UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ANDRÉ PEREIRA FEITOSA

MULHERES-MONSTRO E ESPETÁCULOS CIRCENSES: O GROTESCO NAS NARRATIVAS DE ANGELA CARTER, LYA LUFT E SUSAN SWAN

BELO HORIZONTE
2011

ANDRÉ PEREIRA FEITOSA

MULHERES-MONSTRO E ESPETÁCULOS CIRCENSES: O GROTESCO NAS NARRATIVAS DE ANGELA CARTER, LYA LUFT E SUSAN SWAN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e Expressão da Alteridade (LEA).

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

BELO HORIZONTE
2011

AGRADECIMENTOS/ACKNOWLEDGEMENTS

A Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira das Américas.

À Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida, por toda a dedicação e competência em orientar-me desde a graduação, na década de 1990, quando fomos premiados em nosso projeto de iniciação científica pelo CNPq, o que me despertou o interesse em estudar o grotesco na literatura. Agradeço sua orientação durante o meu mestrado em 2003 e toda sua colaboração na conclusão de mais uma etapa de minha formação acadêmica.

Aos professores Dr. Julio César Jeha, Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão, Dra. Ana Maria Clark Peres, Dra. Gracia Regina Gonçalves e Dra. Constância Lima Duarte, pelas valiosas contribuições e pela amizade.

Às professoras Dra. Maria Cristina Martins, Dra. Cleide Antonia Rapucci e Dra. Heloisa Helou Doca, pelas diversas contribuições acadêmicas desde a conclusão do meu mestrado e pela fé e amizade que nos unem.

À CAPES, cujo auxílio financeiro permitiu a realização deste estudo e a coleta de materiais de extrema relevância no Canadá, ao me conceder a bolsa PDEE.

To Dr. Smaro Kamboureli, for accepting my project to be developed at The TransCanada Institute at The University of Guelph, for the academic guidance throughout my writings and my presentation at Transmissions, and for the delicious dinners I had at her house. It was a wonderful cultural experience spending Thanksgiving with her family and being part of the Halloween party at the TCI. Dressing up as Margaret Atwood's "Hairball" was certainly a unique grotesque experience for me.

To all my friends and co-workers at The TransCanada Institute; Paul Danyluk, for his poetry performances and for not letting me get lost in the streets of Toronto; John & Toula Corr, together with their kids Niko, Antonios and Dimitri, who kindly let me stay in their home in Hamilton to watch Bryan Adams's concert (it was a dream come true!); Robert & Arvelle Zacharias and little Adiah, not only for the wonderful dinner at their home but also for all the priceless help Rob has offered me at the University of Guelph; and Mollie McDuffe, for all the help at TCI and the delicious farewell barbecue at her house.

To Isabelle De Paola and Hilary Reardon, a.k.a. "Lucy and Ethel", not only for helping me mail 15 boxes and 22 parcels full of books to Brazil, but also for the friendship and nice chats we had at the university's post office. Thank you Isabelle for the wonderful day we spent at Niagara Falls together with Cristina & Mark and for the delicious farewell chocolate cake. Thank you Hilary, for all your patience explaining me the policies of

Canadian mailing and also for inviting me to your home for Christmas, as if I were part of your family. I also need to thank Kevin & Erica Smart and little Natalie, Grandpa, Sandra & David, Barb Hill and Bob Reardon for organizing such a wonderful farewell barbecue. I will never forget all the love and care you gave to me. God bless you all.

To Farah and Eddie Bakhsh from Maxx Mini Mart for helping me with the long distance phone calls and also for the friendship.

To Evan Jones and Barbara Mann, for the hospitality and the nice talks about Canadian culture.

To Jeff Zeyl, for the nice talks during our meals and for inviting me to participate at his guided tour at Speed River, showing me the different kinds of maple trees.

To Ania Krysciak, Michele Schaeken, Brian & Phaijith Van Hemmen and the kids Stephen, Rose and Michael for the wonderful evenings we spent together at the Rosary group.

To Delia Montero Contreras, for the opportunity to present my research on Susan Swan's *The Biggest Modern Woman of the World* at Seminecal 2010, at the University of Guadalajara.

Aos meus amigos do SPA Literário e do SPA Psicanalítico: Alcione Cunha da Silveira, Marcelo Augusto Nery Médes, Alexandre Veloso de Abreu & Denise Borille de Abreu, Daniela Cordeiro Silva de Mendonça & Edimilson José de Mendonça, Jacques Fux, Rebecca Pedroso Monteiro, Daiane Carneiro Pimentel, Olga Inês Vianna, Páblia Santana, Izabel Cristina Azzi, Tatiana Azzi Roizenbruche, Diogo Mota, Andréa Santos e Campos pela amizade e pelas prazerosas discussões sobre literatura e psicanálise.

Aos meus colegas de doutorado: Renata da Costa Barreto e "baby" Manuela, Luiz Antônio Paganini, Carlos Henrique Bento, Letícia Malloy, Márcio Matiassi Cantarin, Cláudio Braga, Rosângela Ramos Corgosinho, Lidiane Luiza da Cunha, Marluce Oliveira, Heather Jean Blakemore, Natália Cristina Alves Ribeiro, Karla Fernandes Cipreste, Thiago C. Viana Lopes Saltarelli, Luiz Fernando Braga, Valico Romualdo Júnior, Matosalém Júnior e Dênis Leandro, cujas amizades e colaborações acadêmicas são indispensáveis.

Aos meus anjos da guarda dentro e fora da UFMG: Letícia Ferreira Carreira, Luciana Labatti Teixeira Serpa e Eloíza Francisca Augusto, perante as quais sempre estarei em dívida afetiva.

Às escolas CCAA, CENEX/UFMG, Greenwich Schools, GreenSystem, e Funcesi, pela confiança em meu trabalho e pela amizade dos colegas.

A todos os funcionários do Pós-Lit da UFMG: Letícia Magalhães Munaier Teixeira, Rosana Mateus Santos, Paulo Sérgio Correia de Moura e Eliete do Carmo Alves Pinto, pela atenção e presteza em me ajudar a efetuar as etapas burocráticas desse trabalho.

Ao Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves, pela cuidadosa revisão e pela paciência ao atender a todos os meus *e-mails* e telefonemas.

A minha mãe, Eneida Pereira Gondim, por todo o apoio durante toda a minha vida acadêmica. Serei eternamente grato por tudo que fez/faz por mim.

Ao meu irmão, Marcos Pereira Feitosa, por criticar minhas traduções e por me salvar quando as máquinas me odeiam.

Aos VDJs Supra Sumo, Roy, Goulart, Vinny e Pops, por terem mudado minha vida para melhor e pelos amigos oitentistas que seus eventos me proporcionaram.

Dedico esse trabalho às pessoas de todas as idades que sofrem violências físicas e verbais por serem estrangeiras, por possuírem corpos que não correspondem aos padrões de perfeição, por serem homoafetivas, por serem mulheres em culturas sexistas, ou simplesmente por não corresponderem aos códigos de normalidade impostos a homens e mulheres em nossa sociedade.

There are and have been and will be an infinite number of things on earth. Individuals all different, all wanting different things, all knowing different things, all loving different things, all looking different. Everything that has been on earth has been different from any other thing. That is what I love: the differentness, the uniqueness of all things and the importance of life.

Diane Arbus. *Revelations.*

[Há, sempre houve e sempre haverá um número infinito de coisas na Terra. Indivíduos todos diferentes, todos querendo coisas diferentes, todos sabendo coisas diferentes, todos amando coisas diferentes, todos com aspectos diferentes. Tudo que há na Terra sempre foi diferente de todo o resto. É isso o que eu amo: isso de cada coisa ser diferente e única e a importância da vida.]

RESUMO

Este trabalho analisa os romances *Noites no circo*, de Angela Carter, *Exílio*, de Lya Luft, e *The Biggest Modern Woman of the World*, de Susan Swan, sob a óptica do grotesco, que se apresenta de forma distinta em cada uma das obras. Os espaços nos quais as personagens de Carter, Luft e Swan se encontram estão deslocados do centro de poder, relegados às margens, sendo os circos e os museus de horrores os mais característicos. Nesse sentido, procurei verificar como os seres grotescos, em especial as mulheres, lidam com a violência e com as exigências normalizadoras que as excluem da realidade vivida por aqueles considerados normais. O presente estudo também procura identificar o grotesco como um dispositivo questionador das sociedades que não toleram os seres desviantes. Amparado pelos diferentes enfoques da teorização do grotesco, pelas questões psicanalíticas de abjeção e a *performance* de gênero, busco averiguar nesses romances como as personagens femininas reagem a certos conceitos tradicionais de comportamento nos quais o corpo perfeito, a virgindade, o matrimônio e a maternidade são condições básicas de virtude que moldam o ideal feminino.

Palavras-chave: grotesco, feminismo, circo, *freaks,* alteridade.

ABSTRACT

This work analyzes the novels *Nights at the Circus* by Angela Carter, *Exílio* by Lya Luft, and *The Biggest Modern Woman of the World* by Susan Swan, focusing on the grotesque found in each of these works. The spaces in which Carter's, Luft's and Swan's characters are found are dislocated from the center of power, relegated to the margins – being the freak circuses and museums the most characteristic ones. In this sense, my main aim is to verify how grotesque beings, especially women, deal with violence and societal normalizing demands which exclude them from the reality of so-called normal people. This study also seeks to identify the grotesque as a device for questioning societies that do not tolerate deviants. Supported by different theories on the grotesque, by psychoanalytical notions of abjection and by gender performance theories, I attempt to investigate how the female characters in these novels react to certain traditional concepts of behavior in which perfect bodies, virginity, marriage and motherhood are basic conditions of virtue shaping the ideal woman.

