

Monstros: do *freak show* às leituras artísticas

Virgínia Laís de Souza*

Resumo: O termo *monstro* parece ganhar novos significados de acordo com o contexto e o momento em que é apresentado. No século XVIII, durante a popularização dos *freak shows*, algumas pessoas foram definidas como estranhas – por suas características corporais – e apresentadas em espetáculos que ridicularizavam seus corpos. Esse mesmo corpo passa por novos entendimentos até chegar ao interesse de artistas. É nesse campo que percebemos o corpo estranho ganhando novas leituras e o público sendo instigado a repensar imagens antes consideradas repugnantes. Essa ressignificação parece possível porque o conhecimento se dá no momento da interação entre obra, indivíduo e ambiente.

Palavras-chave: Monstro. Corpomídia. Arte. *Freak show*.

Monsters: from freak show to artistic readings

Abstract: The term *monster* seems to gain new meanings according to the context and the time it is presented. In the eighteenth century, during the popularity of *freak shows*, some people were defined as strange – by their bodily features – and presented in spectacles that ridiculed their bodies. This same body undergoes new understandings to reach the interest of artists. It is in this field that we perceive the strange body gaining new readings and the public being urged to rethink disgusting images. This reframing seems possible because knowledge is given at the time of interaction between work, and individual environment.

Keywords: Monster. Bodymedia. Art. *Freak show*.

Monstruos: de lo freak show hasta las lecturas artísticas

Resumen: El término *monstruo* parece ganar nuevos significados según el contexto y el momento en que se presenta. En el siglo XVIII, durante la popularidad de los *freak shows*, algunas personas se definieron como extranjeros – por sus características corporales – y se presentan en espectáculos que ridiculizaban sus cuerpos. Este mismo cuerpo se somete a una nueva comprensión de alcanzar el interés de los artistas. Es en este ámbito, percibimos el cuerpo extraño ganando nuevas lecturas y se instó al público a repensar imágenes repugnantes. Esta reformulación parece posible porque el conocimiento se da en el momento de la interacción entre el trabajo y el medio ambiente individual.

Palabras clave: Monstruo. Corpomidia. Arte. *Freak show*.

Construção midiática dos *monstros*: da palavra às imagens

O monstro propõe uma imagem subvertida (da) ordem; é simultaneamente mistério e mistificação. Ele desconcerta e, quanto mais organizado e hierarquicamente justificado é o universo, tanto mais gritante é o problema por ele apresentado. Ele não dispensa explicações: o enigma exige ser decifrado. (KAPPLER, 1994, p. 15).

Para o pesquisador Bogdan (1988), *monstro* deriva do latim *moneo*, que significa perigo/advertência ou de *monstro*, que significa mostrar/anunciar. Para ele, o monstro indica anomalias desde o nascimento e está relacionado a sinais do mal. Etimologicamente, *monstro* vem do latim *monstrum* que significa deformado, monstruosidade, aberração, sinal e agouro, derivação dos verbos *monstrare* e *monere*: avisar, indicar, chamar a atenção, advertir. O adjetivo *monstratus* quer dizer assinalado

* Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP – São Paulo, com orientação da Professora Christine Greiner. E-mail: virginia_lais@yahoo.com.br

ou distinto. Apesar dessas definições, Kappler lembra que a ideia de monstro é uma construção social e que pode variar em situações distintas:

Está claro que não existe *uma* definição de monstro, mas *algumas* tentativas de definição que variam segundo os autores e, sobretudo, segundo as épocas. Em sentido mais geral, o monstro é definido *em relação* à norma, sendo esta um postulado do senso comum; o pensamento não atribui facilmente ao monstro uma existência *em si*, que é espontaneamente atribuída à norma. Por isso, tudo depende da maneira como se define a norma. (KAPPLER, 1994, p. 291).

Discursos sobre deformidades e anomalias do corpo fizeram com que indivíduos fossem denominados monstros. Esses discursos partiam do pressuposto de que algumas características físicas e cognitivas eram comuns a todas as pessoas, e aquelas que apresentassem alguma variante desse padrão de normalidade eram classificadas em um grupo à parte. Os monstros da vida real foram apresentados como aberrações em feiras e circos especialmente no século XIX e início do XX. Em países como Inglaterra, França e Estados Unidos, criam-se os *freak shows*,¹ locais onde esses sujeitos-monstros efetivamente poderiam estar.

