

Entre Deuses e Monstros: corpos extraordinários em exibição na América

Between Gods and Monsters: extraordinary bodies on display in America

Entre Dioses y Monstruos: cuerpos extraordinarios en exhibición en América

Gilmar Rocha*

<https://orcid.org/0000-0002-1398-3742>

RESUMO: A percepção do corpo como sujeito da cultura acentuou-se na modernidade. Haja vista a relação do corpo com a cidade, ora servindo de modelo à cidade, ora a cidade parece interferir na composição dos corpos de seus habitantes. Em meio a essa relação morfológica, os corpos extraordinários ocupam um lugar privilegiado no imaginário científico e artístico-popular desde fins do século XVIII. Esse texto tem como objetivo delinear a “paisagem corporal” exibida a partir da indústria da diversão e da “cultura dos músculos” nas sociedades anglo-saxã entre os anos de 1840-1940. Destaca-se, então, os corpos extraordinários que se mostram em excesso: de um lado, os corpos apolíneos à exemplo dos *bodybuilders* (ginastas, fisioculturistas, atletas etc); do outro lado, aqueles classificados como “freaks” (aberrações humanas) considerados “monstruosidades”. O circo, em especial, se revela uma “cultura extraordinária” na qual se dramatiza a constituição de uma singular paisagem corporal na América.

Palavras-chave: Circo. Paisagem corporal. “Monstros”. Apolíneos. Cultura extraordinária.

ABSTRACT: The perception of the body as a subject of culture was accentuated in modernity. Considering the relationship of the body with the city, sometimes serving as a model for the city, sometimes the city seems to interfere in the composition of the bodies of its inhabitants. In the midst of this morphological relationship, extraordinary bodies have occupied a privileged place in the scientific and artistic-popular imagination since the end of the 18th century. This text aims to outline the “corporal landscape” exhibited from the entertainment industry and the “culture of muscles” in Anglo-Saxon societies between the years 1840-1940. We highlight, then, the

* Professor Associado do Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE) e do Programa de Pós-Graduação Cultura e Territorialidades (PPCULT), da Universidade Federal Fluminense (UFF); Doutor em Antropologia Cultural (PPGSA/IFCS-UFRJ); bolsista de Produtividade e Líder do Grupo de Estudos do CNPq: Artesanias, Paisagens Corporais e Culturas Populares. E-mail: gr@id.uff.br.

extraordinary bodies that show themselves in excess: on the one hand, the Apollonian bodies, like the bodybuilders (gymnasts, bodybuilders, athletes, etc.); on the other hand, those classified as “freaks” (human aberrations) considered “monstrosities”. The circus, in particular, reveals itself to be an “extraordinary culture” in which the constitution of a unique corporal landscape in America is dramatized.

Keywords: Circus. Body landscape. “Monsters”. Apollonian. Extraordinary culture.

RESUMEN: La percepción del cuerpo como sujeto de la cultura se acentuó en la modernidad. Considerando la relación del cuerpo con la ciudad, a veces sirviéndole de modelo, y otras veces es la ciudad que parece interferir en la composición de los cuerpos de sus habitantes. En medio de esta relación morfológica, los cuerpos extraordinarios han ocupado un lugar privilegiado en la imaginación científica y artística-popular desde finales del siglo XVIII. Este texto tiene como objetivo esbozar el “paisaje corporal” exhibido por la industria del entretenimiento y la “cultura de los músculos” en las sociedades anglosajonas entre los años 1840-1940. Se destaca, entonces, los cuerpos extraordinarios que se muestran en exceso: por un lado, los cuerpos apolíneos, como los “bodybuilders” (gimnastas, culturistas, atletas, etc.); por otro lado, los clasificados como “freaks” (aberraciones humanas) se consideran “monstruosidades”. El circo revela como una “cultura extraordinaria” en la que se dramatiza la constitución de un paisaje corporal singular en los Estados Unidos de América

Palabras clave: Circo. Paisaje del cuerpo. “Monstruos”. Apolíneo. Cultura extraordinaria.

Como citar este artigo:

Rocha, Gilmar. “Entre Deuses e Monstros: corpos extraordinários em exibição na América”. *Locus: Revista de História*, 27, n.1 (2021): 293-316.

“A história do corpo está apenas começando”
(Jean-Jacques Courtine)

O corpo como paisagem

Freaks, filme de 1932, dirigido por Tod Browning, classificado como horror, é um marco na história do cinema norte-americano e, em especial, na “história dos monstros”¹. Algumas razões

¹ “Monstro” é uma categoria polissêmica e, como tal, carrega inúmeros sentidos, desde enigma, passando por divino, fantástico, à anômalo, disforme, aberração, terror. Em geral, designa os seres e/ou as coisas contrárias à convenção da natureza; nesse ensaio, demarca tão somente o amplo e diversificado imaginário estético e moral em torno dos “corpos extraordinários”, especialmente, aqueles exibidos nos circos entre os anos 1840-1940; muito embora se faça presente nas mais diversas e distantes sociedades ao longo do tempo. Portanto, numa definição - lembrando com Mauss (1981),

justificam essa hipótese. Primeiro, o filme foi tão impactante na estreia que ficou proibido durante anos, voltando a ser exibido somente três décadas depois. A razão aparente é que os atores principais eram pessoas com deficiência, o que provocou certo mal-estar à sensibilidade hollywoodiana da época. Pode-se ainda destacar o fato de *Freaks* marcar o fim da “era dos monstros”, ou melhor, o fim da época de ouro dos *freak shows*. Sem pretender estabelecer com rigidez um período de esplendor e de declínio da espetacularização dos “monstros”, comumente os estudiosos vêem os anos 1840-1940 como o tempo de apogeu e de decadência na exibição dos *freak shows* na cultura anglo-saxã, mais precisamente, na paisagem estadunidense.

Diferentemente, em *O maior espetáculo da terra*, de Cecil B. Mille, filme ganhador do Oscar de 1929, outros são os corpos que entram em cena dando vida ao drama. Os artistas circenses de *O maior espetáculo da terra* são belos, fortes, “olimpianos”, diria Morin (1975). O cenário é o *Ringling Bros. Barnum and Bailey Circus* durante muito tempo considerado o maior circo do mundo, justificando-se o slogan que dá título ao filme. Em seus três picadeiros, ao longo de todo espetáculo, diversos números eram apresentados ora envolvendo perigos de vida, ora demonstrações de apurada técnica e habilidade corporal, aguçando os sentidos e provocando no público pagante uma profusão de sentimentos, como se pode ver em diversas cenas no filme.

Vinte anos apenas separam *O maior espetáculo da terra* de *Freaks*, duas narrativas sobre corpos extraordinários que ilustram de maneira paradigmática os modelos em conflito dramatizados na e pela moderna sociedade americana à época. Portanto, são mais do que “a estória de amor; a vida por trás do espetáculo” como anunciava à época o cartaz de *Freaks* (*The story of the love; life of the sideshow*) ou a disputa pelo amor da trapezista entre o administrador do circo e o recém-contratado “super-astro” do trapézio. Ambos podem ser vistos como espécie de “mitos de referência” (Levi-Strauss 2004), que nos remete a um conjunto de outras referências também míticas, artísticas, científicas, morais, deflagrando assim a possibilidade de reflexão a partir dos dramas que a modernidade encena: modelos de corporalidades, problemas relativos à identidade e à diferença, a definição ontológica da monstruosidade e da humanidade, a moral pedagógica dos corpos, a formação do espírito nacional, o culto do corpo como religião etc; tudo isso como parte de um amplo e complexo sistema imaginário cultural (Rocha 2016a).

A meio caminho entre um e outro filme, entre uma e outra narrativa corporal, encontra-se Phineas Taylor Barnum (1810-1891), empresário do ramo de entretenimentos que se notabilizou nos espetáculos de *freak shows* e que inscreveu seu nome naquele que foi por muito tempo

que não se trata de definir a substância dos fatos, mas apresentar os contornos da observação -, o “monstro” é, nesse ensaio, entendido como uma “categoria de pensamento”. Segundo Hawkins (1996), o filme foi classificado como horror pela *The Encyclopedia of Horror*.

considerado o maior espetáculo da terra². Desde as primeiras exposições com Joice Heth (suposta ama de leite do então “pai” fundador e primeiro presidente dos Estados Unidos George Washington) com seus longevos 161 anos de idade à “Sereia de Fiji” (híbrido com cauda de peixe e cabeça de macaco); ou, do anão General Tom Polegar à criação do *American Museum* em 1841, acompanhamos o “crepúsculo dos monstros”, segundo a expressão do historiador Jean-Jacques Courtine (1996; 2008b), e a formação de uma nova sensibilidade que culmina em *Freaks* e *O maior espetáculo da terra*. Embora contemporâneos e portando elementos comuns, em certo sentido esses filmes apontam para ao mesmo tempo padrões de sensibilidades e modelos de espetáculos circenses em conflito.