Keywords: grotesque, feminism, circus, freaks, alterity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**
CAPÍTULO 1: O GROTESCO NA ARTE E NA LITERATURA **20**
1.1 AS (IM)POSSIBILIDADES DE DEFINIR O GROTESCO 20
1.2 QUESTÕES DE GÊNERO E *PERFORMANCE* NAS TEORIAS DO GROTESCO 28
1.3. CONCEITOS DE *PERFORMANCE* DE GÊNERO E DE ABJETO 43
1.4. O GROTESCO NAS OBRAS DE CARTER, LUFT E SWAN 52
CAPÍTULO 2: PERSONAGENS FEMININAS GROTESCAS **57**
2.1. O GROTESCO EM CARTER, SWAN E LUFT 57
2.2. AS PERSONAGENS-MONSTROS: SEUS CORPOS, SUAS *PERFORMANCES*, SEUS LARES 68
CAPÍTULO 3: MATERNIDADES GROTESCAS **93**
3.1 AS PERCEPÇÕES DA MATERNIDADE NA CRÍTICA FEMINISTA 93
3.2 A MATERNIDADE ABJETA 98
3.3 AS MATERNIDADES GROTESCAS EM CARTER, LUFT E SWAN 103
CAPÍTULO 4: *FREAKS*: OS CIRCOS, OS PALHAÇOS E AS DORES **122**
4.1. PERCEBER QUE O MUNDO NÃO É COMO DEVERIA SER 122
4.2. RIR PARA NÃO CHORAR 133
4.3 QUEM RI POR ÚLTIMO… 144
CONSIDERAÇÕES FINAIS: "NÃO QUEIRA FAZER DE VOCÊ UMA PESSOA PERFEITA" **150**
REFERÊNCIAS **155**
ANEXOS **165**

INTRODUÇÃO

> O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. […] Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.
>
> Jeffrey Jerome Cohen. "A cultura dos monstros: sete teses".

> Tudo se inicia com amor. Se nós trabalhamos em um texto que não amamos, nós estamos automaticamente no caminho errado. [...] Eu escolho trabalhar com textos que me "tocam". Eu uso a palavra deliberadamente porque eu acredito que exista um relacionamento corporal entre leitor e texto.
>
> Hélène Cixous. "Conversations".[1]

O fascínio exercido pelo grotesco, seja em imagens ou narrativas, pode ser detectado desde tempos imemoriais e é frequentemente objeto de estudo nas artes e na literatura. Umberto Eco observa que, desde a Antiguidade, tanto a beleza quanto a feiura são definidas "em relação a um modelo estável" (ECO, 2007, p. 15). Pode-se dizer que "o feio é o contrário do belo", podendo, por exemplo, se configurar em "um ser humano com uma cabeça enorme e pernas curtíssimas" (ECO, 2007, p. 16). Dessa forma, eram "impiedosamente definidos como feios os erros da natureza" e os "híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diferentes" (ECO, 2007, p. 16). Esse modelo idealizado com o qual o feio contrastava, ao qual Eco faz menção, será sempre o arquétipo normalizador do qual o ser grotesco irá se distanciar.

Os romances *Noites no circo* (de 1984), de Angela Carter; *Exílio* (de 1987), de Lya Luft; e *The Biggest Modern Woman of the World* (de 1983), de Susan Swan, escolhidos como *corpus* deste trabalho, podem ser comparados sob a óptica do grotesco em função de suas personagens femininas que, por possuírem corpos e comportamentos que frequentemente não se amoldam aos padrões normativos, habitam locais marginalizados na sociedade. O fio condutor que une as vivências das protagonistas dessas obras está mais explicitamente caracterizado no sentimento de exclusão. As protagonistas de Carter e de Swan estão fortemente vinculadas neste estudo comparativo porque ambas possuem corpos grotescos que são facilmente identificados pelos moldes tradicionais de aberrações presentes, por exemplo, nos circos de horrores. Já a protagonista de Luft não carrega em si as características do corpo grotesco; porém, ela constantemente vive em uma atmosfera análoga à de um museu de curiosidades, convivendo com seres cujos corpos e comportamentos se distanciam dos padrões de normalidade. A característica mais marcante na abordagem do grotesco por essas

[1] "Everything begins with love. If we work on a text we don't love, we are automatically at the wrong distance. [...] I choose to work on the texts that 'touch' me. I use the word deliberately because I believe there is a bodily relationship between reader and text". (Tradução nossa).

autoras está no questionamento da violência simbólica instituída e consagrada em sociedades tradicionais, que insistem em estigmatizar e segregar aqueles que são diferentes. As obras de Carter, Luft e Swan, aqui comparadas, apresentam de forma contundente questionamentos quanto à violência e à marginalização sofridas por seres considerados grotescos.

Nesse sentido, este trabalho partiu do que esses romances têm em comum, ou seja, a apresentação de seres grotescos, em especial mulheres, e procura indagar como essas personagens lidam com as exigências normalizadoras de suas sociedades, que centralizam os seres que são perfeitos e relegam aos espaços marginais os seres que diferem de um suposto ideal feminino. Procurei também verificar se o grotesco, como se apresenta nas obras analisadas, pode ser percebido como um dispositivo questionador, ou até mesmo de resistência, nos contextos desses romances – ou seja, perante uma sociedade que não tolera os seres desviantes. As personagens das obras aqui comparadas reagem não somente à violência praticada contra elas, mas, também, aos códigos que regulam o comportamento feminino nos quais o ideal estético, o matrimônio e a maternidade compõem parte do que é esperado de mulheres consideradas adequadas e exemplares. Também faz parte deste estudo identificar os tipos de espaços marginais que as personagens de Carter, Luft e Swan habitam, sendo o circo o mais característico deles.

Angela Carter nasceu em 1940 em Eastbourne, no condado de Sussex, Inglaterra. Após uma rica carreira acadêmica lecionando literatura e escrita criativa em universidades da Inglaterra, Austrália, Estados Unidos e Japão, morre precocemente de câncer nos pulmões em 1992, em Londres, deixando mais de 25 obras publicadas. Apesar de ser internacionalmente conhecida por seus romances e contos, suas obras de crítica literária, textos jornalísticos, roteiros para teatro e livros infantis também são objeto de diversos estudos acadêmicos. Segundo Gina Wisker, o grotesco presente nos "[c]ontos góticos [de Carter] proporcionam oportunidades para críticas sociais".[2] A teórica afirma que uma das marcas registradas da literatura carteriana está ainda na utilização do terror gótico, com seus "vampiros, lobisomens, fantasmas, amantes demoníacos e comportamento sádico".[3] Nessa perspectiva, Carter "frequentemente explora o perigo e a violência sofridos pelas mulheres, bem como o perigo e a violência praticados por mulheres".[4] Longe de assumir uma posição ingênua sobre a vitimização feminina em sociedades patriarcais, Carter utiliza-se da literatura para

[2] "Gothic tales provide opportunities for social critique".
[3] "[…] vampires, werewolves, ghosts, demon lovers and sadistic behaviour".
[4] "[...] frequently explores the danger and violence on and by women, […]".

"frequentemente devolve o poder às mulheres no fim da narrativa" (WISKER, 2007, p. 18-19, tradução nossa).[5]

Devido à predileção de Carter por abordar o grotesco em suas obras, Salman Rushdie afirma que a escrita dela é "feroz demais [...] alternadamente formal e insolente, exótica e vulgar, refinada e grossa, preciosa e vagabunda, fabulista e socialista, púrpura e preta" (RUSHDIE, 2007, p. 52). Rushdie também argumenta que nas obras de Carter é possível perceber "o seu amor pelo gótico, a linguagem opulenta e a alta cultura", que vêm entrecortados "pelos fedores baixos – pétalas de rosa caindo que soam como peidos de pombos". O crítico acrescenta que "o eu" de Carter se apresenta como uma "performance: perfumado, decadente, langoroso, erótico, perverso", e pode ser vislumbrado na "heroína de seu penúltimo romance, *Noites no circo*", camuflado na figura da "mulher alada, Fevvers" (RUSHDIE, 2007, p. 53). Segundo Rushdie, as obras de Carter não foram muito bem recebidas pela crítica de sua época. Mas apesar de ser "acusada de correção política por autores preguiçosos, ela foi a mais individual, independente e idiossincrática dos autores; descartada por muitos, ainda em vida, como figura marginal" (RUSHDIE, 2007, p. 60). Carter foi, na verdade, melhor compreendida pelos críticos após a sua morte, passando a ser "da moda, uma flor de estufa exótica", e acabando por se tornar "a escritora contemporânea mais estudada nas universidades britânicas – uma vitória contra a corrente, que ela teria adorado" (RUSHDIE, 2007, p. 60).

Também autora de uma vasta publicação de romances, poemas, textos críticos, crônicas e livros infantis é a escritora brasileira Lya Luft, nascida em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, em 1938. Alguns de seus livros já foram traduzidos para mais de dez países. Além de sua produção literária e de seu reconhecido trabalho como tradutora, ela também se ocupa com a escrita de sua coluna na revista semanal *Veja*. Entre as mais de cem obras que traduziu estão romances de Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Doris Lessing, Sylvia Plath, Günter Grass, Botho Strauß e Thomas Mann. A crítica literária Maria Osana de Medeiros Costa afirma, em *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft* (1996), que a autora utiliza-se do grotesco como uma ferramenta para fazer emergir um "discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher" (COSTA, 1996, p. 20). Assemelhando-se às de Carter e às de Swan, as obras de Luft também apresentam questionamentos quanto à posição feminina em espaços estigmatizados.

[5] "frequently re-empowers women at the tale's end".

Lya Luft, bem como Swan e Carter, é conhecedora da marginalização que certas pessoas sofrem por não se adequarem às regras de normalidade que dividem e segregam as pessoas entre perfeitas e imperfeitas. *Exílio*,[6] publicado em 1987, apresenta diversos personagens grotescos que são relegados a um espaço destinado pela sociedade para abrigar aqueles que não correspondem às normas padronizadas de corpo e de comportamento. Constância Lima Duarte, em "Lya Luft e a identidade feminina", afirma que as narrativas de autoria feminina pós-64 no Brasil têm em comum "a preferência esmagadora pelo uso da primeira pessoa, o tom confessional, a intimidade entre narradora e personagem, a busca de identidade, a investigação no âmago das personagens" e, como ingrediente principal, "a abordagem do tema da mulher na sociedade contemporânea, a partir de uma ótica feminina" (DUARTE, 1999, p. 391). Carmem Chaves Tesser, em seu estudo biográfico sobre Luft, declara que a autora, durante sua infância em Santa Cruz do Sul, cidade "colonizada por imigrantes alemães no fim do século 19",[7] já compreendia bem os conceitos separatistas de "nós" e "eles" na sociedade em que vivia. As pessoas de ascendência alemã, como a autora que vivia em uma família na qual se falava apenas o alemão, apesar de estarem em território brasileiro, se referiam "aos Silvas e aos Souzas – os brasileiros – como 'eles'; os Neumanns e Fretts – os alemães – eram 'nós'".[8] Para Tesser, perceber tal cisão em sua sociedade perturbava a romancista desde sua juventude. Além disso, outros acontecimentos contribuíram para que suas narrativas abrangessem em sua maioria "o lado trágico da vida" (TESSER, 1994, p. 164, tradução nossa).[9] Luft, desde sua infância, percebe que a sociedade já se apresentava a ela subdividida em pessoas que são segregadas de acordo com suas diferenças.