O *freak show* se distingue de outras formas de apresentação pública por ter uma organização singular, pelo caráter não apenas de divertimento, como também de proporcionar cultura e informação à sociedade, uma vez que apresenta corpos que poderiam servir para estudos sobre anormalidades. Para Courtine,

a história dos monstros é, portanto, não só aquela dos olhares postos sobre eles: a dos dispositivos materiais que inscreviam os corpos monstruosos em um regime particular de visibilidade, a história também dos sinais e das ficções que os representavam, mas também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas. Levantar a questão de uma história do olhar diante desta última deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades diante do espetáculo do corpo no decorrer do século XX. (2008, p. 256).

Ao mesmo tempo que serviam aos estudos médicos, os monstros ali exibidos estavam em uma relação de trabalho: para essa exibição do corpo era pago um valor, entendido como um produto vendido ao público. Courtine diz ainda que, para além de um museu de horrores, esses espetáculos também eram maneiras de movimentar muito dinheiro. O corpo se estabelece como objeto de troca, um corpo-mercadoria: o corpo monstruoso é ofertado ao espectador que tem necessidade de ser distraído, encantado, surpreendido. É vendido como exemplo do que deveríamos manter distância, e essa função só se concretiza por se tratar de um corpo excêntrico, único e desigual, que gerava curiosidade.

¹ Segundo Bogdan (1988), os termos usados para esse tipo de exibições eram: *Raree Show*, *Hall of Human Curiosities* (começo do século XIX), *Sideshow*, *Ten in One*, *Kid Show*, *Pitshow*, *Odditorium*, *Congress of Oddities*, *Congress of Human Wonders*, *Museum of Nature's Mistakes*, *Freak Show* (fim do século XIX e início do XX). Por ser o conceito mais conhecido, opto por usar *freak show* que poderia ser traduzido por *show de horrores*.

A produção dos *shows* e os efeitos utilizados para maximizar os monstros serviam para preparar o público e criar uma perturbação antes de os corpos aparecerem; o suspense e a afirmação de que um momento único estava prestes a acontecer eram essenciais para atrair olhares:

As curiosidades humanas não eram simples destroços corporais, que caíram por acaso nos parques de diversão, despojados de todo artifício e oferecidas, cobertas somente com sua miséria anatômica, para a estupefação das massas. O teatro da monstruosidade obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e a montagens visuais complexas. Exceção natural o corpo do monstro é também uma construção cultural. (COURTINE, 2008, p. 268-269).

Segundo o autor, o primeiro *freak show* parece ter ocorrido no ano de 1738, quando jornais dos Estados Unidos anunciaram a exibição de um monstro zoomorfo – uma mulher com corpo feminino e cabeça semelhante a de um macaco. Entretanto, cabe uma ressalva na afirmação de Courtine em relação ao início dos *freaks shows*. No século XVIII, o que inicia é esse mercado de aberrações com produção, produtor e monstro a ser apresentado durante esse *show*. Antes disso, algumas pessoas já haviam sido apresentadas ao público, mas isso era feito isoladamente, sem que fossem necessárias grandes organizações. No século XIII, por exemplo, o cronista inglês Paris registrou a descoberta (em 1249) de um jovem na ilha de Wight (Reino Unido). Segundo esse relato, o jovem não tinha características de um anão, embora tivesse parado de crescer. A rainha ordenou que ele fosse apresentado como uma aberração da natureza para despertar o espanto de espectadores.

Segundo Daston e Park (1998), em 1531, as exposições de aberrações começaram a ser oficialmente permitidas.

Manguel (2001) relata, ainda, a história de Antonietta Gonsalvus, a Tognina, nascida na Holanda, em 1572. O pai sofria de uma doença (*hypertrichosis universalis congênita*) que fazia o pelo crescer por todo o corpo. Quando criança, ele foi exibido na Corte de Henrique II e, antes dos 20 anos, casou com uma holandesa com quem teve quatro filhos, todos com a mesma doença. Em 1583, a família se mudou para Parma e, nessa época, Lavinia Fontana pintou o retrato de Tognina.