É a partir então desse quadro de referências que situo a paisagem circense constituída nos idos de 1840 a 1940, com a exibição de corpos extraordinários de seus artistas, de um lado, daqueles aqui batizados de apolíneos como os trapezistas, acrobatas, as bailarinas, as amazonas e tantos outros, e do outro lado, em particular, os *freaks*, as “aberrações humanas” –míticamente próximos de Dionísio. Aliás, o imaginário artístico em torno do circo e de seus artistas nos aproxima da perspectiva trágica em Nietzsche³.

O circo constitui um espaço privilegiado para se capturar o conjunto de representações em torno do grotesco e do sublime nos “corpos extraordinários” dos artistas circenses. Afinal, como observa Bolognesi, “o circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social” (2003, 13). Assim, a superação dos limites biológicos e sociais encontram no corpo extraordinário dos trapezistas e acrobatas, ou no corpo dos *freaks* e dos palhaços, a combinação do grotesco e do sublime. No circo, durante o espetáculo o corpo grotesco se revela sublime e o sublime desencadeia o espanto, afinal, “no circo, os corpos dos atletas e acrobatas não simboliza, não são figurativos, não são presença na ausência. Eles são aquilo que fazem”, nos diz Bolognesi (2003, 193). E como se o corpo apolíneo e o do *freaks*, carregasse cada qual duas almas. Corpo que, em sintonia com a perspectiva de Mauss (2003), se revela um “fenômeno social total”, ao mesmo tempo estético, econômico, religioso, cultural, à medida que nos desafia a pensar sobre a relação identidade/diferença, a fronteiras ontológica humano/não-humano, entre outras questões.

² Não faz muito tempo, a vida de Phineas T. Barnum uma vez mais foi levada ao cinema com *O rei do show* (2017).

³ Nietzsche (2005) estabeleceu o parentesco de origem entre Apolo e Dionísio na tragédia grega; enquanto o primeiro simboliza a ordem e a beleza, valores caros à cultura, o segundo remete ao excesso, à embriagues, ficando mais próximo da natureza. Composição característica no drama românico moderno como grotesco e sublime nos termos de Victor Hugo (2004). Muitas vezes, Dionísio foi representado como um deus ambíguo cuja imagem se aproxima do grotesco; o que sem dúvida acentua o parentesco da visão dionisíaca do mundo com a visão carnalizadora da cultura popular. Idade média na qual o corpo grotesco ocupa uma centralidade estrutural, nos lembra Bakhtin (1987). Numa aproximação do imaginário artístico circense com a perspectiva da tragédia a partir de Nietzsche ver Rocha (2016b).

A análise simbólica objetiva capturar a paisagem corporal exibida na América entre os anos 1840-1940, partindo do imaginário científico e artístico-popular em torno dos corpos extraordinários, *freaks* e apolíneos, protagonizados nos filmes *Freaks* (1932) e *O maior espetáculo da terra!* (1952); nos permitindo apreender a mudança de sensibilidade e de percepção em torno do corpo ao longo do tempo como será visto na sequência; ao final, argumento que a condição privilegiada do circo na exibição e composição dessa paisagem corporal deve-se ao fato de ser ele próprio, do ponto de vista morfológico, uma “cultura extraordinária” situada em meio aos dramas da modernidade. Inspirada em Ingold (2011; 2015), essa paisagem circense designa um modo corporal de habitar o mundo cujo significado é dado temporalmente.

Bodiescapes on border⁴

Comumente o circo nos chega como imagem ou “cena”, invadindo nossa imaginação, lançando luz e sombra sobre a realidade suprema (Crapanzano 2005). Assim, antes mesmo de atravessarmos o túnel que nos leva ao picadeiro sob a proteção de suas lonas multicoloridas, o circo se mostra ora como um quadro na parede ou uma fotografia em exposição, ora como um filme em tela ou um cartaz de estreia anunciando uma nova paisagem. Ítalo Calvino o desvela em “meio” às suas “cidades invisíveis”:

A cidade de Sofrônia é composta de duas meias cidades. Na primeira, encontra-se a grande montanha russa de ladeiras vertiginosas, o carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios amarrados ao meio. A segunda meia cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade (Calvino 1991, 61).

Como as “meias cidades” o circo é meio (in)visível. Em verdade, as “cidades invisíveis”, de Calvino, não são invisíveis, são sim *in*-visíveis, são cidades que exigem um ver dentro, em profundidade, posto que são como as “gentes” - não por acaso tem nomes femininos - portadoras de desejos, memórias, emoções, símbolos, emblemas, esperanças, dores, alegrias, maravilhas. De quando em vez o extraordinário invade a cidade descortinando ou desvelando àquela outra meia cidade meio invisível, então, uma outra paisagem entra em cena e habita nossas retinas. Sabe-se que a paisagem não é a mesma sempre; como o circo em viagem seu significado está sempre se refazendo⁵.

⁴ Neologismo inspirado em Appadurai (2004), para expressar a percepção do corpo como sujeito na produção de paisagens culturais cuja fronteira circunscreve o lado de dentro.

⁵ Em etnografia de uma cultura viajante, o “fazer” é mais do que um verbo, é uma categoria de pensamento e de ação fundamental ao entendimento da estrutura, organização e funcionamento do circo (Rocha 2013).

Se, outrora, o circo esteve associado à poética *panem et circenses*, de Juvenal, na antiga Roma; posteriormente, ganhou significado outro, diferente, na Inglaterra com os espetáculos dos ginetes desafiando leis da física a girar no picadeiro sobre o dorso nu dos cavalos até se consagrar o maior espetáculo da terra nos Estados Unidos no século XX. Com a paisagem não será diferente; enquanto parte de uma história atribulada, cuja etimologia francesa aponta para as práticas cotidianas e os usos habituais das comunidades camponesas no período medieval; posteriormente, irá sofrer um descolamento de sentido sendo incorporada à linguagem das representações artísticas. Desde então a paisagem será emoldurada e fixada como objeto de apreciação estética como nos mostra Cauquelin (2007). Processo que gera um paradoxo: a partir do momento que o homem começa a “retratar” a paisagem transformando-a em ícone, dela se afasta; já não é mais sujeito ou agente constitutivo do homem, torna-se então objeto de contemplação estética. Contrariando a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, a paisagem deixa de ser parte da “carne do mundo” para transformar-se em simulacro⁶.

Assim, visualmente eternizada nos cartazes, nas fotografias, nas pinturas, nos filmes, nos livros infantis, a paisagem circense encanta e seduz na exata medida que se distancia da realidade. Paradoxo que gera a sua “espetacularização” – não se limitando ao tempo da sociedade do espetáculo -, ao mesmo tempo que concorre para a exotização do circo⁷.

Não é diferente com o corpo extraordinário dos *freaks*. Os “monstros”, cuja etimologia sugere o que se mostra corporalmente diferente (anormal, anômalo, disforme, patológico), são “bons para pensar”, enunciado que não exclui, por certo, o corpo apolíneo.

Talvez não seja exagero dizer que a história do homem é a história dos seus corpos, e de suas representações, suas expressões, seus usos e suas técnicas. Para Le Breton, a relação do homem com o corpo é indissociável e a constituição da carne do indivíduo é definida culturalmente. Assim, nas sociedades tradicionais o corpo não está separado da pessoa, pois os componentes da carne são misturados ao cosmo, à natureza, formando uma totalidade; o contrário se passa com o corpo

⁶ Mas a paisagem não é a falsificação da realidade, a sua estetização revela algo mais profundo do que a representação de um mundo “lá fora” senão um modo antropológico de ver. Quando Simmel (2005; 2009) nos surpreende com sua fecunda imaginação sociológica trazendo a moldura e a paisagem para o campo da reflexão estética, em verdade, colocava em cena o sentido do olhar. A operação que transforma a paisagem em unidade particular, garantida pelo enquadramento da moldura a partir de um conjunto de elementos dispersos na natureza, expressa um modo de ver as coisas. Assim, a combinação da paisagem com a moldura designa um modo de ver, de orientar o olhar e/ou emoldurar a percepção. É como parte de uma ampla e espetacular cultura visual que as exibições dos *freak shows* devem ser compreendidas, nos lembra Courtine (1996).