Não menos influente no campo da literatura de autoria feminina que trata do grotesco é a canadense Susan Swan, nascida em Midland, província de Ontário, em 1945. Desde sua aposentadoria como professora de literatura da Universidade de York, Swan trabalha como colunista do jornal canadense *The Globe and Mail* e da revista *Chatelaine* e também como ilustradora de livros infantis. Além de *The Biggest Modern Woman of the World*, Swan possui dezenas de trabalhos publicados e até mesmo adaptados para o cinema, como *The Wives of*

[6] A editora Record, atual detentora dos direitos autorais de *Exílio*, retirou algumas partes da primeira edição publicada em 1987 pela Edições Siciliano, bem como acrescentou outras, para o relançamento da obra em 2005. Para minha análise utilizo a publicação mais atual e, para melhor ilustrar meu trabalho, irei me referir à edição de 1987 apenas quando houver alterações significativas feitas pela autora – alterações que, no meu ponto de vista, ajudaram na minha análise do grotesco em sua obra.

[7] "[…] colonized by German immigrants during the late nineteenth century".

[8] "[…] Silvas and Souzas – the Brazilians – were 'them'; the Neumanns and Fretts – the Germans – were 'us' […]".

[9] "[…] the tragic side of life".

Bath (1993).[10] Apesar de suas obras já terem sido traduzidas para mais de 25 idiomas e de apresentarem características semelhantes às críticas sociais utilizadas por Carter e Luft, os trabalhos de Swan ainda são pouco conhecidos no Brasil e não foram traduzidos para o português. Em *The Biggest Modern Woman of the World* a autora ficcionaliza a biografia de Anna Haining Swan,[11] uma giganta de aproximadamente oito pés de altura[12] que, desde sua infância, aprende a lidar com o seu corpo desproporcional que ultrapassa os conceitos de normalidade tradicionais. A autora admite que o processo de escrita do romance foi física e emocionalmente árduo, já que além de envolver extensa pesquisa sobre a vida de Anna Swan, que incluía viagens à Europa e aos Estados Unidos para coleta de dados, Susan Swan compreendia o sofrimento de sua protagonista giganta e se reconhecia nela. Diversas vezes Swan pensou em desistir do projeto e "reescreveu o livro cerca de oito vezes" (GUGLIELMIN, 1984, p. 12, tradução nossa),[13] levando quase vinte anos desde a concepção da ideia até a publicação do romance. Nas palavras da autora:

> Eu prometi a ela (a giganta de Nova Scotia Anna Swan) que eu nunca desistiria. Eu sentia sua presença. Nada me derrotaria. Fiquei tentada a parar, mas sabia que se eu parasse iria me arrepender pelo resto de minha vida. Eu conhecia a história da Anna e ela me amedrontava e me envergonhava. Eu me lembro de ter medo de poder crescer tão alto quanto ela. Eu me sentia como King Kong nas danças com os rapazes. Eu tinha a sensação que minha cabeça iria bater no teto. (SWAN entrevistada por GUGLIELMIN, 1984, p. 11, tradução nossa). [14]

Apesar da inadequação de analisar uma obra contrastando-a simplesmente com a vida do autor, no caso de *The Biggest Modern Woman of the World* a própria autora afirma existirem alguns pontos de contato entre essa narrativa ficcional da giganta e sua vida. Ambas, autora e personagem, utilizando a nomenclatura de Mary Russo, excedem tanto no tamanho como no comportamento e sentem-se enclausuradas em um mundo que não as comporta. Swan afirma que "detestava ser diferente, e sofria com isso" (SWAN entrevistada

[10] A adaptação para o cinema de *The Wives of Bath* ganhou o nome de *Lost and Delirious* e foi lançada concomitantemente no Brasil com o título *Assunto de Meninas*.
[11] A verdadeira Anna Swan (cf. Anexos 9-13) nasceu na província de Nova Escócia, Canadá, no dia 7 de agosto de 1846, morrendo de tuberculose em 5 de agosto de 1888. De 1862 a 1868 a giganta trabalhou se exibindo no museu de curiosidades de P.T. Barnum, chegando a se apresentar na Europa. Casou-se durante sua viagem à Inglaterra com o também gigante Martin van Buren Bates e, após seu retorno aos Estados Unidos, passou o resto de sua vida em Seville, estado de Ohio, trabalhando como professora na Igreja Batista.
[12] A altura de uma pessoa em países anglo-saxônicos é normalmente medida em pés. Logo, Anna Swan mede, aproximadamente, 2,44 m de altura.
[13] "[...] rewrote it about eight times".
[14] "I promised her (Nova Scotian giant Anna Swan) I'd never quit. I felt her presence. Nothing would defeat me. I was tempted to stop, but I knew if I did I'd regret it for the rest of my life. I knew about Anna and she frightened and embarrassed me. I remember being scared I might grow as tall as she. I felt like King Kong with the boys at dances. I had the sensation that my head would hit the ceiling".

por GUGLIELMIN, 1984, p. 11, tradução nossa).[15] A escritora, que atualmente mede 1,88 m,[16] bem como a giganta de Nova Escócia, aprendeu a lidar com o estigma de ser uma mulher que transgride padrões com seus corpos de proporções que ultrapassam a média de outros corpos femininos. Ela também explicita no prefácio do romance que o leitor estranhará o fato de que ambas, a protagonista e a autora, além de serem altas, têm o mesmo sobrenome – Swan –, o que levou muitos a questionarem o grau de parentesco entre as duas (SWAN, 2001, p. i). No entanto, a autora e a giganta pertencem a famílias distintas e não têm a mesma ascendência.

As obras aqui analisadas, além de possuírem personagens cujos corpos e comportamentos são vistos como grotescos em suas sociedades, enfocam humilhações e violências praticadas contra essas pessoas desviantes, que são forçadas por suas sociedades a habitarem espaços marginais. Considerando esses aspectos, fica clara a viabilidade de fazer um estudo comparativo enfocando as formas de concepção de personagens grotescos nas obras em questão. A teórica Tania Franco Carvalhal, em *Literatura comparada* (2006), afirma que a sociedade atual é constantemente estimulada por imagens e textos que se interligam e, dessa forma, os trabalhos comparativistas "expressam a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais" (CARVALHAL, 2006, p. 74). Carvalhal, em *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada* (2003), aponta ainda para o fato de que as novas tecnologias da comunicação proporcionaram um nível de interação entre culturas no qual "não são necessários deslocamentos para estarmos simultaneamente em vários lugares ou para acompanhar o desdobramento de situações que se passam no outro lado do globo e para estabelecer entre elas comparações contrastivas" (CARVALHAL, 2003, p 55-56). Para a autora, a concepção de espaço mudou, e esse fato possibilita novas formas de se analisar obras literárias em geral. Em seu ponto de vista, "o comparativismo desenvolve um tipo de leitura de análise das redes de relações que organizam os textos e que comprovam, na prática, sua natureza mosaica e plural" (CARVALHAL, 2003, p. 9). Nesse contexto, torna-se cada vez mais relevante um trabalho comparado que se move através de fronteiras geográficas e culturas diferentes.

Para o presente estudo comparatista, escolhi três obras de autoria feminina publicadas na década de 1980 e pertencentes a países distintos. Segundo Marysa Navarro, a década de 1980 também foi um momento frutífero para uma significante produção de revistas acadêmicas feministas, como a *Hypatia* (1980), *Gender and Society* (1987), e *Genders*

[15] "Swan hated being different, and suffered accordingly".
[16] Susan Swan tem 6'2" de altura.

(1988), nas quais surgem textos que procuram unir a literatura a questões políticas e questões sociais (NAVARRO, 2004, p.1). Nesse sentido, pode-se justificar a escolha de obras de autoras de nacionalidades diferentes, uma vez que as narrativas de Carter, Luft e Swan, produzidas numa mesma época e contexto, abordam o grotesco e retratam personagens femininas que estão relegadas a espaços marginais nos quais a violência e o sentimento de exclusão são elementos comuns. Cabe ressaltar, ainda, que as narrativas de Carter e Swan têm como pano de fundo uma sociedade do século 19 ainda fortemente marcada por padrões tradicionais de comportamento e regras de conduta conservadoras.

As teorias do grotesco, juntamente com as teorias de abjeção e de *performance*, são um terreno fértil para se questionar os conceitos e os padrões de conduta considerados aceitáveis na sociedade contemporânea. Como observa Cixous, "[p]or todo o mundo existem diferenças. Diferenças de comportamento, diferenças em como se vive. Existem escolhas. Temos preferência por uma forma de comportamento a outra porque tal forma nos permite viver de forma mais intensa, fazendo-nos mais felizes" (CIXOUS, 1997, p. 228, tradução nossa).[17] Cixous conclui que prefere o comportamento que é capaz de mudar valores cristalizados a uma atitude que é fechada e conservadora, que resiste a qualquer forma de perda. É nessa vivência de inconformidades que o grotesco na literatura de autoria feminina trava suas batalhas. É em um mundo rotulado de horrível e de estranho que algumas protagonistas procuram uma saída de uma sociedade que as condena à marginalização e à imposição de padrões de comportamento designados normais.

Em *Exílio*, *The Biggest Modern Woman of the World* e *Noites no circo* são os normais que delimitam um espaço no qual os seres grotescos podem habitar, como casas de prostituição, circos de horrores e manicômios. Na obra de Luft, a Casa Vermelha é o lugar que abriga tais personagens indesejáveis, cujos nomes não são revelados aos leitores, que os identificam apenas por seus rótulos. A casa é um lugar que "arfa e geme" (LUFT, 2005, p. 105), como se fosse viva, mas que é vista por alguns como um "hospício" (LUFT, 2005, p. 106), ou até mesmo um "circo" (LUFT, 2005, p. 96). Enquanto a pensão de *Exílio* se assemelha aos tradicionais museus de horrores, nas obras de Swan e Carter o espaço circense é real, e não descrito de forma metafórica, como ocorre no romance de Luft. Ainda em comum, os romances *The Biggest Modern Woman of the World* e *Noites no circo* têm o enfoque em personagens grotescas que são artistas performáticas de *freak shows* do século 19.