Muitos artistas fizeram desenhos e pinturas da família, e Tognina sempre aparecia mal-humorada e com feições que lembravam um lobo. Médicos e cientistas também quiseram se aproximar da família para realizar pesquisas. A família era conhecida por ser um exemplo de horror da natureza, diabólica e defeituosa. Tognina foi apresentada em anfiteatros, sempre bem-vestida (como as mulheres da Corte), todavia seu rosto, à mostra, chamava a atenção, escandalizando todos.

Se o rosto humano era (como a Igreja ensinava) a capela do edifício sagrado do corpo, então o rosto de Tognina, recoberto de pêlos, era como a ruína sagrada da capela, tragada pela floresta selvagem, um exemplo de como a natureza maligna invade a civilização humana, um lugar onde aqueles que a viam podiam reconhecer a natureza ambígua do seu próprio ser, ao mesmo tempo animalesco e humano, revelada como que no espelho de uma feiticeira. (MANGUEL, 2001, p. 119).

Courtine (2008) conta que, por volta de 1880, era grande a procura por exemplares teratológicos² que pudessem distrair o público. Em 1884, na Inglaterra, John Merrick, ou “Homem-Elefante”, começava a aparecer em público. No ano anterior um pedido havia sido feito às autoridades de Londres, mas essas não liberaram a exposição. O caso tornou-se mundialmente conhecido ao ser ele retratado em produção cinematográfica que apresentava a vida do monstro, entre estudos médicos e exposições à sociedade.

No filme “O Homem-Elefante”, dirigido por David Lynch (1980), percebemos a existência de inteligência para além do monstro: “A monstruosidade depende do olhar que se põe sobre ela. Não se acha tanto enraizada no corpo do outro quanto agachada no olhar de quem observa.” (COURTINE, 2008, p. 330). Essa ideia, defendida por diversos autores, tem como premissa que não se trata de um sujeito-monstro, mas de um discurso sobre a monstruosidade. É a partir da construção social que alguns corpos são monstruosos, que os estigmas vão ganhando força. Portanto, não devem ser entendidos como corpos que, *a priori*, nasceram monstros. Essa pode ser a “chave” para entender todo o processo de estigmatização: a monstruosidade está na vida social (nos *freak shows* e na mídia) e não nos indivíduos nomeados monstros. O filme “O Homem-Elefante” nos coloca uma situação emblemática posto que o monstro aparece com sentimentos que não se assemelhariam ao nosso imaginário de um monstro. O monstro faz pensar no estranhamento de seu corpo (um atrativo) e na fragilidade de sua situação diante de olhares curiosos. A familiaridade do público com esse estranho está na humanidade atrás de seu aspecto físico: embaixo de um corpo deformado e assustador, há um sujeito que demonstra sua percepção das situações.

O corpo estranho como objeto de reflexão crítica

No texto “O Estranho” (1976), Freud reflete sobre o conceito de estranho (ou sinistro) que aparece em oposição ao que nos é familiar e comum; na língua alemã, *unheimlich* é entendido como misterioso e esquisito, enquanto *heimlich* é o doméstico. Freud descreve que o estranho é, assim, entendido pela sua ambivalência: algo que é ao mesmo tempo familiar, mas ao qual ainda não estamos familiarizados completamente. Para o curador Miyada (2013)³ o que se protege na intimidade da casa também é o que se esconde do olhar de outrem, o que permanece recolhido, e é quando ele emerge inesperadamente para fora de sua reclusão que se produz o efeito de *unheimlich*.

Freud afirma que, embora existam diferenças na sensibilidade das pessoas, esse sentimento de que algo não pertence ao nosso meio é recorrente em relação a determinados assuntos – aos monstros, por exemplo. Para Manguel, podemos pensar em uma “humanidade comum” existente naquilo que surge como inumano e que somos incapazes de explicar. “Demônios, bárbaros, erros de Deus ou da natureza, homens e

² A palavra *teratologia* significa estudo do monstro, ou ciência que estuda as monstruosidades orgânicas.

