intersectava o quotidiano dos indivíduos na figura dos nascimentos monstruosos (crianças com deformidades físicas), entendidos como mensagem e castigo divino decorrente da ligação entre a alma da mãe – e seus apetites e humores devassos – e a deformidade física do feto. Esta argumentação é utilizada a propósito do Homem Elefante quando, na tentativa de explicar a aparência de Merrick, Bytes conta que a sua mãe tinha sido atacada por uma manada de elefantes em África. Nesta explicação une-se a crença numa monstruosidade produzida pela mistura entre animais e homens com a convicção na superioridade da sociedade europeia, sendo remetido para uma localidade outra – África – o contacto com o primitivo ou o selvagem.

⁴ “A monstruosidade constituía uma corporeidade absurda, inóspita, estranha à alma. Negá-la equivaleria a supor um corpo que pudesse receber uma alma. Um corpo *humano*. Pensando-se em oposição (sempre dissimulada, recalçada) à raça monstruosa, o homem pode dar-se uma alma e adquirir uma realidade 'natural' (animal)” (Gil, 2006, p. 54).

No mapa de Hereford, Jerusalém está no centro; na organização do espaço medieval é a figura de Cristo que se encontra no centro e, a partir desse núcleo, desenham-se círculos que determinam a humanidade dos indivíduos – no primeiro anel estão os humanos, no segundo os monstros. Uns e outros referem-se sempre ao corpo de Cristo; os primeiros porque Ihe são semelhantes e os segundos porque, segundo Santo Agostinho, contribuem para a harmonia do mundo, equilibrando perfeição e desarmonia ou porque são o avesso do corpo e mostram a inexistência de alma.⁵ A centralidade de Cristo é evidente, também, no mapa de Ebstorf (Farinelli, 2011) onde um círculo encimado pelo Seu rosto limita todo o espaço que contém, ainda, o Paraíso e o Inferno, que são espaço e tempo.

Progressivamente, esta organização espacial assente no círculo dá lugar a um espaço planificado e estriado, que deixa de conter qualquer ficção para se dedicar à mensurabilidade do território e que necessita da figura de um observador distante, tal como imposto pela perspectiva. O desenvolvimento dos mapas segue paralelo à emancipação da razão ocidental que, ao invés de manter a distância do desconhecido, conquista-a: o território exterior à Europa não é mais o dos monstros, é o daqueles que podem ser colonizados; e no mapa, o real é tornado portátil permitindo, como se conta a propósito de Carlos V, controlar à distância e fazer jus ao significado de *mappa mundi*, em latim “o mundo dentro de um lenço”.

Num território tornado visível, o anormal é exposto à luz da ciência e a trajetória de Merrick coincide com a que determina a passagem do monstro para o anormal. Durante o filme, Merrick mostra-se humano ao recitar a Bíblia, emocionar-se com a beleza do rosto da mãe e com a de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, alegrar-se com a oferta de um estojo de *toilette* que Ihe permite cuidar de si e, finalmente, quando deixa de ser objecto para ser sujeito de observação, numa ida ao teatro. Momentos depois de afirmar “Não sou um animal, sou um ser humano”, encontra-se num camarote de onde, através da lente de um binóculo, próxima das que antes o escrutinaram, observa o espectáculo: para lá do arco do proscénio vê-se a lua e o voo dos pássaros, o céu cuja imagem é metáfora da possibilidade de transcendência humana.

Merrick, como outros “anormais”, é humano. A modernidade dispensa a figura do monstro mesmo quando, no entanto, ela resiste enquanto forma de pensar os limites da própria humanidade – como no paradigmático Frankenstein – e garantir a sua especificidade que depende, muitas vezes, de

⁵“O que fascina é que esse interior 'se corporize' e que não seja realmente um corpo – pois não tem alma. (...) o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal” (Gil, 2006, p. 84).

construções ideológicas (como mostra a suposta “animalidade” dos escravos). A industrialização trouxe novas formas de questionamento que substituíram a besta pelo homem colonizado pela máquina: é preciso pensar os limites do “homem desumano” proposto pelo futurista Filippo Tommaso Marinetti (1995, p. 57) e os discursos reflectem a miscigenação dos “operários-máquina” ou fccionam uma nova criatura compósita: da junção entre um homem e um elefante passa-se à mistura entre o humano e a máquina.⁶

No final da película, Merrick encontra-se no seu quarto e termina a construção da maquete de uma catedral. Como explica, a obra é fruto da observação do edifício e da imaginação, pois é-lhe impossível ver a totalidade da igreja. É a ultima acção de Merrick antes de morrer e, como os primeiros mapas, a construção é feita do que se conhece e do que se imagina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Farinelli, F. (2011). O Dedo no Mapa. In G. Monsaingeon (Org.), *Mappamundi*. Lisboa: Museu Colecção Berardo.

Foster, H. (2004). *Prosthetic Gods*. Massachusetts : The Mit Press.

Foucault, M. (1999). *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*. New York: Picador.

_____ (1980). Introduction. In H. Barbin, *Herculine Barbin. Being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century french hermaphrodite*. New York: Pantheon Books.

_____ (2003). *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Frade, P. M. (1992). *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Asa.

Gil, J. (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água.

Lynch, D. (1980). *The Elephant Man*. U.S.A.: Brookfilms. DVD (124min).

Marinetti, F. T. (1995). *O Futurismo*. Lisboa: Hiena Editora.

⁶Hal Foster analisa duas tendências do modernismo: a que resiste à tecnologia a favor de um suposto corpo puro ou original [ilustrada pela obra *The Pipes of Pan* (1923) de Pablo Picasso] e a que integra a máquina como forma de edificação de um “novo homem”, tal como presente no construtivismo russo e no futurismo. O autor explora a crítica ao homem mecanizado através da análise das colagens de Marx Ernst e dos manequins surrealistas (Foster, 2004).

Pingree, A. (1996). America's "united siamese brothers". In J. Cohen (Ed.), *Monster Theory*. London: University of Minneapolis Press.

Schwartz, H. (1998). *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.