[17] "Throughout the world there are differences. Differences of behaviour, differences in relation to living. There are choices. We have a preference for one way of behaviour rather than another because it allows us to live more fully, makes us happier".

As personagens presentes nas obras de Carter, Luft e Swan se assemelham ainda na necessidade de ter uma voz e afirmar suas identidades, frequentemente movendo-se de um lugar para outro na busca de um espaço com o qual se identifiquem. É relevante observar que a violência, seja física, moral ou psicológica, está presente nas obras aqui comparadas. A escritora e crítica literária Margaret Atwood, numa recente entrevista à revista *Entre Livros* (2006), afirma que "o tema central da literatura é sempre o comportamento humano, ou aquilo que pensamos que seja. [...] A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Infelizmente, mas fazem" (ATWOOD, 2006, p. 24). Essa constatação de Atwood permeia as obras aqui comparadas, uma vez que essas questionam a posição que as personagens adotam ou são forçadas a assumir perante os papéis sociais que lhes são impostos, principalmente perante a violência à qual estão subjugadas.

A protagonista de Swan, desde sua infância, sofre por ser uma pessoa diferente das demais. Como ela mesma diz, "à medida que a nossa sociedade torna-se mais padronizada, fica mais difícil para gigantes e anões se encaixarem nela" (SWAN, 2001, p. 3, tradução nossa).[18] Anna relata a sua experiência como uma giganta que luta para ter espaço num mundo que não a comporta. A protagonista de Carter também é mais alta que a média das mulheres e, como a personagem de Swan, também atua em circos de horrores. Seu nome é Fevvers, e seu corpo, inexplicavelmente, tem a forma híbrida de mulher e de pássaro. A obra de Luft nos surpreende com uma protagonista sem nome que enfrenta, num grau mais aprofundado que Anna e Fevvers, a dor da perda. A mãe da protagonista de *Exílio* comete suicídio com um tiro no peito. A partir desse evento a narradora se vê desamparada e forçada a cuidar de seu irmão, que tem problemas mentais e habita um lar para pessoas indesejadas na sociedade. Esse lar, cujo nome é Casa Vermelha, é visto pela protagonista ora como manicômio, ora como hospital, ora como pensão e, também, em seus devaneios, como um circo de horrores.

Partindo desse *corpus*, a proposta deste trabalho é identificar e comparar as formas como o grotesco é empregado para questionar valores tradicionais de comportamento, principalmente feminino. Discuto ainda de que formas as personagens grotescas, em especial Fevvers e Anna, lidam com a própria condição de *freaks* perante sociedades que não toleram os seres diferentes. Enquanto as protagonistas de Luft e Swan tentam, sem muito sucesso, fazer parte da sociedade regida pelos códigos de normalidade tradicionais, nos quais a

[18] "As our society becomes standardized, it grows more difficult for giants and dwarfs to fit in."

maternidade e um casamento feliz regem o modelo artificialmente imposto de mulher ideal, Fevvers repudia os valores cristalizados de poder e assume as suas características grotescas como um mecanismo de resistência.

No capítulo 1, "O grotesco na arte e na literatura", traço um histórico de teóricos do grotesco que são relevantes para minha análise, como Victor Hugo, Mikhail Bakhtin, Geoffrey Galt Harpham, Muniz Sodré e Raquel Paiva. Esses autores analisam a evolução do grotesco nas artes e na literatura e salientam que, atualmente, ele está irremediavelmente inserido em diversos campos de estudo. Expandindo esses conceitos para a crítica feminista, teóricas como Mary J. Russo, Margaret R. Miles e Ewa Kuryluk contra-argumentam e criticam os estudos do grotesco que não abordam as questões de gênero. Para essas autoras o grotesco está inegavelmente ligado ao feminino e às relações de gênero. Os conceitos do grotesco sobre os quais alicerço o meu estudo das personagens das obras de Carter, Luft e Swan fornecem o embasamento teórico para analisar as atitudes e os corpos desviantes que se caracterizam em sua maioria pelo excesso, pela hibridização e pelo reverso dos modelos tradicionais de comportamento e aparência. Unindo-se às categorizações do ser monstruoso e às técnicas de distorção identificadas por Miles, Russo e Kuryluk, a teoria do abjeto de Julia Kristeva nos dá subsídios para pensarmos nos efeitos do grotesco, e assim contribui para uma melhor compreensão sobre o conceito, uma vez que as personagens aqui analisadas frequentemente são percebidas como seres abjetos que causam, paradoxalmente, sentimentos de fascínio e horror nas pessoas que as observam.

No capítulo 2, "Personagens femininas grotescas", analiso como as obras de Carter, Luft e Swan criticam os padrões de comportamento e estética considerados normais. Também explicito as relações de poder pelas quais as personagens centrais dos romances acabam sendo subjugadas ao olhar masculino e ao lucro de seus aliciadores. Como consequência por serem mulheres que transgridem as normas sociais de alguma forma, tais protagonistas compartilham do mesmo sentimento de exclusão de uma sociedade que somente as tolera em espaços especialmente designados para os seres diferentes.

No capítulo 3, "Maternidades grotescas", discuto, por meio de uma análise embasada na crítica feminista, o conceito de maternidade, que é frequentemente ilustrado de forma idealizada, conforme foi tradicionalmente concebido. As obras aqui comparadas apresentam o grotesco como maneira de desestabilizar tais noções idealizadas e apresentam inversões de figurações tradicionais da mãe perfeita, geralmente percebidas nas figurações da Virgem Maria. Tornar-se mãe para as personagens desses romances é uma experiência física e emocionalmente dolorosa porque muitas vezes elas não se equiparam ao eterno feminino

preconizado pelas sociedades tradicionais. Além do fato de as protagonistas aqui estudadas não desempenharem a maternidade seguindo os padrões usuais, as personagens de Carter e Luft, por não terem contato com suas mães biológicas, reconhecem como mães as mulheres que lhes dão aparo emocional. Em *Noites no circo* e *Exílio*, a maternidade também é analisada sob a perspectiva das protagonistas órfãs, que, na falta do modelo familiar tradicional, encontram mulheres que cumprem o papel de mães.

No capítulo 4, "*Freaks*: os circos, os palhaços e as dores", abordo as agressões que permeiam os espaços marginalizados nos quais vivem os personagens grotescos, em especial o circo. Analiso os diversos atos de violência praticados contra os personagens dos romances comparados, que são percebidos por suas sociedades como anormais, em especial as humilhações que alguns deles, como os palhaços, são obrigados a suportar para sobreviver. A figura do palhaço nas obras de Carter e Luft pode ser vista como grotesca por evidenciar formas distorcidas, exageradas e até mesmo híbridas. Na obra de Carter os palhaços aparecem como contraexemplos de Fevvers. Na obra de Luft, a figura do palhaço é fonte de incômodo para a protagonista, por perceber nela a imagem grotesca do seu irmão. Na obra de Swan, é a própria giganta que desempenha números circenses que apresentam fortes ressonâncias dos *shows* tradicionais de palhaço. O riso, em especial nas obras de Swan e Carter, tem dupla interpretação. Enquanto para os palhaços de Carter e para Anna Swan o riso simboliza a própria humilhação perante uma plateia que se diverte com a violência simbólica, Fevvers inverte a posição de vítima e opressor, quando ri e celebra a sua própria condição de *freak*.

Nas considerações finais, faço uma reflexão sobre o grotesco nas obras de Carter, Luft e Swan, aqui comparadas. Existe nessas obras uma apresentação do grotesco que leva a um questionamento dos valores tradicionais de perfeição, em especial em relação ao comportamento feminino. Minha investigação não é, e nem pretende ser, conclusiva no campo dos estudos grotescos, mas pretende fornecer subsídios para se pensar o grotesco como dispositivo questionador da opressão, da violência e da exclusão sofridas pelas personagens que transgridem os códigos de normalidade nos romances aqui analisados.

CAPÍTULO 1: O GROTESCO NA ARTE E NA LITERATURA

1.1 AS (IM)POSSIBILIDADES DE DEFINIR O GROTESCO

> Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os Antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira.
>
> Victor Hugo. *Do grotesco e do sublime*.

> A teoria não se totaliza, se multiplica e multiplica. […] Do momento em que uma teoria se enterra em tal ou tal ponto, ela se choca com a impossibilidade de ter a menor conseqüência prática, sem que se faça uma explosão, com a necessidade de um outro ponto inteiramente diferente.
>
> Gilles Deleuze entrevistado
> por Michel Foucault. "Os intelectuais e o poder".

Os conceitos de grotesco nas artes e na literatura estão em constante evolução. As características do que é horrível na atualidade podem não se aplicar às do passado. A maioria dos teóricos assinala que o monstruoso será aquilo – ou aquele – que desafia as normas estabelecidas como aceitáveis, perfeitas e corretas em um determinado contexto. O grotesco em muitas ocasiões vem de mãos dadas com o belo, ou atrelado a um conceito de belo característico de um determinado tempo. Preocupado em desenvolver uma análise do grotesco no século 19, Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime* (publicado em 1827), aponta para a existência de binarismos como uma constatação de que "tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz" (HUGO, 2002, p. 26). Hugo ainda percebe que "o sublime dificilmente se contrasta com o sublime e que as pessoas têm necessidade de descansar de tudo, até do belo" (HUGO, 2002, p. 33). Segundo alguns autores, como Harpham (2006), Kuryluk (1987) e Eco (2007), para estudar o grotesco nas artes e na literatura faz-se necessária essa quebra da monotonia, uma ruptura estética que impulsiona os conceitos do grotesco nas artes e na literatura sempre para um novo plano. Vale ressaltar, também, que o grotesco na literatura adquire, em muitos casos, um caráter político. Voltar o olhar para o horrível faz com que uma determinada sociedade reavalie seus valores de comportamento. Esse é um dos papéis do grotesco na literatura: questionar os valores de normalidade e beleza estabelecidos.