⁷ Como é sabido, o exótico é a expressão de um olhar distanciado, externo, de fora, e que por isso mesmo vê mal, embora se acredite com isso conhecer com objetividade o mundo à sua volta. A “natureza” itinerante do circo contribuiu significativamente para a formação de uma visão exótica sobre o circo, pois quanto mais distante do espectador mais se apresenta maravilhoso, ideal, porém, às vezes longe da realidade. O exótico é, ao lado do modo espetacular, um *tropo visual* na constituição dos espetáculos circenses; ver Bogdan (1996); Rocha (2007).

nas sociedades modernas à medida que se converte em “uma fronteira viva para delimitar, em relação aos outros, a soberania da pessoa” (Le Breton 2007, 30). O corpo então se revela, sem dúvida alguma, o suporte da alma.

O corpo extraordinário dos “novos titãs”, homens super-fortes, super-atletas, ilustra essa atomização. Quem sabe, não é essa uma outra maneira de se falar da “monstruosidade” [e da humanidade] na pós-modernidade? Lindsay vê paralelos misteriosos entre os *freaks* e os *bodybuilder*, de hoje, e junto com Fiedler divide a percepção de que “o freak show em si não morreu” (1996, 356) – tradução livre. Sentença que será ratificada por Le Breton quando diz: “Se o homem não existe senão através das formas corporais que o colocam no mundo, toda modificação de sua forma engaja uma outra definição de sua humanidade” (1995, 65). Numa metáfora, “Ponha a cabeça de um homem no corpo de um leão e você pensará sobre a cabeça humana em termos abstratos”, (Turner 2005, 151). Portanto, toda “metamorfose do corpo” é um convite para se repensar os significados do corpo, do homem, ontem e hoje.

Os corpos extraordinários são hoje personagens habituais na sociedade do espetáculo⁸. Uma extensa e variada fauna (e flora) de seres e de corpos extraordinários (humanos e não-humanos) entram em cena pela porta da frente: zumbis, vampiros, múmias, mutantes, aliens, ciborgues, híbridos; *bodybuilders* como ginastas, fisiculturistas, atletas etc; *modern primitives* (tatuadores, escarificadores); “kaiju” (monstros gigantes como Godzilla, King Kong) já não são mais personagens coadjuvantes. Invadiram as salas de cinema, as academias de ginástica, os ginásios de esportes, os livros de literatura, as histórias em quadrinhos, os vídeos e outras mídias. Mas o que essa proliferação dos monstros e dos *body-builders* estão a nos dizer?

Os monstros estão por toda parte, não é de hoje. Os encontramos desde os imaginários mitológicos das *Metamorfoses* (Ovídio 2003), no folclore brasileiro (Casculo 1983), nos campos da ciência e das culturas populares (Del Piore 2000; Moraes 2005), das artes (Thomson 1997; Nazário 1998; Jeha 2009; Rocha 2016b), nos espaços museológicos e circense (Dias 1996; Rocha 2007); também invadiram a filosofia (Gil 1997; Silva 2000), a história (Bologna 1997; Courtine 1995; 1996; 2008a; 2008b), os estudos de fisiognomia medieval e moderna (Baltrusaitis 1999; Rumsey 1997); enfim, eles habitam as mais variadas paisagens (Thomson 1996). Em especial, na literatura, proliferaram no século XIX desde *Frankenstein*, de Mary Selley, publicado em 1818; *O corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, de 1831; *O médico e o monstro*, de Louis Stevenson, em 1886; dez anos depois é a vez de *A ilha do Doutor Moreau*, de H. G. Wells, em 1896; chegando ao *Drácula*, de Bram Stocker, em 1897. No entanto, antes de provocar sentimentos de horror e medo, esses corpos

⁸ Lembrando que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord 1997, 14).

extraordinários nos convidam a pensar sobre o sentido das fronteiras (ou a falta delas) entre o humano e o animal, a natureza e a cultura, a ciência e a religião, enfim, o normal e o patológico, como farão as ciências naturais e/ou médicas da época (Rocque & Teixeira 2001). Muitas são, portanto, as suas formas e os seus significados e, por conseguinte, as suas representações.

Ocorre que grande parte das reflexões contemporâneas sobre os monstros e os corpos extraordinários está em sintonia com o que muitos autores chamam de crise da modernidade ou cultura da pós-modernidade. É quando, então, um conjunto de ideias e valores que caracterizam a modernidade (a racionalidade científica universal, o colapso dos sistemas peritos de confiança, a crença no progresso urbano-industrial, o triunfo do individualismo, a constituição dos estados-nação etc) sofrem uma crise de legitimidade colocando em dúvida o sentido da ordem do mundo. Jeffrey Cohen, por exemplo, diz que o monstro é o arauto da crise de categorias: “por sua liminaridade ontológica, o monstro aparece de forma sensível, em época de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos...” (2000, 30-31). Mas o monstro nunca vem só, vem acompanhado do medo, do estrangeiro, do excluído, do “outro”. Adeus metadiscursos metafísicos de emancipação do homem, adeus fronteiras que definem o ideal de purificação da modernidade.

Não por acaso, o mundo pós-moderno irá trazer de volta o híbrido, o bárbaro, a diferença, estimulando reflexões em torno das teorias do sujeito e da cultura. De acordo com Tomaz Silva, o monstro “expressa nossa preocupação com a diferença, a alteridade e a liminaridade. A ‘existência’ dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a ‘teoria do sujeito’ nos levou a crer. As ‘pegadas’ do monstro não são a prova de que o monstro existe, mas de que o ‘sujeito’ não existe” (2000, 19). A verdade é, como sugere Latour (1994), “jamais fomos modernos” pois as fronteiras entre a natureza e a cultura, o humano e o não-humano, são mais tênues e frágeis do que supõem a episteme moderna.

Mais do que uma relação ocasional, o monstruoso e o imaginário (mítico, artístico, popular, científico) guardam afinidades eletivas incontestáveis. Afinal, o monstro é uma dessas categorias que antes mesmo de se mostrar em carne-e-osso nos leva ao campo da imaginação social, ao domínio dos presságios, à terra da *mirabilia*, aos confins do exotismo, ao mundo das classificações primitivas e o das científicas modernas, quiçá, a um processo epistemológico de um *modus legendi* por meio do qual se pode “ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram”, (Cohen 2000, 25). Mas, adverte-nos Corrado Bologna: “Enfrentar sua mensagem é, precisamente, um risco de morte” (1997, 317); o que mostra quão difícil é falar do monstro e, por conseguinte, do corpo em geral (Gil 1997). No entanto, essas possibilidades e limites ontológicos também se aplicam em certa medida aos corpos extraordinários dos “super-heróis”, “super-homens” ou “semi-deuses”

modernos. Os novos “super-modelos” modernos são definidos por Morin como os novos “olimpianos” que são, “simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam” (Morin 1975, 92). Dos artistas de cinema e circo passando pelos personagens de desenho aos heróis da ficção, chegando aos atletas, fisiculturistas e transgêneros atingindo, por fim, os *hactivistas* (híbridos de hacker e ativismo) do *body modification* ou *modern primitives* (Pires 2005) etc, uma legião de heróis ou vilões modernos com seus corpos extraordinários e, muitas vezes esdrúxulos, estão a desafiar os limites ou as fronteiras do humano e do não humano, do natural e do artificial (Canevacci 2015). No extremo, o corpo é hoje o principal inimigo do próprio homem; como que fazendo eco à Espinoza, em apresentação a *Adeus corpo*, Daniel Lins sentencia: “...o dualismo contemporâneo não opõe o corpo ao espírito ou à alma, mas o homem a seu corpo” (Le Breton 2003, 12). Ser belo e saudável, ser eterno; vencer o envelhecimento e a doença, lutar contra o que “Narciso acha feio”, diz a canção. Vive-se, hoje, exponencialmente o drama inscrito na carne do monstro.

O monstro é portador de uma intolerável ambiguidade, que dá o que pensar, afinal:

A aberração é, simultaneamente, um objeto de horror e de fascinação porque para além das inúmeras enfermidades ou habilidades que ele ou ela exhibe, a aberração é um ser *ambíguo* cuja existência coloca em perigo categorias e oposições que dominam a vida social (Grosz 1996, 57).