³ Paulo Miyada foi curador da exposição “Estranhamente Familiar”, promovida pelo Instituto Tomie Ohtake, na cidade de São Paulo, entre os meses de março e abril de 2013.

mulheres selvagens, essas criaturas de fora da civilização são os outros, os estranhos, aqueles que não são como nós, um modelo da nossa sombra.” (2001, p. 131).

A respeito das reações das pessoas ante determinadas situações, Freud explica que a ansiedade é entendida como impulso emocional reprimido, e aquilo que remete ao medo e ao estranhamento pode ser, na verdade, algo reprimido que retorna à nossa consciência. O fato de *estranho* surgir de *familiar* indica que esse estranho nada mais é do que algo que era conhecido, mas que estava esquecido, oculto e veio à luz. Dessa forma, o que devemos perguntar é onde está de fato o estranhamento, se ele existe *em si* ou se nossas construções individuais dão vida ao corpo estranho. “Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e de ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto.” (FREUD, 1976, p. 300).

Nesse ponto, é necessário pensar em situações que contêm o corpo estranho, não por uma abordagem da estigmatização, mas entendendo seu estranhamento como abertura para uma possibilidade de ressignificação. Há de se observar a existência de diferentes representações do corpo estranho: algumas reforçam os estigmas do corpo (como vimos com o *freak show*), e outras tentam subverter o discurso corrente.

Os monstros foram amplamente tratados como seres não pensantes e objetos de humilhação e entretenimento. Porém, pode-se perceber a presença de monstros também nas artes. Nesse caso, não se trata de uma afirmação de estigmas ainda que a imagem utilizada faça menção a um corpo inconveniente ou estranho. Alguns artistas têm trabalhado com o monstro, mas de forma a ativar outras redes, buscando ressignificar estereótipos ou provocar novas relações com o público. A pesquisa artística também parte do corpo monstruoso, mas o discurso pejorativo é substituído por uma reflexão crítica que destaca o caráter singular não apenas do corpo monstruoso, mas de todos os corpos.

Um exemplo emblemático é o da *performer* Orlan, que se submete a cirurgias plásticas, que já modificaram consideravelmente sua fisionomia, desde os anos 90 (séc. XX). Ainda no fim da década de 70 (do mesmo séc.), Orlan havia passado pela primeira experiência cirúrgica; nesse caso, tratava-se de uma emergência, por motivos de saúde. Essa cirurgia foi filmada e serviu para instigar a artista a continuar pensando nessas intervenções médicas. Essas experiências fazem parte do manifesto chamado *Carnal Art*, em que a artista busca se assemelhar fisicamente a figuras femininas, de obras consagradas e religiosas. Entre críticas de movimentos feministas e do risco em que coloca a própria vida, Orlan levanta diversos questionamentos em relação à estética e às transformações do corpo, além de ser a própria causadora da anormalidade. Ela, que a princípio não teria características que despertariam a curiosidade alheia, aos poucos se transforma em um corpo estranho, por meio de ações que podem ser entendidas como agressivas e extremas por algumas pessoas. Orlan é constantemente questionada sobre o que a mobiliza a fazer tantas intervenções cirúrgicas e se está em busca de algum tipo de beleza. Segundo ela,

my goal was to be different, strong; to sculpt my own body to reinvent the self. It's all about being different and creating a clash with society because of that. I tried to use surgery not to better myself or become a younger version of myself, but to work on the concept of image and surgery the other way around. I was the first artist to do it. (ORLAN, 2009, s.p.).⁴

Segundo Sant'Anna (2001), as metamorfoses do corpo, propostas por diversos artistas a partir dos anos 60 (séc. XX), eram “urgências” que serviam para protestar; artistas da *Body Art* denunciaram coações sociais, sexuais e identitárias e, entre os nomes citados, estão Orlan, Michel Journiac, Hermann Nitsch, Gina Pane, Fakir Musafar, Stelarc. Para Villaça e Góes, a *Body Art* é “representativa (da) estratégia do monstruoso como indistinção de fronteiras na criação de um estilo corporal mais intenso”. (1998, p. 100). Segundo eles, a estética monstruosa tem como objetivo provocar a estética burguesa, utilizando-se do obsceno e de aspectos considerados mais baixos para o corpo, como referido:

Em diversas experiências artísticas contemporâneas, a beleza é retirada da proximidade com o monstruoso mas, de todo modo, há uma diferença fundamental entre duas épocas: nas décadas de 1960 e 1970, tratava-se, muito mais, de trabalhar um corpo considerado refúgio da verdade, da autenticidade. Mais tarde, entre 1980 e os anos de 1990, a intenção não é tanto a de liberar esta suposta autenticidade, mas de tratar o corpo como algo que pode ser reconfigurado, porque ele já é um ser artificial. (SANT'ANNA, 2001, p. 21).

O corpo construído por Orlan atrai espectadores – como acontece com os *freaks* da televisão e do cinema – mas, nesse caso, ela propõe uma discussão política e crítica para temas, como o ideal de beleza, tão ovacionado na sociedade de consumo. Durante uma entrevista, a artista relatou que muitas pessoas a imaginam como um monstro, mas que essa impressão é minimizada ao conhecê-la um pouco melhor. Para Orlan falar do abjeto⁵ (e de uma vida vulgar) serve de ignição para as experiências artísticas. Na história da performance, inúmeros exemplos expõem a vida ou trabalham o constrangimento e a inquietação no público a partir de transformações corporais.

Ao optar pelo olhar crítico, alguns artistas parecem absolutamente contrários ao modelo seguido pelos *freak shows*. Não há a exploração do corpo pela sua (suposta) monstruosidade, mas uma investigação artística *a partir* desse corpo monstruoso. Eles trabalham a imagem abjeta que se transforma em matéria, e o abjeto é entendido como aquele que perturba a identidade, abala a estabilidade, é nocivo, descartável, impedido de fazer parte do cenário que a sociedade entende como normal. São naturezas distintas que movem cada uma dessas abordagens: o artista está buscando questionar a fabricação

⁴ Meu objetivo era ser diferente, forte; esculpir o meu próprio corpo para me reinventar. Diz respeito a ser diferente e criar um confronto com a sociedade. Eu tentei usar a cirurgia não para melhorar a mim mesma ou me tornar uma versão mais jovem, mas para trabalhar o conceito de imagem e cirurgia ao contrário. Fui a primeira artista a fazer isso. (Tradução nossa.)

⁵ A palavra *abjeto* tem origem no latim *abjectus* que significa abandonado, rejeitado. É a junção de *ab* (para fora) e *jacere* (atirar, lançar). Esse corpo abjeto pode ser entendido, então, como desprezível e sem valor.

dos estigmas e não reforçando o que já se falou durante séculos sobre o corpo. Ele transforma o corpo belo e saudável em estranho, e o corpo vil, em harmonioso.

Artistas visuais encontram diversas possibilidades de representação e criação durante seus trabalhos. Cada um busca uma forma para conciliar interesses, experiências e inquietações. Assim, nos deparamos com milhares de caminhos possíveis do fazer artístico. A criação ganha novos contornos a cada detalhe que o artista altera, no momento em que aquela é exposta, dependendo de como o espectador se relaciona e a partir das conexões que estabelece em cada instante (conexões essas que são diferentes hoje, amanhã e daqui a alguns anos). Nada é estático e dado *a priori*: a arte vai se construindo e desconstruindo o tempo todo.

Por entender a arte dessa maneira, relacionamos aqui a teoria “Corpomídia”, para a qual o corpo está em constante modificação e é entendido em um processo complexo de troca com o ambiente (onde nada é passivo ou estável). Nesse sentido, alguns corpos podem sair desse lugar-comum a que estão delimitados e expandir sua relação com o que o paralisava: “A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.” (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Entendido isso, há como prever a possibilidade de um corpo se distanciar do discurso que o classificava como monstruoso. Ao expor o corpo estranho, o artista está dando visibilidade a um corpo antes limitado em seus estigmas. Esse corpo ganha novas configurações, e novas leituras são propostas; como nem o público nem a obra estão “acabados”, a comunicação desse corpo vai sendo construída, transformada, ressignificada no instante em que acontece.