Hugo afirma que, nos estudos literários, "nada vem sem raiz" (HUGO, 2002, p. 28), ou seja, uma determinada época está sempre ligada à época que a antecede. Nem sempre é fácil identificar o grotesco atual sem primeiro traçar o seu processo evolutivo. O autor afirma que o "grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de

onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada" (HUGO, 2002, p. 33). O surgimento de um novo conceito do belo implicará o aparecimento de um novo conceito de horrível e, assim, ambos, o belo e o horrível, continuarão a fascinar as pessoas ao longo do tempo.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: *o contexto de François Rabelais* (1965), de Mikhail Bakhtin, o grotesco é identificado por seu caráter popular, por "sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até os nossos dias" (BAKHTIN, 1999, p. 2). Utilizando como substrato para sua análise do grotesco as imagens nas obras de François Rabelais, o filósofo enfatiza que elas têm um "caráter não-oficial", no qual não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com essas imagens que são "decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio de pensamento e à concepção do mundo". Em sua análise, é destacada a repulsa que as imagens do horrível causam em quem as contempla, por estes não conseguirem compreendê-las assim que as confrontam. As imagens grotescas presentes em Rabelais "continuam ainda em grande parte enigmáticas" (BAKHTIN, 1999, p. 2).

Perante um enigma de forma horrenda pode-se reagir de várias formas, inclusive por meio do riso. O "mundo infinito das formas e manifestações do riso se opõe à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época" (BAKHTIN, 1999, p. 3). Essas manifestações populares, essas "festas públicas carnavalescas", abarcam de forma jocosa elementos grotescos que em situações cotidianas seriam incomuns. Bakhtin cita como exemplo desses elementos "os bufões e tolos, gigantes, anões, e monstros, palhaços, de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme [...]", que possuem "uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível" (BAKHTIN, 1999, p. 4). Essa indivisibilidade carnavalesca mostrada por Bakhtin é um aspecto fundamental para se compreender seu raciocínio sobre o grotesco na cultura popular porque é exatamente nesse momento que as posições sociais dos indivíduos fantasiosamente desaparecem e as pessoas desfrutam da ilusão de não estarem subjugadas às políticas de poder; momento no qual todas as pessoas fazem parte do mesmo corpo social e estão unidas sem distinções sociais.

Na visão bakhtiniana, a corrupção dos valores clássicos ocorre de forma apurada nos carnavais de praça pública, nos quais "a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação". Esse diálogo carnavalesco pode ser entendido

como um contato "familiar e sem restrições" (BAKHTIN, 1999, p. 14) entre os indivíduos. Em outras palavras, a subversão dos valores clássicos e das hierarquias de poder presente nas festas carnavalescas une as pessoas que, até então, estavam confinadas em suas classes e papéis sociais. É permitido à população, nessas circunstâncias, ser grotesca, utilizando seus corpos para *performances* e ações que invertem valores estratificados de poder. As festas oficiais da Idade Média encontravam-se em sua maioria circunscritas às da Igreja ou às do Estado feudal, e não permitiam ao povo esse momento extravagante, "não arrancavam o povo da ordem existente, não criavam essa segunda vida". Ao contrário, tais festas "apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo" (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Nas festas oficiais, as distinções hierárquicas eram destacadas intencionalmente e "cada personagem apresentava-se com as insígnias de seus títulos, graus e funções e ocupava o grau reservado para o seu nível". Na verdade, as festas oficiais tinham por finalidade "a consagração da desigualdade." O carnaval de rua, em contrapartida, vinha para desestruturar essa hierarquia rígida, proporcionando um evento no qual "todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana", seja por causa de seu patrimônio, de seu emprego, de sua idade, ou mesmo de sua origem familiar. Como consequência, a eliminação provisória de hierarquias entre os indivíduos do corpo carnavalesco "criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais". Os indivíduos, "liberados das normas correntes da etiqueta e da decência" (BAKHTIN, 1999, p. 9), interagiam entre si de uma forma mais espontânea, mais intimista, utilizando por vezes uma linguagem mais franca.

Além de a linguagem carnavalesca aparentemente apagar as diferenças hierárquicas e promover maior união entre as pessoas, o carnaval de rua também se opunha "a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade". Por isso "todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder". Essas verdades e autoridades do poder, mesmo sendo impostas à população ao longo do ano, durante o carnaval encontram um espaço para serem questionadas. O aspecto grotesco do carnaval reside em sua "lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo". O que seria inconcebível em situações cotidianas, no carnaval acontece "como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'" (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Bakhtin descreve o grotesco no carnaval como um episódio positivo em que as pessoas subvertem ordens hierárquicas de poder e podem, mesmo que momentaneamente,

equiparar-se socialmente. Esse grotesco inerente ao carnaval bakhtiniano é caracteristicamente identificado pela inversão de posições sociais, como, por exemplo, um trabalhador das classes menos privilegiadas tornar-se o rei ou ocupar, de forma fantasiosa, uma posição social mais privilegiada que a sua. Também os comportamentos e normas elitizadas eram corrompidos pelas massas, que agiam em contraste com as normas da etiqueta vigente. Os corpos grotescos, sejam de anões, gigantes ou mesmo palhaços, não eram tidos como algo ameaçador e relegados às margens da sociedade, mas estavam atrelados a essa unidade que compõe o corpo do carnaval.

Esse mundo ao revés que dessacraliza os valores da ordem oficial, exemplificado por Bakhtin, propulsa teóricos como Geoffrey Galt Harpham a rever continuamente as análises do grotesco. É interessante observar que, em cada republicação de seu livro *On the Grotesque*: *Strategies of Contradiction in Art and Literature* [Sobre o grotesco: estratégias de contradição na arte e na literatura], de 1982, Harpham nos presenteia com um novo prefácio. Cada prefácio é datado e nos mostra como as abordagens do grotesco continuam fluidas e imprecisas porque ele não pertence a um único campo de estudo. O conceito permeia várias áreas do conhecimento, indo "da psicologia profunda à teoria da comunicação, do estudo da percepção visual ao da história cultural" (HARPHAM, 2006, p. xxiii, tradução nossa).[19] Segundo o autor, mesmo que nós confinássemos o grotesco apenas no mundo da estética e suas metodologias, "ainda assim iríamos nos deparar com uma inebriante variedade de possibilidades" (HARPHAM, 2006, p. xxiii, tradução nossa).[20] Entre esses exemplares grotescos, Harpham ressalta "o decadente, o barroco, a metafísica, o absurdo, o surreal, o primitivo; ironia, sátira, caricatura, paródia, a festa dos tolos, Carnaval, a Dança da Morte".[21]

Harpham aponta que dada a dificuldade para definir o grotesco, existe uma tendência em aceitá-lo apenas como uma essência, e isso acaba produzindo mais um problema de definição. O grotesco seria "como esse recente perfume feito para exalar uma fragrância diferente em cada pessoa" (HARPHAM, 2006, p. xxii, tradução nossa).[22] Para o autor, é inevitável a prevalência dessa grande confusão, muitas vezes paradoxal, entre os trabalhos acadêmicos que têm a intenção de elucidar o grotesco nas artes e na literatura. Segundo Harpham:

[19] "[...] from depth psychology to communication theory, from the study of visual perception to cultural history".
[20] "[…] we still confront a dizzying variety of possibilities […]".
[21] "the decadent, the baroque, the metaphysical, the absurd, the surreal, the primitive; irony, satire, caricature, parody; the feast of fools, Carnival, the Dance of Death".
[22] "[…] like recently created perfumes designed to smell different on each person […]".

> É a função dos teóricos de todos os campos discordar, mas tais discordâncias normalmente se referem ao arranjo ou interpretação do material; pelo menos essa é a intenção. O campo do grotesco é extraordinário nesse aspecto. Embora quase não haja concordância entre os críticos, tampouco quase não há discordância. É quase impossível discutir sobre o tópico porque ninguém até o momento averiguou ou delimitou sentenciosamente esse material para que ele possa ser organizado, menos ainda interpretado. (HARPHAM, 2006, p. xxiv, tradução nossa).[23]

O que Harpham sugere com o excerto acima é exatamente essa dificuldade em definir o grotesco. A falta de uma caracterização precisa para defini-lo é uma característica comum que aflige muitos estudiosos. Essa dificuldade se dá, em parte, pelo fato do termo não ser definível sem enquadrar o objeto de arte, ou obra literária, em determinado tempo e espaço. O grotesco muda de forma e conceito ao longo do tempo e tentar caracterizá-lo é bastante desafiador. Ao invés de tentar traçar fórmulas ou características para reconhecer o grotesco, Harpham afirma que o grotesco existe e que este depende de cada cultura para lhe fornecer as convenções e pressupostos que determinam suas formas particulares (HARPHAM, 2006, p. xxvi).

Receoso em delimitar as características do grotesco, Harpham protege seu argumento afirmando que será a cultura, unida ao seu tempo, que irá enquadrar um ser como normal ou grotesco. Infere-se que o crítico acredita na possibilidade de que todos sejam rotulados como anormais, já que não seria um conjunto de características inerentes a tal ser que o caracterizaria como grotesco. No entanto, para conduzir análises de personagens grotescos na literatura exige-se um posicionamento do que é considerado grotesco, e não a posição confortável de aceitar qualquer elemento de uma determinada narrativa como horrível. Talvez por ter recebido críticas a esse posicionamento claudicante ao definir esses seres monstruosos, e também por não ter levado em conta as questões de gênero quando se estuda o grotesco, Harpham faz a seguinte ressalva:

> Apesar da crescente aceitação do grotesco como um "modo" na arte contemporânea, este livro aparece em um momento em que o grotesco está se tornando menos possível devido à tolerância permeável e inconsistente da desordem, do gênero híbrido. Quando os programas de auditório da televisão apresentam ao telespectador comum entrevistas "aprofundadas" enfocando,

[23] "It is the business of theoreticians in all fields to disagree, but such disagreements usually concern the arrangement or interpretation of the material; at least that is the pretense. The field of the grotesque is exceptional in that although there is almost no agreement among critics, there is almost no disagreement either. It is nearly impossible to argue about the subject because nobody has yet authoritatively ascertained or delimited the material so that it can be arranged, much less interpreted".