Ambiguidade que nos incita a pensar ontologicamente sobre o “ser mesmo” da imagem refletida no espelho:

A fascinação com o monstruoso é o testemunho do nosso tênue domínio sobre a imagem da perfeição” [pois] “o horror do espectador reside no reconhecimento de que esse ser monstruoso está no coração da sua própria identidade, pois é tudo que deve ser expelido ou rejeitado da auto-imagem para torna-la limitada, obediente à categoria do eu possível. Em outras palavras, o que está em jogo na dupla reação do sujeito ao indivíduo esquisito ou bizarro é o seu próprio narcisismo, o prazer e as fronteiras da sua própria identidade, e a integridade de suas imagens recebidas do eu (Grosz 1996, 65) – tradução livre.

A exibição dos corpos extraordinários, sejam eles apolíneos, sublimes, sejam *freaks* e grotescos, em salas, feiras, circos, museus teratológicos despertava não só a curiosidade e o interesse da ciência em geral, mas também movimentava a indústria de diversão nascente que à sua maneira provocava espanto, promovia reflexões em torno da identidade e da diferença, do humano e do não-humano, contribuindo assim para borrar, ultrapassar ou mesmo suprimir muitas das fronteiras legitimadas pela modernidade. Como cultura símbolo da fronteira e na fronteira, os circos contariam ainda com a contribuição de outras mídias na constituição da paisagem circense, no caso, a fotografia, os cartazes de anúncio dos espetáculos que representam, por si mesmos, um

espetáculo à parte, pois visualmente fornecem um panorama das performances corporais dos artistas circenses, como nos mostra Daniel (2008) em seu excepcional *The circus, 1870-1950*. No exato momento em que se acentua a sensibilidade crítica em torno das exposições dos *freak shows*, o cinema entra em cena ampliando a narrativa sobre os corpos extraordinários.

O corpo que me habita

De volta a *Freaks*, o filme marca o fim da “era de ouro dos monstros” no circo nos deixando ver a importância do respeito à diferença. É sabido que gerou desconforto e críticas quando de sua exibição, a começar pelo fato de o elenco ser composto por pessoas com deficiência que, comumente, eram apresentadas em salas de “entra-e-sai”, museus e parques de diversão até aquele momento. Não só a temática era provocadora, ao lado da estética também a ética era evocada pelos críticos e moralistas de plantão que recomendavam não deixarem as crianças e os adultos sem boa saúde assistirem ao filme, observa Hawkins (1996) com base em matéria do *New York Times*, de 9 de julho de 1932.



Fig. 1: Tod Browning, Metro Goldwyn-Mayer, 1932, *Cena da festa de casamento do anão Hans e a trapezista Cleópatra*, filme *Freaks*, Duração: 64 min, EUA.

O drama se passa em um antigo circo itinerante e narra a história do anão Hans (Harry Earles) que se apaixona pela bela Cleópatra (Olga Baclanova), amante de Hércules (Henry Victor), o homem-forte. Ambos tramam a morte do anão Hans quando Cleópatra descobre ser ele herdeiro de grande fortuna. O momento catártico é a cena de comemoração da festa de casamento (figura 1) quando os outros “freaks” cantam para Cleópatra o “código dos monstros”: “we accept you,

one of us” – numa tradução livre: “nós te aceitamos como uma de nós”. O desfecho é o assassinato de Hércules e a transformação de Cleópatra em “mulher-galinha”⁹.

O diretor Tod Browning provoca com seu filme a sensibilidade americana à medida que realiza uma precisa crítica cultural aos padrões morais e corporais estabelecidos pela ideologia da tonificação disseminada à época e, por isso mesmo, gera desconforto:

Apesar de ser um dos poucos filmes que, *mutatis mutandi*, trata o Outro como ‘um de nós’; e apesar de pretender ser uma exposição da exploração da ‘natureza mutante’; *Freaks* é culpado do crime que denuncia. Através de sua trama de vingança bizarra e de sua insistência no ‘código dos monstros’, o filme encerra seus personagens em um modo de horror. Ele reinscreve a diferença física como coisa a ser temida (Hawkins 1996, 267) – tradução livre.

Nas cenas finais quando o “código dos monstros” é acionado – posto que ferir a um monstro é ferir a todos –, a imagem dos monstros como “crianças” sugerida pela proprietária do circo Madame Tetralini (Rose Dione) em cena anterior dá lugar a outra representação: os freaks se transformam em pequenos assassinos que se esgueiram em meio as sombras. Contudo, *Freaks* também nos permite desvelar sob a pele do monstro a mensagem: se fisicamente o monstro é repugnante, moralmente ele tem alma – “los monstruos tienen alma, son humanos, horriblemente humanos” (Courtine 1996, 14), apiedavam-se os cientistas, escritores e público pagante, já desde fins do século XIX. O contrário se passa com as personagens de belos corpos apolíneos como a trapezista Cleópatra e o homem-forte do circo, Hércules, moralmente depravados. A dialética do grotesco e do sublime se revela exemplar em *Freaks*.

Em *O maior espetáculo da terra* a estória se concentra em torno dos trapezistas e do palhaço que nunca retira a máscara (a pintura facial) pois esconde um segredo mortal. A relação de amor entre o “capataz” do circo Brad Baden (Charlton Heston) e a rainha do trapézio Holly (Betty Hutton), se vê ameaçada com a chegada do Grande Sebastian (Cornel Wilde), afamado trapezista recém contratado com a finalidade de melhorar a renda da companhia (figura 2). A cena de disputa pelo trapézio central entre os trapezistas é digna de nota pois ilustra o desfecho trágico com a queda de Sebastian. Também em *O maior espetáculo da terra* a performance dos trapezistas alia o sublime com o grotesco à medida que o espanto e o assombro provocados na plateia sinalizam a proximidade com o dionisíaco; no entanto, o que metaforicamente a tragédia de Sebastian parece anunciar é a sublimação do belo. E o espetáculo de circo se aproxima do simulacro, movimento no qual a representação se erige como índice do belo esvaziando o real de sentido (Bolognesi 2003).

⁹ O filme começa com o “mestre de cerimônias” do circo anunciando as aberrações a serem vista pelo público pagante; na sequência passa a narrar a estória de uma “monstruosidade” que um dia foi uma bela mulher.



Fig. 2: Cecil B. Mille, Paramount Pictures, 1952, *Cena de apresentação dos belos trapezistas no filme, O maior espetáculo da terra*. Duração: 152min, EUA.

Em *O maior espetáculo da terra* todo espetáculo está voltado para os números de habilidade e de coragem exaltando a alta performance dos artistas; neste, os corpos extraordinários estão a serviço da beleza e da ordem. Embora contemporâneos, enquanto *Freaks* permanece preso ao passado glorioso dos *freak shows*, *O maior espetáculo da terra* aponta para o momento glorioso dos *bodybuilders*.

O período entre guerras consagraria o crescente interesse americano pelos esportes, pela ginástica, pelo culto e exaltação do corpo atlético, paradoxalmente, fazendo do bem-estar produzido com a prática diária do esporte uma servidão (in)voluntária. Como observa Courtine aos poucos o músculo tornou-se “o amigo da ordem” (1995, 95), a corpolatria, ou seja, o culto do corpo saudável, belo, forte, desde então tornou-se uma obsessão americana, uma paixão nacional. E o que também atesta o professor Gumbrecht (2007), em *Elogio da beleza atlética*, para quem os Estados Unidos são um “oásis” de referências quando se trata de exaltar estrelas, eventos e ambientes esportivos. O circo não foge à regra.

O desenvolvimento urbano e industrial da Europa e dos Estados Unidos favoreceu, o desenvolvimento de toda uma cultura da diversão (*freak shows*, cinema etc) aliada à investigação científica e ao estímulo do culto do corpo com ginásticas, esportes etc. Nesse processo, em meio as exposições de aberrações em feiras e/ou praças públicas, encontram-se os museus de curiosidade (teratológico) que exibiam coleções variadas de história natural com o objetivo de divertir e de educar a população. Tantos os museus quanto os circos participam do processo de construção da sociedade americana. Como escrevi anos atrás:

[Se] os museus estão, de certa forma, em sintonia com o projeto de construção das nações modernas, simbolizando uma relação temporal com a produção de uma memória histórica, o circo [por sua vez], remete à experiência com o espaço uma vez que se caracteriza como organização nômade. O chamado “*circo americano*” ilustra de maneira paradigmática essa experiência cronotópica de fusão espaço-temporal em torno do processo de construção da nação moderna e pode, por isso mesmo, ser visto como uma metáfora para se pensar o significado da fronteira na cultura norte-americana (Rocha 2007, 20).