Esse caráter coevolutivo é possível a partir da interação entre o sujeito e a obra em um determinado ambiente e momento. A mesma obra exposta em situações distintas recebe significados também distintos. O corpo monstruoso pode ganhar outra interpretação quando aparece em outro contexto. O monstro do século XIX não é visto da mesma forma que o monstro do século XXI; o considerado monstro por sua imagem assustadora agora ganha outros contornos nas esculturas dos museus. Vieira afirma que “a Arte ao explorar não somente a realidade mas suas *possibilidades*, trabalha alternativas quanto a realidades possíveis, o que – de uma forma menos otimizada que a científica – também garante a sobrevivência do sistema que a cria”. (2006a, p. 78).

Do ponto de vista artístico, cada nova possibilidade, cada diferença capaz de reconfigurar os padrões já conhecidos pelo público pode provocar imenso apreço. É claro que isso depende de *como*, *onde* e *com quem* a situação acontece, já que, como insistimos em afirmar aqui, o conhecimento não existe *a priori*, mas vai se constituindo de forma singular.

Cada vez que uma “vanguarda artística” surge, causa repulsa, mas traz provocações e inversões em relação ao que está estabelecido. Corpos que causam estranhamento na primeira vez que aparecem no palco são os mesmos que podem indicar imagens e discussões interessantes. O que é novo surpreende, renova e proporciona ao público

outros modos de ver. Ainda segundo Vieira: “A história de cada um, ou seja, o plano mundividente individual, já é o suficiente para gerar diferentes visões de mundo, consequentemente diferentes imagens de mundo.” (2006b, p. 14). De qualquer modo, o que diz respeito apenas ao indivíduo não está protegido ou livre de contaminação. Como indicado pela teoria “Corpomídia”, mesmo a experiência do sujeito precisa entrar em acordo com as informações que estão no mundo.

O corpo monstruoso, exposto muitas vezes de forma crua ao público, suscita novos debates acerca dessa imagem usada como representação da anormalidade em diversas ocasiões. Alguns artistas obrigam o espectador a sair de sua zona de conforto ao proporem que novas leituras sejam realizadas. A capacidade da arte de reinventar, subverter, criticar algo permite que o corpo congelado durante anos também possa gerar questionamentos de outra natureza, conforme nos indica Greiner:

Considero que é a presença do corpo que dá visibilidade ao pensamento e por isso torna-se cada vez mais valorizada nas experiências de arte contemporânea cujo objetivo tem sido, prioritariamente, expor pensamentos e não produtos ou resultados estéticos a serem rapidamente consumidos. (2010, p. 93-94).

Cabe lembrar que não são todos os artistas que estão interessados em debater polêmicas ou transgredir convenções. O mercado da arte faz uma certa pressão, que não pode ser ignorada, dando lucro e visibilidade a alguns poucos. Ainda assim, os exemplos mais óbvios de onde se pode perceber o monstruoso sendo questionado vêm das artes, especialmente da arte contemporânea. Uma hipótese para tal questionamento é de que existe uma distância do artista para com o seu tempo, conforme mostra Agamben:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (2009, p. 58-59).

Em uma situação de busca pelos índices de audiência, meios de comunicação (como a televisão)⁶ representariam o monstro, o corpo estranho, gerando uma disseminação do discurso vigente sobre aquele corpo. Por outro lado, quando falamos de contemporaneidade, estamos diante de uma arte que não cessa nas possibilidades já existentes. Existe um risco e uma tentativa de apresentar o monstro de formas diferentes, muitas vezes contraditórias, constrangedoras, pouco exploradas. (SOUZA, 2013).