> por exemplo, travestis e transexuais, como podemos continuar chamando o hermafrodita de grotesco? (HARPHAM, 2006, p. xxvi, tradução nossa).[24]

A citação mostra o dinamismo do debate sobre essa temática entre os teóricos nas artes e na literatura. Fica também implícita a noção de tempo, atrelado aos valores culturais, para se definir o que é contrário ao sublime. Percebe-se também, mesmo de forma discreta, uma preocupação em analisar os *shows* de aberrações modernos, que não têm mais como espaço performático o picadeiro do circo. O grotesco na atualidade está, de certa forma, como sinaliza Harpham, banalizado pelos programas de televisão.

Harpham não explicita em seu argumento que, mesmo as mídias expondo como triviais as imagens dos travestis, dos transexuais ou dos hermafroditas, tais corpos transgressores continuam pertencendo à esfera do grotesco, não sendo tolerados pela maioria da população. Essas transposições dos espaços grotescos modernos, dos tradicionais circos de horrores para as diferentes mídias televisadas, são ilustradas com mais afinco por Muniz Sodré e Raquel Paiva no livro *O império do grotesco* (2002). Umberto Eco também faz menção em seu livro, *História da feiúra* (2007), a esses grotescos-multimídia dos quais as sociedades ocidentais são consumidoras ávidas e que, para algumas pessoas, perdem o seu caráter assustador exatamente por se tornarem triviais – como a violência, que muitas vezes é glamorizada pela mídia.

Ainda segundo o raciocínio de Harpham, são pertinentes os exemplos dispostos por Sodré e Paiva de como o grotesco ultrapassa o picadeiro do circo e entra nos lares dos telespectadores. O primeiro capítulo se inicia com a pergunta "O que é mesmo grotesco?", introduzindo diversas situações supostamente grotescas e modernas que, no final do processo, apenas mostram exemplos e não fornecem uma resposta precisa à pergunta. Como exemplo, os autores descrevem a reportagem de Eliana Castro sobre a festa de aniversário da cadela de estimação da emergente carioca Vera Loyola, Pepezinha, presente na revista *ISTOÉ* de 27 de outubro de 1999, n. 1569. Como os autores afirmam, o horrível e o grotesco se exemplificariam pela "disparidade chocante entre a realidade pobre do país e a festa suntuosa para cãezinhos de estimação, em meio a fezes e à ridícula antropomorfização dos animais" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 16). Os autores também explicitam os crescentes *shows* de aberrações televisados no Brasil, afirmando que o sucesso desses programas está na "exibição

[24] "Despite the accelerating acceptance of the grotesque as a 'mode' in contemporary art, this book appears at a time when the grotesque is becoming less and less possible because of the pervasive, soupy tolerance of disorder, of the genre mixte. When the television talk shows present the casual viewer with 'in-depth' interviews with, for example, transvestites and transsexuals, how can we continue to call the hermaphrodite grotesque?".

irrisória de pequenas aberrações humanas e de gente do povo seduzida por prêmios banais e pequenos instantes de visibilidade pública" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 16).

As análises de Sodré e Paiva não se aprofundam nas questões de gênero, esboçadas nas teorias do grotesco feminino, e não percebem a inversão de valores quando o humano transforma-se em coisa. Ao citarem o exemplo do *Domingão do Faustão*, em que "atores da Rede Globo saboreavam comida japonesa sobre o corpo de uma modelo nua" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 13), o corpo feminino desempenha o papel de prato e deixa de ser uma pessoa para ser objeto também de consumo. Perante a dificuldade de definição do grotesco, os autores condensam seu raciocínio no seguinte parágrafo:

> O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17, grifos dos autores).

A explanação acima sinaliza para o fato amplamente aceito entre os teóricos de que é difícil definir o grotesco, mas, paradoxalmente, ele é facilmente identificado. Combinações insólitas estariam presentes, por exemplo, quando se sobrepõe ao corpo feminino nu alguns pedaços de *sushi*. O deslocamento de sentido muitas vezes se encontra atrelado a uma frase, à linguagem, como humanos latindo "Parabéns pra você" na festa promovida por Vera Loyola. O grotesco, para os autores, caracterizar-se-ia mais pela reação dos espectadores, por meio do riso, do horror, do espanto, da repulsa; mais do que pelo objeto ou situação grotesca em si. Para que o grotesco seja identificado é necessária a "desarmonia do gosto", a corrupção dos valores de estética preponderantes em uma determinada cultura, bem como dos de comportamento tidos como aceitáveis para uma determinada sociedade.

Harpham ainda percebe que esses questionamentos do grotesco, na atualidade, estão cada vez mais problemáticos. Segundo o autor, em "tempos mais inocentes" (HARPHAM, 2006, p. xxxvi, tradução nossa)[25] era possível criar um ser grotesco apenas misturando partes humanas com partes animais ou mecânicas. Com certo tom de pesar, Harpham conclui seu prefácio afirmando que, com a ajuda da tecnologia, o grotesco tem se tornado vítima de seu próprio sucesso. Tendo existido por muitos séculos na desordem das margens da cultura ocidental e das convenções estéticas que constituem a cultura, o grotesco da atualidade se

[25] " [...] in more innocent times […]".

depara com uma situação na qual o centro não se sustenta; nada mais é incompatível com coisa alguma e o marginal já não se distingue do que é típico. Como consequência, ocorre o problema da banalização do grotesco apontado nos exemplos de Sodré e Paiva.

Mesmo tendo dificuldades em determinar o grotesco nas artes e literaturas, Harpham, Muniz e Paiva traçam possíveis vertentes de análise. A maioria dos teóricos do grotesco ignora, segundo as críticas feministas, o grotesco feminino; a possibilidade do corpo e do comportamento de tornarem-se grotescos quando estes desafiam valores cristalizados de poder relacionados a questões de gênero. É nesse sentido que o grotesco feminino pode ser analisado nas obras de Carter, Luft e Swan.

A protagonista de Carter, por ser uma mulher alada, pertence à esfera do grotesco por apresentar uma "combinação insólita": ela é uma mulher que tem asas. Além de seu corpo desafiar os códigos de perfeição feminina, seu comportamento vacila entre os comportamentos artificialmente estipulados para serem femininos ou masculinos. Já a personagem central de Luft estaria na esfera dos supostos normais, uma vez que seu corpo não tem aspectos que provoquem a "desarmonia do gosto" – se não fosse por ela se encontrar atrelada física e emocionalmente a pessoas cujas características corpóreas, mentais e comportamentais se distanciam do que é socialmente aceito como normal, habitando um espaço que se assemelha a um circo de horrores. A protagonista de Swan, cujo corpo gigante a impede de pertencer ao mundo dos normais, assemelha-se à personagem de Carter por sobreviver em uma sociedade que não sabe lidar com a diferença.

Expostas ao público como prodígios da natureza, exatamente por possuírem corpos desviantes, as protagonistas de Carter e Swan são vistas como monstros e seres grotescos que desafiam os códigos de normalidade estabelecidos por suas sociedades. Ambas as narrativas, bem como a de Luft, além de mostrarem o grotesco conforme as teorizações acima, centralizam suas reflexões em personagens femininas e questões de gênero que merecem destaque. Daí a importância de discutirmos o grotesco e suas relações com os estudos de gênero e os estudos feministas.

1.2 QUESTÕES DE GÊNERO E *PERFORMANCE* NAS TEORIAS DO GROTESCO

> Sempre me fascinou a fealdade. As coisas que eram consideradas desinteressantes e indesejáveis interessavam-me particularmente. E acho essas coisas realmente bonitas.
>
> Cindy Sherman. "Cindy Sherman".

> Nunca fotografei eventos. Planejo meu trabalho com antecedência, imagino o local para cada fotografia ou série de fotografias, e sempre estou à procura de objetos cenográficos. Diante da câmera eu me sinto tão emocionada como uma atriz no palco. Exagero meus gestos, movimentos e expressões, e me exponho de maneiras que eu jamais faria em minha vida
>
> Ewa Kuryluk. *Autobiography in Photographs*.[26]

Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan abordam em suas obras algumas caracterizações do grotesco feminino por meio de uma óptica questionadora de modelos pré-estabelecidos de normalidade feminina. A mulher alada de *Noites no circo*, a médica enclausurada na Casa Vermelha de *Exílio* e a giganta de *The Biggest Modern Woman of the World* são exemplos desse grotesco feminino que são pouco explorados nas teorias até o momento apresentadas. Essas personagens, consideradas desviantes, questionam o uso do corpo feminino como objeto do olhar masculino por não se conformarem aos moldes de perfeição impostos por suas culturas.

Muitas autoras que teorizam sobre o corpo feminino grotesco desenvolvem suas análises a partir das artes para depois abordá-lo nos contextos literários. Avessas aos conceitos padronizados de beleza feminina, as fotógrafas Cindy Sherman e Diane Arbus, por exemplo, põem em foco figuras que explicitam o lado não convencional do belo e questionam valores de normalidade presentes nas culturas ocidentais. Tanto Sherman como Arbus exploram, em suas fotografias, de forma performática ou não, características obscuras frequentemente associadas ao universo feminino, como a loucura, a clausura doméstica, mulheres de corpos incongruentes ou mesmo vítimas de violências físicas. As técnicas de ilustração do grotesco feminino que Sherman e Arbus utilizam em suas fotografias são semelhantes aos métodos utilizados por Carter, Luft e Swan para construir suas personagens desviantes, que têm como um dos pontos de convergência criticar os valores impostos às imagens dos corpos femininos.

Os modelos de beleza tradicionalmente aceitos pelas revistas de moda são postos em xeque nos trabalhos de Sherman e Arbus. É relevante ainda ressaltar que ambas iniciaram

[26] "I have never been a photographer of events. I plan my work in advance, imagine a setting for each picture or series, and keep looking for props. In front of the camera I feel as excited as an actress onstage. I exaggerate my gestures, movements and expressions, and expose myself in ways I never do in life". (Tradução nossa).

suas carreiras fotografando mulheres consideradas perfeitas para diversas revistas femininas e, até mesmo, para as tradicionais propagandas de eletrodomésticos nas quais mulheres aparentemente felizes e bem vestidas representam um ideal do feminino. Cansadas de fotografarem exclusivamente o estereótipo da mulher perfeita sob o olhar masculino, Sherman e Arbus repudiam tais padrões e se opõem à vitimização feminina, bem como à marginalização de outros grupos considerados minoritários.