A sociedade americana caminhava a passos largos para o processo de industrialização e urbanização. As transformações urbanas favoreceram não só o desenvolvimento de uma nascente e crescente economia de diversão, mas a própria espetacularização do “monstro”. Ao invadir as cidades, o “monstro” invadiu conjuntamente o campo do imaginário. Muitas vezes a cidade encarnou, metaforicamente, a imagem da monstruosidade, observa Bresciani (1985). Assim, uma vez mais é Italo Calvino quem nos revela a (in)visível monstruosidade que muitas vezes habitam as cidades que não vemos, por estarem próxima demais, por serem óbvia demais, como o caso de Perinzia: cidade que apesar de construída racionalmente guarda uma outra corporeidade:

Seguindo com exatidão os cálculos dos astrônomos, Perinzia foi edificada; diversas raças vieram povoá-la; a primeira geração nascida em Perinzia cresceu dentro de seus muros; e estes, por sua vez, atingiram a idade de crescer e ter filhos. Nas ruas e praças de Perinzia, hoje em dia, vêem-se aleijados, anões, corcundas, obesos, mulheres com barba. Mas o pior não se vê; gritos guturais irrompem nos porões e nos celeiros, onde as famílias escondem os filhos com três cabeças ou seis pernas (Calvino 1991, 130).

Ao lado da exibição dos monstros nos circos, nos museus, nas salas de entra-e-sai, despertando a atenção dos médicos, dos juristas, dos pedagogos, dos cientistas naturais e sociais, despertando toda gama de preconceitos e estigmas e, por vezes, de sentimentos apiedados, desde a primeira metade do século XIX, ingleses, franceses e norte-americanos se lançaram na empreitada de construção de um novo homem em sintonia com os tempos modernos.

Inicialmente, destaque especial será dado ao corpo masculino. Os ventos da tonificação do corpo masculino nas sociedades modernas, tem lastro com o mundo do trabalho na medida em que se projeta na técnica administrativa do Taylorismo e do Fordismo e com o imaginário político da nação. Desde a segunda metade do século XIX, o corpo passou a ser vestido com o imaginário puritano exigindo de seu dono o cuidado diário, o cultivo dos músculos, o exercício ritual do suor; cada um se torna o gestor do seu próprio corpo. O culto do corpo é quase uma religião. Jean-Jacques Courtine nos oferece um rico quadro de referências sobre as bases da corpolatria americana a partir do imaginário puritano do século XIX; embora longa vale a pena a transcrição:

Você pode se tornar a pessoa que sonha ser, dizem os body-builders. Você pode desafiar ao mesmo tempo o inato e o adquirido e fazer de você um outro. É uma das lições que Sam Fussel traz de sua viagem ao país dos homens fortes. A ideia de metamorfose é essencial ao body-building: com ele, é possível um renascimento individual, que passa por uma forma de conversão pessoal. Essa ideia foi progressivamente inscrita, sem nenhuma dúvida, no pensamento do puritanismo americano sobre o corpo a partir do início do século XIX, quando pastores e fiéis começaram a ser mais otimistas

quanto à possibilidade de assegurar sua salvação na terra. Começaram a querer que o estado de graça e a perfeição dependessem da conduta humana: desde então, a atenção moral dirigida à saúde ganhou uma importância essencial. Cuidar do próprio corpo, era assegurar a salvação da própria alma. No mesmo momento, a difusão dos ideais democráticos, os progressos da ideia de igualdade contribuíam para que a noção de perfectibilidade humana se desenvolvesse e exercesse uma nova influência social. Foi assim que se multiplicaram nos Estados Unidos, antes da guerra civil, os reformadores da saúde. Sob formas diversas –advogados convictos dos regimes vegetarianos, partidários tenazes da hidroterapia, defensores apaixonados do magnetismo animal ou do eletromagnetismo e enfim, propagandistas da cultura física –eles geralmente apresentam traços ainda hoje extremamente estáveis da relação que os americanos tem do corpo e a saúde: uma crença, com acentos religiosos e proselitistas, de que uma metamorfose corporal é possível; a ideia de que a salvação individual e a regeneração da nação dependem simultaneamente dessa metamorfose; a rejeição à instituição médica, acentuada pela vontade de se responsabilizar pela saúde do próprio corpo; e enfim um senso agudo do comércio, que percebeu, desde cedo, que o corpo é um mercado. É sobre o fundo desta genealogia *religião-saúde-comércio* que se inscreve sempre a racionalidade das práticas contemporâneas do corpo americano (Courtine 1995, 89).

As coisas não se passam de maneira diferente do outro lado do Atlântico. Vigarello & Holt destacam o processo de disciplinarização que aos poucos vai tomando conta das atividades rotineiras e festivas no início do século XIX. Não foi, contudo, sem resistência que as pessoas receberam os regulamentos dos jogos, o cálculo dos espaços e dos tempos, as técnicas de ginástica, as prescrições nutricionais, enfim, a nova pedagogia corporal nascente. O culto do esporte e da ginástica pelos amadores dos setores das classes médias representou a base do desenvolvimento da cultura do corpo na Europa do século XX. As Sociedades de Ginástica na França, constituída por parcelas das classes médias e da elite burguesa, pensam a ginástica como uma extensão do projeto político da República. Vale destacar o papel dos ginastas na constituição da nova sociedade:

É preciso, porém, recuperar as expectativas dos responsáveis pelas sociedades de ginástica para avaliar a importância dada ao polimento do corpo, ao aprendizado dos códigos físicos, da aparência e da postura, sobretudo. Nada mais que a influência reconhecida da elite sobre as classes populares no final do século XIX para controlar e disciplinar os corpos: “A ginástica não deve apenas desenvolver as forças físicas, mas também os princípios de postura e de disciplina sem as quais nenhum cidadão pode prestar um verdadeiro serviço à pátria”. Por isso o trabalho intenso efetuado pelos ginastas sobre a retidão corporal, a vigilância do peito, a conservação das costas: “A atitude é o primeiro elemento da ginástica”. Por isso também as referências sociais presentes nos textos que descrevem esse trabalho: “Os filhos dos camponeses fazem movimento, é verdade [...]. Mas não se tornam destros; suas formas não são bem equilibradas, seu aspecto é muitas vezes pesado e desajeitado”. Vasta empresa de aculturação, é para agir sobre a aparência que se dedica antes de tudo a ginástica, contribuindo para “levar a adquirir essa postura física pela qual se reconhece um homem bem-educado”. Que dá todo o seu sentido ao título do livro de Pierre Arnaud, *Os atletas da República*, aqueles cujo corpo é “polido” para o serviço de todos, aqueles cuja disposição física serve a uma disposição política. Que dá todo o seu sentido também ao artigo de Pierre Chambat, “Os músculos de Marianne” (Vigarello; Holt 2008, 469-470)¹⁰.

O processo de “supervirilização” toma conta dos desportistas, médicos, puritanos e moralistas de plantão. Cuidar do corpo tornou-se uma extensão do processo de salvação da alma.

¹⁰ Ratificando essas observações, o leitor encontra no texto de Bourdieu (2006) sobre “o camponês e seu corpo” um exemplo notável dessa héxis corporal desajeitada.

O combate ao vício, ao crime e à doença, bem como o aprimoramento da espécie, a elevação da raça, a glorificação da nação, encontraram no corpo o seu melhor suporte:

Desde meados dos anos 50 do século XIX, os americanos haviam começado a considerar, ainda mais claramente do que antes, a potência corporal viril como um signo essencial de beleza e de poder. Em breve eles iriam fazer do ideal muscular da estatuária clássica o critério de beleza física para o qual era preciso tender. No fim do século, o tipo atlético, o corpo potente do esportista, constituirá a norma-padrão, eclipsando o homem sensível dos primeiros anos do século e o homem robusto, corpulento e barbado, da Fronteira e da Guerra Civil (Courtine 1995, 91).

A construção desse novo homem e dessa nova corporalidade no contexto da sociedade moderna é parte considerável do que Norbert Elias denomina *O processo civilizador* (1992). A domesticação das paixões, o domínio da violência, a valorização da autodisciplina, a conquista do pensamento racional, a modelagem do corpo, são alguns dos mecanismos da vida calculada que se estende sobre o corpo e suas funções. Da etiqueta na sociedade de corte aos ritos de violência do futebol na sociedade moderna, o processo civilizador interfere nas práticas corporais das pessoas, seja administrando a saúde e a educação física das crianças seja corrigindo os modos masculinos e as modas femininas.