Uma possibilidade para trabalhar a imagem do monstro é a partir da paródia. Para Agamben (2007, p. 38), a paródia é a inversão de um assunto sério em ridículo, desde que sejam conservados alguns elementos do primeiro para a reestruturação na paródia. Para alguns artistas talvez esteja na paródia a chance de abordar o corpo monstruoso, de profanar a imagem do monstro, libertá-lo do discurso que o delimitava e iniciar novas

⁶ “Monstros de hoje: extintos do circo e empregados na TV”. Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão no XXI Encontro da Compós, em Juiz de Fora, em junho de 2012.

leituras. Na visão do autor, é dessa forma que se pode resistir à biopolítica, por exemplo, por meio da potência de ser e de não ser, e essa é uma luta pela liberdade.

Refletir sobre discursos correntes tem possibilitado novos entendimentos dos corpos monstruosos. Se o corpo grotesco passa a ser belo nas artes visuais, muito se deve à capacidade de ressignificar (uma deformidade do corpo ou da impossibilidade de se relacionar característica física com moral). Não há uma tradição fixa já que a cultura é lida com transformações, com o que existia e com aquilo que aparece de novidade. Muitos artistas também precisam trabalhar a partir da constatação do que se imagina a respeito dos corpos para que possam colocar suas críticas e fazer reformulações.

A experiência de uma obra de arte pode ser, sem dúvida, compreendida, porque é afinal uma experiência humana. Mas essa compreensão, em todas as suas revelações iluminadoras e ambíguas, talvez esteja condenada, por causa de sua própria natureza, a permanecer para nós um pouco além das possibilidades de nossos esforços. (MANGUEL, 2001, p. 172).

Se olharmos essa discussão de forma mais complexa e sistêmica, podemos pensar que não se trata de uma condenação, conforme afirma Manguel. É da própria natureza da arte, do corpo e da imagem abrir possibilidades para as mais diversas leituras. Talvez nossa impossibilidade de “definir ou entender” o processo de um artista ao criar um monstro não deva ser percebida como além dos nossos esforços, como se fosse uma incapacidade humana acompanhar um trabalho artístico. O mais interessante é pensar que a arte acontece em relação com o espectador e, por isso, cada sujeito faz uma leitura singular, que pode mudar cada vez que a obra for apresentada.

Ressignificar só é possível porque todo corpo é “Corpomídia”. Quando entendemos o corpo como ativo, o corpo-monstro do *freak show* parece ser desestabilizado. Ainda existe um discurso sobre a monstruosidade do corpo, que busca definir os padrões desejados e com isso delimitar aqueles que seriam os estranhos, logo, os monstros. Porém, enquanto o corpo tiver a potência de ser mídia de si mesmo, novas possibilidades podem surgir: ele ainda pode receber o rótulo de monstruoso, mas a natureza do corpo não o paralisa nessa leitura. O corpo é entendido como capaz de produzir sentido e de ressignificar sua relação com o ambiente. Esse corpo não é nada *a priori*, pois está em constante troca e em acordo com as informações que já possui e com tudo o que está acontecendo em dado momento. O “Corpomídia” trata do corpo que **está** – diferente do corpo que **é** – e remete a possibilidades que estão além do corpo (apenas) estranho e indecoroso. Dessa forma, podemos pensar na ambiguidade do monstro: no *freak show*, o corpo apresentado como estranho e disseminado dentro de um discurso sobre anormalidade; já, nas artes, o mesmo corpo possibilita novas leituras que perturbam costumes e classificações.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BOGDAN, Robert. *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Trad. e rev. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3.
- DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. *Wonders and the order of nature – 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: história de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: M. Fontes, 1994.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. (Coleção Leituras do Corpo).
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ORLAN. ORLAN: entrevista. Entrevistador: Stuart Jeffries. Londres, 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- SOARES, Carmen Lúcia (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- SOUZA, Virgínia Laís de. *O corpo monstruoso: da espetacularização midiática às práticas de resistência*. 2013. 8 f. Dissertação (Mestrado) – Comunicação e Semiótica, PUC/São Paulo, 2013.
- SOUZA, Virgínia Laís de. Monstros de hoje: extintos do circo e empregados na TV. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora, 2012.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte*. Fortaleza: Expressão, 2006a.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. Complexidade e conhecimento científico. *Oecologia Brasiliensis*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 10, n. 1, p. 10-16, 2006b.
- VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.