Eugenia Parry Janis afirma que Sherman usa o seu corpo como um filtro e encarna diversos papéis femininos, não se detendo apenas no estereótipo, mas, também, expondo uma variedade de imagens femininas, tanto pela perspectiva masculina quanto feminina. A artista é capaz de incorporar desde o tipo "neurótica-autodepreciativa ao tipo insípida eu-não-sei-quem-eu-sou-você-sabe?".[27] Janis também ressalta que Sherman mostra "um 'eu' macabro por baixo de cabelos teatrais e seios de plástico"[28] no qual não mais se vê a pessoa de Sherman mas, sim, "a mulher que dá vazão a um monstro",[29] e que sua "visão do ridículo",[30] quando "ilustra a debilidade feminina",[31] tem o propósito de "nos forçar a relembrarmos os arquétipos passados de papéis femininos nos quais monstruosidade, inspiração criativa e poder espiritual estavam forçosamente unidos" (JANIS, 1990, p. 9, tradução nossa).[32] Os formatos clássicos das fotografias estilo *pinup* são imediatamente reconhecidos pelo olhar masculino; porém, a imagem performática de Sherman corrompe a estética erótica ao mostrar, por exemplo, o corpo de uma mulher estrangulada, com olhar vitrificado, sobre uma poça de lama. De forma bastante semelhante a esse exercício interpretativo exigido por Sherman daqueles que visualizam suas fotografias, Carter, Luft e Swan também apresentam em suas obras mulheres que corrompem os padrões estéticos de perfeição feminina, remetendo à utilização do grotesco como um dispositivo questionador dos modelos normativos de feminilidade.

Mary J. Russo, em *O grotesco feminino*: *risco, excesso e modernidade*, de 1995, afirma que a arte grotesca surgiu "somente em relação às normas as quais excedia" (RUSSO, 2000, p. 17). No início de sua análise sobre o grotesco nas artes e na literatura, Russo contrapõe duas fotografias feitas por Sherman na década de 1980: a fotografia número 7 (cf. Anexo 1) e a fotografia número 175 (cf. Anexo 2), que correspondem à série intitulada pelos

[27] "[…] self-deprecating neurotic, to the fatuous I-don't-know-myself-do-you? type […]".
[28] "[…] showing a lugubrious "self" concealed beneath theatrical hair and plastic breasts".
[29] "[…] the woman that gives way to a monster […]".
[30] "[…] vision of the ridiculous […]".
[31] "[…] in depicting feminine debilitation […]".
[32] "[…] force us to recall the former role of female archetypes in which monstrousness, creative inspiration, and spiritual power were forcibly united".

estudiosos de "imagens bulímicas". Na primeira fotografia escolhida por Russo, Sherman aparece estereotipadamente vestida como uma modelo de revista de moda, usando óculos escuros e sensualmente levantando o vestido, pondo à mostra suas meias finas sete oitavos. Essa fotografia, por si só, não incomoda o olhar. No entanto, provoca desconforto a fotografia gêmea, refletida nas lentes dos mesmos óculos escuros, jogados entre restos de comida e uma nítida poça de vômito, que mostra o rosto da "mesma mulher" boquiaberta em estado catatônico. Essa mulher diminutamente refletida nas lentes dos óculos escuros caracteriza o que Roland Barthes identifica como *punctum* fotográfico (BARTHES, 1984), ou seja, um pequeno detalhe da cena é capaz de capturar o olhar com muito mais intensidade do que outros aspectos notoriamente mais ostensivos no plano da imagem exposta. No caso dessa segunda fotografia, apesar da poça de vômito estar em maior destaque, é a imagem do rosto da mulher refletida nas lentes dos óculos escuros que retém o olhar com mais afinco. Russo afirma em sua análise dessas duas fotografias que "os óculos escuros associam esta foto anterior glamorosa com suas imagens posteriores 'bulímicas' de vômito e decadência, sugerindo uma estranha conexão entre mascarada e abjeção corporal" (RUSSO, 2000, p. 16).

Essas duas fotos, como Russo as dispõe, uma ao lado da outra, expõem alguns aspectos do grotesco das sociedades ocidentais contemporâneas. Em um primeiro plano, Sherman mostra o lado obscuro do mundo da moda, no qual mulheres propositadamente violentam o próprio corpo para saciarem as normas de perfeição feminina. Enquanto a primeira foto reforça o estereótipo de beleza que aguça a volúpia masculina, a segunda foto inverte e questiona esses mesmos valores. Em sua análise das fotografias de Sherman, Russo cita o raciocínio de Laura Mulvey pelo qual ela afirma que "as fotografias 'bulímicas' de Cindy Sherman"[33] mostram que "a psique feminina pode muito bem se identificar com a repugnância misógina pelo corpo feminino"[34] e tenta, através da arte, "apagar os sinais que a marcam fisicamente como mulher" (RUSSO, 1995, p. 2, tradução nossa).[35]

Vale ressaltar que essas fotografias de Sherman explicitam um protesto no qual a bulimia e a anorexia são situações de saúde geralmente ignoradas pelo mundo da moda, que dita normas corporais a serem seguidas As autoras de *Our Bodies, Ourselves* [Nossos corpos, nós mesmas] (2005), vinculadas à Escola de Saúde Pública da Universidade de Boston, demonstram especial preocupação com as mulheres que violentam o próprio corpo para atingirem os ideais de beleza preconizados pela mídia em geral. No capítulo "Beauty for Sale"

[33] "[…] Cindy Sherman's 'bulimic' photographs […]".
[34] "[…] the female psyche may well identify with misogynistic revulsion against the female body […]".
[35] "[…] to erase signs that mark her physically as feminine […]".

[Beleza à venda], as autoras afirmam que "a mensagem de que nós [mulheres] devemos ficar caladas e sermos *sexy* para os homens está tão profundamente arraigada em nossa sociedade que nós mal a percebemos"[36] (ALEXANDER *et. al.*, 2005, p. 7, tradução nossa).

Esse exercício analítico inicial feito por Russo sobre a justaposição das fotografias de Sherman, confirmando a análise de Victor Hugo pela qual o horrível existe pelo contraste com o belo, remete ao grotesco que permeia diversas formas de mídia. Como a própria autora afirma:

> Neste livro reúno uma série de textos teóricos, históricos, autobiográficos, literários e visuais. Como a prática do risco, da forma como eu a desenvolvo, aponta mais para a possibilidade do que para o progresso sustentado, este livro está repleto de imagens de performistas do sexo feminino que são, de uma maneira ou de outra, erradas. Cada uma dessas agentes está marcada por características específicas de idade, estrutura física, classe, etnia e sexualidade; todas atuam com ironia e coragem diante do perigo, do ridículo, da descrença, da injúria ou mesmo da morte. [...] Em última análise, pode ser útil para meus leitores reafirmar o que este livro não se dispõe a fazer. Mais notadamente, ele não procura catalogar as diversas figuras grotescas codificadas como femininas. Nem busca e identifica assiduamente um feminino grotesco essencial ou paradigmático. (RUSSO, 2000, p. 26).

Segundo Russo, quase todos os exemplos de manifestações artísticas e culturais são passíveis de abarcarem aspectos grotescos. Não é por acaso que Russo utiliza fotografias, como as de Sherman; filmes, como *Gêmeos: mórbida semelhança*, de David Cronenberg; e textos literários, como *Noites no circo*, de Angela Carter. O grotesco, em seu ponto de vista, não se restringe a uma única qualidade midiática, mas é passível de ser identificado em várias áreas de estudo, coincidindo com os argumentos de Sodré e Paiva e de Harpham. O recorte que Russo faz em sua análise é o de apresentar o grotesco referente ao corpo feminino. Ela não propõe categorizar, definir, caracterizar ou mesmo quantificar esse corpo feminino grotesco, exatamente por já saber que, pela experiência dos teóricos que a antecederam, esse tipo de análise é frustrante e infrutífera. O que Russo valoriza nos exemplos do grotesco feminino é exatamente o caráter desafiador e questionador de normas e valores cristalizados de poder.

Russo também reconhece a importância da fotógrafa Diane Arbus para os estudos do feminino grotesco, "cujas fotografias de aleijões e da subcultura urbana a fizeram uma figura *cult*" (RUSSO, 2000, p. 93). Assim como Sherman, Arbus é mundialmente reconhecida por deslocar os corpos grotescos das margens para o centro e, assim, inverter os valores clássicos de perfeição e imperfeição. As fotografias de Arbus exigem um afastamento do olhar que

[36] "The message that we should keep quiet and look sexy for men is so deeply woven into the fabric of our society that we barely notice it."

tende a se ater nas imagens tidas como belas, como aquelas presentes em revistas de moda, para focar nos sujeitos que habitam os espaços reservados pela sociedade aos seres grotescos. De forma semelhante, Carter, Luft e Swan também questionam, em suas narrativas, o tradicional feminino, cujo corpo e comportamento se amoldam aos padrões de perfeição ocidentais, entregando aos seus leitores personagens femininas grotescas que impelem a crítica a valores pré-estabelecidos.

Insatisfeita com as formas do belo focadas por ela e seu marido, Allan Arbus, especialistas em fotografar modelos para revistas femininas, Diane decide observar os espaços relegados às pessoas que não correspondem aos padrões de normalidade, como os campos de nudismo, circo de horrores e *shows* de transformistas. Já no fim de sua carreira, antes de seu suicídio em 1971, Arbus se consagra ao fotografar internos de um manicômio. As fotografias (cf. Anexos 3 e 4) extraídas da coleção intitulada "Please Don't Feed Me" [Por favor não me alimente], de 1968, foram feitas por Arbus no acampamento Lakecrest, em Dutchess County, estado de Nova Iorque, local destinado para que mulheres com sobrepeso se exercitassem. Nessas imagens Arbus faz uso de técnicas de representação do grotesco, como a justaposição de elementos díspares – como vegetais substituindo partes do corpo humano – ou mesmo simplesmente ressaltando o corpo feminino cujas proporções se distanciam do modelo de belo tradicionalmente preconizado.