Em certo sentido, *O maior espetáculo da terra* simboliza não só ao triunfo da beleza, o culto dos corpos apolíneos, mas também a consolidação do *american way of life*, o desenvolvimento material, a crença no Destino Manifesto. O espírito da democracia americana passava pelo corpo do homem comum: “seja 100% homem”, diziam as revistas de publicidade dos anos 1920. O cuidado com o físico dizia muito sobre a moral do homem sem vícios, forte e dono de si. Homens como o *bodybuilder* Charles Atlas - vencedor do concurso “o homem mais bonito do mundo”, símbolo de êxito físico e pecuniário nos Estados Unidos -, ou como George Winship, o “Hércules de Roxbury”, “tornaram-se os modelos do que se pode chamar os *self-built-men*: escultores, diretores, propagandistas e comerciantes de sua própria anatomia. É o momento do impulso de uma cultura visual do másculo masculino, que rompe com a feira e os gigantes exóticos dos freak-shows. E que rompe com a toda essa pré-história mais ou menos teratológica do body-building” (Courtine 1995, 95). O corpo apolíneo se apresentava cada vez mais em sintonia com o imaginário científico da eugenia, com a cultura do músculo, enfim, com o espírito da modernidade e com o progresso dos próprios circos, cujo paradigma era o *Ringling Bros. Barnum and Bailey Circus*, como atestam sua grandiosidade, seus picadeiros, seus animais, suas luzes e cores, seu triunfante *circus day* – apresentação do cartaz do circo em desfile pelas ruas da cidade e seus espetáculos, o maior da terra! (Davis 2002). A grandiosidade do *Ringling Bros. Branum and Bailey Circus* sugeria com seus três picadeiros, simbolicamente, quão extraordinária é a cultura circense com as performances corporais

diferenciadas: dos *freaks* e dos graciosos palhaços grotescos¹¹, dos artistas apolíneos com seus números de risco, coragem e perigo, e dos selvagens animais amestrados, tudo apresentado simultaneamente.

Em suma, a cultura anglo-saxã encontrou no circo um lugar privilegiado para, ao lado da ciência, do museu, do esporte, da ginástica, promover um processo de reflexão sobre identidades e diferença, normal e patológico etc, a partir dos corpos extraordinários de seus artistas, sejam *freaks*, sejam apolíneos. Como observa Carmen Soares, “o circo é uma atividade que exerce grande fascínio na sociedade europeia do século XIX. Ali o corpo é o centro do espetáculo, de todas as ‘variedades’ apresentadas pela multifacetada atuação de seus artistas” (1998, 23). No entanto, isso não impediu certa desconfiança dos vigilantes do corpo nesse período, afinal, apesar das “*técnicas corporais*” performatizadas na cultura circense, elas não estavam relacionadas com a produtividade, a economia de energias, exigidas e postuladas pelo “Movimento Ginástico Europeu”. O contrário também é verdadeiro, ou seja, apesar de visto e considerado expressão da desordem, o “monstro” estava funcionalmente a serviço da ordem. Janet Davis (2002) também observa que a celebração da diversidade no circo costumava ser ilusória, pois o circo usava ideologias normativas de gênero, hierarquia racial e mobilidade individual para explicar as transformações sociais como resultado das diferenças humana. A exibição dos corpos extraordinários nos circos exercia uma função pedagógica que começava com a exibição do monstruoso visando ensinar o valor da norma, da hierarquia, do que a modernidade defendia como virtuosa e moralmente correto. Uma vez mais é Courtine quem nos fornece elementos que (in)formam essa “paisagem circense”:

...por trás das grades do zoológico humano ou no cercado das aldeias indígenas das Exposições Universais, o selvagem serve para ensinar a civilização, para demonstrar os benefícios, ao mesmo tempo que funda esta hierarquia ‘natural’ das raças, reclamadas pela expansão colonial. Por trás das vitrinas do necrotério, o cadáver que recebe a visita dominical dos basbaques reforça o medo do crime. Na penumbra do museu de moldes anatômicos de cera, os moldes de carnes devastadas pela sífilis hereditária inculcam o perigo da promiscuidade sexual, a prática da higiene e as virtudes da profilaxia (Courtine 2008b, 260-261).

O circo e seus corpos extraordinários exhibe mais do que um “show de monstruosidades” ou um espetáculo de corpos apolíneos em performances extraordinárias, senão, à exemplo dos

¹¹ O palhaço com seu corpo incomum e suas habilidades extraordinárias parece situar-se a meio caminho entre o grotesco e o sublime; o que faz do palhaço a alma do circo é o fato de seu corpo grotesco carregar uma alma sublime. Nesse caso, é referencial o trabalho de Bolognesi (2003), à medida que destaca a centralidade estrutural do corpo no circo, com especial destaque para o palhaço e sua performatividade entre o grotesco e sublime. Essa dupla corporalidade do palhaço encontra no circo um espaço propício, afinal, como também observa Dal Gallo, na esteira de Bolognesi, o “circo baseia sua linguagem no desenvolvimento de números que são marcados pela busca em ultrapassar aquilo que se crê que são os limites humanos. É através do corpo demonstrando as próprias habilidades e “anormalidades” que o artista expressa emoções e constrói as imagens que compõem o espetáculo. Com tal fim, o circo nunca apresentou um corpo padronizado ou um modelo hegemônico. Existe uma inclusão na diversidade corporal, procurando incluir todos os corpos, aceitando e valorizando o que está ‘fora dos padrões’. Essa diversidade é a que sempre deu ao circo um fértil material para novas pesquisas e fonte de renovação” (2009, 197).

fatos sociais totais (Mauss 2003), um conjunto de outras “funções”¹² de natureza econômica, moral, religiosa, estética, política, nos deixando ver uma “cultura extraordinária” que, por (in)definição, se revela portadora de uma condição estruturalmente ambígua, ambivalente, paradoxal, como é a própria modernidade.

O corpo (extra)ordinário e a (des)ordem do mundo

Por muito tempo, o “monstro” foi visto como fenômeno de origem divina, uma forma de presságio ou o desígnio de um castigo. Acreditava-se que sua manifestação era o resultado de algum pecado cometido contra Deus e a ordem natural do cosmo. Ao tempo de Santo Agostinho, no século V, os “monstros mostravam (...) o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram”, observa Del Priore (2000, 23). Nada mais coerente à crença em torno da imagem e da semelhança de Deus. Séculos mais tarde o prodígio daria lugar ao discurso científico, médico, jurídico, mas nem por isso, menos etnocêntrico, racista, sexista, colonialista, como se pode ver, por exemplo, no caso da “Vênus Hotentote” (Damasceno 2008). Uma gramática que alia o “monstro”, ao animal e ao selvagem.

A história dos “monstros” mostra-se significativa quando se trata de inventar ou inventariar a construção da diferença. Desde o século XVI, com a intensificação das viagens marítimas e o conseqüente alargamento da geografia mundial, o Ocidente passou a desenvolver um sistema de classificação em torno da espécie humana no qual era estabelecido os respectivos lugares que cada povo, etnia, ocupava na geografia desse novo mundo que então se descortinava para a imaginação dos europeus. Quanto mais distante o “outro” era localizado como diferente, exótico, selvagem e/ou primitivo, menos humano era considerado. Como observa Edmund Leach “só os europeus cristãos civilizados mereciam ser considerados homens verdadeiros no sentido humano total; todos os outros homens eram considerados de diversas maneiras como animais sub-humanos, monstros, homens degenerados, almas amaldiçoadas ou produtos de uma criação à parte” (1989, 71). Por algum tempo, a História Natural irá então definir e fixar a animalidade a uma certa escala de humanidade admitindo que o Orangotango (palavra de origem malaia que significa “*homem da floresta selvagem*”) fosse considerado uma espécie de homem, evidentemente, inferior¹³.

Não demorou então para que os “monstros” trazidos dos confins da Ásia, África, América, ou do próprio interior da Europa, passassem a serem exibidos em feiras, mercados públicos, museus e circos para o deleite das multidões nas metrópoles. Nascia um rendoso negócio de

¹² “Função” é uma categoria circense para designar o espetáculo do circo; aqui expressa os números que formam o espetáculo.

¹³ O imaginário medieval das monstruosidades foi transposto para as Américas e sobreviveu por séculos como sugerem Bestard & Contreras (1987); d’Escragnolle-Taunay (1998); Woortmann (2004).

diversão que se estendia à curiosidade dos cientistas da época. A exibição de corpos extraordinários, fossem xifópagos, hermafroditas, anões e/ou outros, aos poucos adquiriu o status de patologia e desde então ganhou um novo olhar dos médicos e dos juristas. Se antes o monstruoso estava relacionado ao prodigioso, a partir do século XVIII passava a ser pensado à luz das noções de anormal e anomalia, e não mais como resultado de uma mistura indevida, nos lembra Canguilhem (1982). Aos poucos, o monstruoso adquiria status e a atenção desde os médicos, dos homens de negócio como Phineas Barnun e do público em geral, trazendo de volta aqueles ou aquilo que por muito tempo tem sido marginalizado, estigmatizado e confinado ao mundo das indeterminações. “O monstro é o que combina o impossível com o proibido”, dirá Foucault (2001, 70) em uma de suas aulas no College de France sobre os anormais. Mais à frente, o filósofo conclui: “o que faz que um monstro humano seja um monstro não é tão só a exceção em relação à forma da espécie, mas o distúrbio que traz às regularidades jurídicas” (2001, 404). O que faz do “monstro” antes um fenômeno discursivo (médico-jurídico, político, econômico, moral, cultural) do que uma realidade natural; uma narrativa em torno do corpo, da diferença, ou melhor, do diferente¹⁴.

Para a antropóloga Mary Douglas “el cuerpo social condiciona el modo em que percibimos el cuerpo físico” (1988, 89); e mais à frente sintetiza: “el cuerpo físico es un microcosmo de la sociedad” (1988, 97). Nessa perspectiva, toda sociedade busca controlar seus corpos uma vez que os mesmos são veículos de comunicação e, como tal, promovem a ordem ou perigo. De um modo geral, o “monstro” representa uma ameaça ao sistema, um perigo a ordem do mundo, pois “lejos de obedecer a las leyes de un género, el cuerpo monstruoso contamina el orden de las cosas e inmediatamente torna extraño el decorado más familiar” (Courtine 1996, 37). O perigo decorre sempre dos corpos cuja indeterminação, ambiguidade, indefinição, excepcionalidade, põem em risco o sistema de classificação social.

Mary Douglas irá em seu clássico *Pureza e perigo* (1976), originalmente publicado em 1966, destacar que as “idéias sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões, têm como função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada. É somente exagerando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra, que um semblante de ordem é criado” (Douglas 1976, 15). A busca pelo controle da ordem não está, evidentemente restrita às sociedades modernas ou contemporâneas; as sociedades primitivas estabelecem regras para controlar o que é ambíguo e anômalo, portanto, perigoso. Assim, frente as ambiguidades ou as anomalias a sociedade busca reduzir o perigo quando:

¹⁴ A diferença é um problema filosófico, o diferente um problema antropológico/sociológico. Como nos lembra Flávio Pierucci (1999), o discurso da diferença esconde muitas ciladas, daí pensar a diferença é um desafio pois nem sempre se reconhece no diferente um princípio democrático.

Por exemplo um nascimento monstruoso ocorre, as linhas que definem os humanos dos animais podem ser ameaçadas. Se um nascimento monstruoso puder ser rotulado como um evento especial, então as categorias poderão ser restauradas. Assim, os Nueres tratam nascimentos monstruosos como bebês hipopótamos, nascidos humanos, acidentalmente, e, com este rótulo, a ação apropriada fica clara. Eles, gentilmente, os colocam no rio, que é o lugar ao qual pertencem (Douglas 1976, 54-55).

Então a combinação morfológica dos corpos extraordinários com o circo não é fortuita ou ocasional, mas estrutural. Explico: ambos fenômenos são, por definição, instituições liminares. O circo tal qual os monstros e, hoje, os *bodybuilders* pós-modernos, são, estruturalmente, ambíguos, liminares; e, historicamente, foram ou são marginalizados ou estigmatizados. Ambos os fenômenos parecem mais afeitos as formas primitivas de classificação, tal qual desveladas por Mauss & Durkheim (1981), do que pelos sistemas modernos abstratos de classificação. E, por isso mesmo, o “monstro”, o corpo extraordinário será colocado sob suspeita e classificado como anômalo, anormal, monstruoso:

As classificações primitivas são fenômenos simultaneamente jurídicos, econômicos, estéticos, mágicos, religiosos, psicológicos, fisiológicos. Diferentemente das modernas classificações científicas, elas mantêm ligações paradigmáticas entre contextos ou domínios distintos: entre deuses e homens, mortos e vivos, entre o céu e a terra, entre conceitos e sentimentos, entre alma e corpo, entre o espírito e a matéria, sem que entre essas categorias estabeleçam-se fronteiras ontológicas. Mais que esquemas intelectuais abstratos, as “classificações primitivas” são sistemas materiais e fisiológicos, supõem instrumentos e técnicas corporais. Mais do que esquemas abstratos de pensamento, podem ser entendidas como “formas de vida” (Gonçalves 2013, 61).

Por certo a proliferação dos “monstros” e dos corpos extraordinários na sociedade contemporânea, e até mesmo em outros tempos, não se deve somente ao fato de ser um rendoso negócio em expansão ou em razão de sua condição extraordinária como se viu antes, pois está relacionado à própria instabilidade da modernidade a se julgar a análise de Bruno Latour (1994), entre outros. Sem pretender analisar em profundidade o seu “ensaio de antropologia simétrica”, Latour problematiza a modernidade destacando a incapacidade de atingir a purificação ou de assegurar a divisão plena entre a natureza e a cultura, o humano e não-humano, o sujeito e o objeto, a ciência e a política, a economia e religião e tantas outras distinções. A modernidade deseja a ordem, mas não evita a desordem; exalta o corpo apolíneo, mas coloca em cena os *freaks*. Não por acaso, o circo se mostra uma “cultura (extra)ordinária”, pois sua capacidade de agregar e combinar a emoção com a razão, o improvisado com a precisão, a intuição com a sabedoria, enfim, o grotesco com o sublime, é notável.

A proliferação dos híbridos, ontem e hoje, sugerem que a modernidade guarda em sua constituição a possibilidade de convivência, não necessariamente pacífica, de sistemas de classificação social diferentes. O que nos leva a pensar o lugar extraordinário da cultura circense como espaço privilegiado no qual “algumas formas primitivas de classificação” dividiam o

picadeiro com novas formas modernas de classificação científica. Não é demais lembrar que o circo para além do lugar do espetáculo dos *freaks*, dos artistas apolíneos, dos animais amestrados, é uma empresa, um negócio de diversão que, como tal, será atravessado por princípios racionais de administração etc. Os números circenses são exemplares quando se trata de mostrar a combinação de códigos oriundos de sistemas diferentes durante a performance. Paul Bouissac (1985) realiza notável estudo semiótico sobre o circo e seus artistas mostrando em vários momentos o hibridismo dos atos circenses quando, por exemplo, durante a exibição dos cavalos e/ou dos animais em geral será necessário da parte do treinador desde o adestramento além de sua sensibilidade e intuição, sua experiência com cavalos, também o conhecimento de biologia e psicologia animal. Se, no sistema de classificação de Linneu o cavalo ocupa um determinado lugar, no circo será envolto a outros sistemas de classificação primitiva como o mítico, o folclórico, o simbólico, o publicitário, enfim, ao “circo de cavalinhos”.

Em suma, o circo não é a única cultura a nos exhibir parte dessa paisagem corporal que aqui se delinea entre os anos 1840-1940. No entanto, destaca-se como uma forma de “cultura extraordinária” que abrigou corpos extraordinários exatamente porque combinou em seu interior o que a modernidade muitas vezes desejou separar: a natureza e a cultura, o humano e o não-humano, a razão e a emoção, o grotesco e o sublime, o corpo da alma. O que faz do circo, uma cultura “extra-ordinariamente” moderna, pois através de seus “semideuses” de corpos apolíneos e sublimes em companhia dos corpos grotescos e dionisíacos está a nos mostrar que, na verdade, “jamais fomos modernos” ao menos do sentido imaginado pela ciência. O circo carrega, por onde anda, essa verdade; e, por onde passa, exhibe uma paisagem corporal que nem sempre a multidão consegue identificar-se com ela porque muitas vezes encontra-se invisível ao olhar tanto quanto os “outros” corpos que nos habitam.¹⁵

Referências bibliográficas

- Appadurai, Arjun. *Dimensões culturais da globalização – a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- Bestard, Joan, e Jesus Contreras. *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos – una introducción a la antropología*. Barcelona: Barcanova, 1987.

¹⁵ Uma nota: no Brasil, a ausência dos *freaks* nos circos era, simbolicamente, compensada com as performances do “homem-bala”, dos “engolidores-de-fogo” ou dos “engolidores-de-espada”, do “homem-sapo”, do “menino-borracha” e das “meninas-elásticas”. E, nem por isso deixavam de provocar os mesmos efeitos de excitação no público tal qual os *freak shows* americanos (Duarte 1995).

- Bogdan, Robert. "The Social Construction of Freaks". In *Freakery – Cultural Spetacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Thomson, 23-37. New York University Press, 1996.
- Bologna, Corrado. "Monstro". Em *Enciclopédia Einaudi – vida/morte-tradições-gerações*, 36, 315-339. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- Bolognesi, Mario. *Palhaços*. São Paulo, Unesp, 2003. <https://doi.org/10.7476/9788539303342>
- Bourdieu, Pierre. "O camponês e seu corpo". *Sociologia e Política*, Curitiba, n. 26 (2006): 83-92. <https://doi.org/10.1590/S0104-44782006000100007>
- Bouissac, Paul. *Circus and culture – a semiotic approach*. Indiana University Press, 1985.
- Bresciani, Maria Stela. "Metrópoles: As faces do Monstro Urbano (As Cidades no Século XIX)". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.3, n.8/9 (1985): 35-68.
- Browning, Tod. *Freaks*. 1932. Metro Goldwyn-Mayer. Duração: 64 min, EUA.
- Calvino, Italo, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- Câmara Cascudo, Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 1983.
- Canevacci, Massimo. *Fetichismos visuais – corpos eróticos e metrópole comunicacional*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- Canguilhem, George. *O normal e o patológico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- Cauquelin, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Cohen, Jeffrey. "A cultura dos monstros – sete teses". Em *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, org. Tomaz Tadeu Silva, 23-60. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- Courtine, Jean-Jacques. "Os Stkhanovistas do narcisismo –body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo". Em *Políticas do corpo –elementos para uma história das práticas corporais*, org. Denise Sant'anna, 81-114. São Paulo: Estação da Liberdade, 1995.
- Courtine, Jean-Jacques. "El crepúsculo de los monstruos". *SYD*, Buenos Aires, n. 7 (1996): 7-42.
- Courtine, Jean-Jacques. "O corpo inumano". Em *História do corpo 1 -Da Renascença às Luzes*, org. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, e Georges Vigarello, 487-502. Petrópolis, Vozes, 2008a.
- Courtine, Jean-Jacques. "O corpo anormal –história e antropologia culturais da deformidade". Em *História do corpo 3- as mutações do olhar: o século XX*, org. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, e Georges Vigarello, 253-340. Petrópolis: Vozes, 2008b.
- Crapanzano, Vincent. "A cena –lançando sombra sobre o real". *Mana*, Museu Nacional, v. 11, n. 2 (2005): 357-383. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200002>
- Dal Gallo, Fabio. "Da rua ao picadeiro – Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social. Tese de doutorado em Artes Cênicas, Salvador, UFBA, 2009.
- Damasceno, Janaína. "O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro – o caso da Venus Hotentote". *Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, 25 a 29 de agosto de 2008.
- Daniel, Noel. *The circus, 1870-1950*. Los Angeles: Taschen, 2008.
- Davis, Janet. *The circus age –culture & society under the american big top*. The University of North Carolina Press, 2002.
- Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
-

- D'Esgragnolle-Taunay, Afonso. *Monstros e monstregos do Brasil – ensaio sobre a zoologia fantástica nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- Del Priore, Mary. *Esquecidos por Deus – monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- Dias, Nélia. “O corpo e a visibilidade da diferença”. Em *Corpo presente – treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, org. Miguel Almeida, 23-44. Oeiras: Celta Editora, 1996.
<https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.411>
- Douglas, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Douglas, Mary. *Símbolos naturais – exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- Duarte, Regina H. *Noites circenses; espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- Elias, Norbert. *O processo civilizador – formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- Foucault, Michel. *Os anormais - curso no College de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Gil, José. *Metamorfoses do corpo*. 2 ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- Gonçalves, José Reginaldo. “A materialidade das classificações – de Émile Durkheim a Marcel Mauss”. Em *Educação e antropologia – construindo metodologias de pesquisa*, org. Gilmar Rocha, e Sandra Tosta, 51-64. Curitiba: CRV, 2013.
- Grosz, Elizabeth. “Intolerable ambiguity – freaks as/at the limit”. Em *Freakery – cultural spectacles of the extraordinary body*, ed. Rosemarie Thomson, 55-66. New York University Press, 1996.
- Gumbrecht, Hans. *Elogia da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- Hawkins, Joan. “‘One of Us’ – Tod Browning’s Freaks”. Em *Freakery – cultural spectacles of the extraordinary body*, ed. Rosemarie Thomson, 265-276. New York University Press, 1996.
- Hugo, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Ingold, Tim. “The temporality of the landscape”. Em *The perception of the environment – essays on livelihood, dwelling and skill*, 189-208. New York: Routledge, 2011.
- Ingold, Tim. *Estar vivo – ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis Vozes, 2015.
- Jeha, Júlio, e Lyslei Nascimento, org. *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. <https://doi.org/10.1590/1983-21172009110101>
- Latour, Bruno. *Jamais fomos modernos – ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- Leach, Edmund. *A diversidade da antropologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- Le Breton, David. “A síndrome de Frankenstein”. Em *Políticas do corpo*, org. Denise Sant’anna, 49-65. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- Le Breton, David. *Adens ao corpo – antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- Le Breton, David. *A sociologia do corpo*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido – mitológicas I*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Lindsay, Cecile. “Bodybuilding – a postmodern freak show”. Em *Freakery – Cultural Spetacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Thomson, 356-367. New York University Press, 1996.
-

- Mauss, Marcel, e Emile Durkheim. “Algumas formas primitivas de classificação –contribuição para o estudo das representações coletivas”. Em *Ensaços de sociologia*, Marcel Mauss, 399-455. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- Mauss, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Mille, Cecil B. 1952. *O Maior espetáculo da terra*. Paramount Pictures, Duração: 152min, EUA.
- Moraes, Eliane. “Anatomia do monstro”. Em *Corpo – território da cultura*, org. Maria Lucia Bueno, e Ana Lucia Castro, 11-25. São Paulo: Annablume, 2005.
- Morin, Edgar. *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.
- Nazário, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- Ovídio. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.
- Pierucci, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- Pires, Beatriz. *O corpo como suporte da arte –piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Senac, 2005.
- Rocha, Gilmar. “O maior espetáculo da terra! – circos, monstros, fronteiras e “self” na sociedade moderna”. *Transit Circle*, Niterói, v. 6 (2007): 10-31.
- Rocha, Gilmar. *A magia do circo –etnografia de uma cultura viajante*. Rio de Janeiro: FAPERJ-Lamparina, 2013.
- Rocha, Gilmar. “A imaginação e a cultura”. *Teoria e cultura*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2 (2016a): 167-187.
- Rocha, Gilmar. “Anjos e pernas -a ‘moça de circo’ no imaginário artístico brasileiro”. *Visualidades*, Goiânia, v. 14, n. 1 (2016b): 216-239. <https://doi.org/10.5216/vis.v14i1.35555>
- Rocque, Lucia, e Luís Teixeira. “*Frankenstein*, de Mary Shelley, *Drácula*, de Bram Stoker, gênero e ciência na literatura”. *História, Ciência e Saúde*, Manguinhos, v. VIII, n. 1 (2001): 10-34.
- Rumsey, Nichola. “Historical and anthropological perspectives on appearance”. Em *Visibility different – coping with disfigurement*, Richard Lansdwon *et al.*, 91-101. Oxford: Butterworth-Heinemann, 199.
- Simmel, Georg. “A moldura –um ensaio estético”. In *Simmel e a modernidade*, org. Jesse Souza, e Berthold Oelze, 119-126. 2 ed. Brasília: UnB, 2005.
- Simmel, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhão: Lusofia Press, 2009.
- Silva, Tomaz Tadeu, org. *Pedagogia dos monstros –os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- Soares, Carmen. *Imagens da educação no corpo –estudos a partir da ginástica francesa no século XX*. Campinas, Autores Associados, 1998.
- Thomson, Rosemarie, ed. *Freakery – Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York University Press, 1996.
- Thomson, Rosemarie. *Extraordinary bodies –figuring physical disability in american culture and literature*. New York: Columbia University Press, 1997
- Turner, Victor. *A floresta dos símbolos – aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.
-

Vigarello, George; Richard Holt. “O corpo trabalhado –ginastas e esportistas no século XIX”. Em *História do corpo 2 – da Revolução à Grande Guerra*, org. Alain Corbain, Jean-Jacques Courtine, e Georges Vigarello, 393-478. Petrópolis: Vozes, 2008.

Woortmann, Klass. *O selvagem e o Novo Mundo –ameríndios, humanismo e escatologia*. Brasília: UnB, 2004.

Recebido: 06 de julho de 2020

Aprovado: 11 de agosto de 2020