Uma das funções do acampamento Lakecrest era remodelar corpos fora do padrão para adequá-los aos códigos de conduta feminina. O gesto grotesco de Arbus está exatamente em questionar esses conceitos de beleza impostos não somente ao comportamento, mas, também, ao corpo das mulheres. Vale também lembrar que as normas das sociedades patriarcais sobre o corpo feminino são tradicionalmente mais rigorosas que as impostas ao corpo masculino. A mulher fora dos padrões de normalidade corpórea é mais facilmente rotulada como monstro. Andrea Stulman Dennett observa que, mesmo vivendo em uma sociedade imersa nos valores do politicamente correto, no qual os circos de horrores foram quase que totalmente extintos, muitos preconceitos ainda são perpetrados e corpos fora dos padrões de normalidade são relegados a espaços marginais destinados a seres grotescos (DENNETT, 1996, p. 323). Na visão de Dennett, a mulher gorda dos circos de horrores ainda não é vista como pertencente à esfera dos normais. Pelo contrário, um dos quesitos para a sociedade considerar uma mulher como adequada e dentro dos padrões estipulados como normais, além de reproduzir os códigos de condutas supostamente femininas, está em ser magra e, preferencialmente, caucasiana.

Dennett também argumenta, de forma semelhante a Sodré e Paiva, que os clássicos *shows* de aberrações, mesmo não existindo em seu formato original dos séculos 19 e 20, continuam vivos nos programas de auditório e programas de entrevista televisados (DENNETT, 1996, p. 323). Se o "*show* de aberrações clássico fazia a plateia se sentir confortável com suas condições de vida",[37] sentindo-se mais normal por ver um monstro sendo exibido e, assim, reafirmar a própria normalidade, o programa de entrevista televisado também sustenta esse mesmo propósito, "no qual o monólogo interior do telespectador é 'estou tão feliz por não ser eu!'" (DENNETT, 1996, p. 323, tradução nossa).[38]

Ao abordar os trabalhos de Sherman e Arbus, Russo tem consciência dos "óbvios inconvenientes" quando se recorre a "estereótipos do grotesco", particularmente às "codificações limitadas do corpo associadas ao grotesco: a Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, A Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã". Esses exemplos são apenas alguns rótulos do grotesco feminino. A autora afirma que essa lista poderia ser mais extensa se abrangesse outras "curiosidades e aberrações" que englobam os "desvios sexuais e sociais contemporâneos," o que não exclui os "problemas femininos aparentemente mais comuns com processos e partes do corpo: doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses" (RUSSO, 2000, p. 27).

Nesse momento de sua análise, Russo expõe uma questão importante que será também explorada por Judith Butler. Tanto o corpo feminino quanto o corpo masculino são passíveis de serem considerados grotescos quando se distanciam dos códigos prevalecentes de normalidade. O problema que Russo ratifica em sua análise é exatamente o fato de o corpo feminino ser mais propenso a ser qualificado como grotesco do que o corpo masculino, porque este último quase sempre corresponde à perfeição canônica corporal. Nas palavras da autora:

> As imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica. O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico, e liso; identifica-se com a cultura "superior" ou oficial do renascimento e de épocas posteriores, como o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia. O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura "inferior" não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social. (RUSSO, 2000, p. 21).

[37] "[…] the old-time freak show made spectators feel at ease with their lot in life, […]".
[38] "[…] where the inner monologue of the viewer is, 'I'm so glad that's not me!'".

No fragmento acima, Russo faz uma nítida referência à teoria bakhtiniana, quando identifica o corpo grotesco como pertencente ao mundo não oficial, com uma breve e ilusória promessa de transformações sociais. Os adjetivos usados pela autora para qualificar o corpo grotesco são praticamente os mesmos utilizados por Margaret Miles, como veremos mais adiante, para definir o corpo feminino que é um corpo disforme e "penetrável". O corpo masculino seria o modelo clássico, fechado, simétrico e contido em si com o qual o corpo feminino é contrastado. Russo reforça o argumento tecido por Michel Foucault ao afirmar que "a normalização é um dos grandes instrumentos de poder na era moderna" (RUSSO, 2000, p. 23) e, por consequência, o corpo grotesco é aquele que excede a norma e a desafia.

Russo endossa a importância de Kayser, Bakhtin e Harpham e faz uma distinção básica de duas qualidades de grotesco: o grotesco carnavalesco, ou cômico, e o grotesco estranho. O grotesco carnavalesco está ligado ao corpo social, que questiona as hierarquias de poder de forma jocosa. Em contraste, o "grotesco como estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, [...] a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da psique [...]" (RUSSO, 2000, p. 20). Nesse sentido, o atrelamento do grotesco a questões psicanalíticas é percebido como um importante passo na evolução da teoria do grotesco.

A arte e a literatura têm um indubitável impacto na psique humana e podem influenciar uma determinada sociedade. A crítica Margaret Miles, em sua obra *Carnal Knowing*: *Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* [Conhecimento carnal: o nu feminino e significado religioso no ocidente cristão], de 1989, põe em evidência o uso de imagens iconográficas do corpo feminino desde a Idade Média até os dias atuais. Mesmo admitindo a importância dos trabalhos de Kayser, Bakhtin e Harpham para os estudos do grotesco, Miles observa que o corpo feminino grotesco foi ignorado por esses autores. Nas palavras da autora: "Eu hesito em participar dessa tão honorável dinâmica acadêmica, mas acho difícil explicar meu argumento sem demonstrar que as definições de grotesco mais antigas falharam na explicitação de um de seus componentes cruciais, a saber, o papel do gênero na criação da qualidade de grotesco" (MILES, 2006, p. 220, tradução nossa).[39] Aqui, Miles reitera a análise de Russo ao afirmar que o corpo feminino, quando excede os códigos de normalidade prescritos pelas sociedades ocidentais, corre mais riscos de ser condenado como grotesco do que o corpo masculino. Miles argumenta que os discursos médico e

[39] "I hesitate to participate in this time honored academic dynamic, but find it difficult to make my point without demonstrating that former definitions of the grotesque have missed one of its crucial components, namely the essential role of gender in creating the quality of grotesqueness".

religioso do século 19 já demonstravam interesse em analisar o corpo feminino e categorizá-lo como inferior quando comparado ao corpo masculino – um corpo ameaçador que necessita de controle.

Em sua busca por definir o grotesco feminino, Miles cita o famoso argumento de Harpham de que "elementos grotescos ao mesmo tempo exigem e rejeitam uma definição" (HARPHAM, 2006, p. 3, tradução nossa).[40] Mesmo ironizando a definição de Harpham, Miles prossegue a citação do autor, que aponta para o fato de as figuras grotescas não serem "tão regulares e ritmadas para facilmente se acomodarem em nossas categorias, nem tão inéditas a ponto de não as reconhecermos de forma alguma" (HARPHAM *apud* MILES, 2006, p. 148, tradução nossa).[41] Em seu raciocínio, os seres grotescos "ficam em uma margem da consciência entre o conhecido e o desconhecido, entre o percebido e o impercebido, questionando a adequação das formas com que organizamos o mundo [...] (HARPHAM *apud* MILES, 2006, p. 149, tradução nossa)".[42] Não satisfeita com a análise de Harpham, Miles afirma que sua "definição é tão frouxa e amorfa como as criaturas grotescas que ele tenta classificar" (MILES, 2006, p. 149, tradução nossa).[43] Harpham, como já vimos, é bastante cauteloso para definir o grotesco, por este estar atrelado a outros fatores como tempo, espaço e cultura; sem contar que o seu foco de análise se concentra com maior intensidade na literatura e menos nas artes. Já Miles enfoca quase que exclusivamente a representação do grotesco feminino nas artes, e acredita ser necessário desenvolver alguns mecanismos mais precisos que os de Harpham para identificar o grotesco.

Visivelmente inconformada com a impossibilidade de definição do grotesco e especialmente decepcionada com os autores que a precederam por estes ignorarem as questões de gênero em suas definições, Miles tenta categorizá-lo construindo possíveis mecanismos para sua identificação nas artes, como ela afirma no seguinte parágrafo:

> Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são: caricatura, inversão e hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, seus corpos e comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. Contrasta-se com isso o fato de que os corpos de todas as mulheres incorporam partes tais como seios, útero e vagina, e processos, tais como menstruação e gravidez, que

[40] "Grotesqueries both require and defeat definition".
[41] "[…] they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all".
[42] "[…] stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacies of our ways of organizing the world, […]".
[43] "This definition is as loose and baggy as the grotesque creatures it attempts to classify".

> pareceram grotescos aos autores e artistas que representaram as mulheres. O corpo feminino é inerentemente volátil, a "fonte da mudança, ruptura e complicação". Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram a característica estrutural desses campos de estudo. (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa).[44]

Obras que enfocam personagens femininas grotescas expõem, em sua maioria, caricaturas de corpos femininos grávidos (ou que não engravidam), de fluidos corporais (como menstruação, arrotos e vômito) e de características anatômicas (como útero e seios) que as definem como mulheres, opondo-as ao corpo masculino. A relevância dessa observação de Miles está em sua proposta de identificar o corpo grotesco de acordo com sua categorização, seja como caricatura, inversão ou hibridização.

Miles acredita que, para o grotesco existir, um ou mais desses recursos pictóricos têm que ocorrer para causar um estranhamento, de forma que seja possível qualificar o objeto ou o personagem analisado como tal. De acordo com a autora, a caricatura revela o que a sociedade condena. "A caricatura isola e fetichiza partes do corpo".[45] Ela está presente "tanto no discurso teológico quanto no discurso médico, bem como nas artes populares do cristianismo ocidental, os seios, a vagina e o útero frequentemente foram alvos da caricatura, tanto em sua forma velada quanto em sua forma explícita" (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa).[46] O exagero das formas do corpo feminino grotesco era, por vezes, utilizado nas obras de arte medieval como uma ferramenta moralizadora, representando seres malignos com formas exacerbadas e disformes, demonizando os corpos dos supostos pecadores condenados ao inferno.

O segundo mecanismo de categorização do grotesco identificado por Miles é a inversão, e consiste, em um primeiro momento, em mostrar o reverso de uma imagem agradável. Miles se atém principalmente a conceitos pictóricos medievais que colocavam o corpo feminino como grotesco por este ser o contrário do corpo masculino. A autora afirma que bastaria "comparar o feminino ao normativo masculino para encontrar o corpo feminino

[44] "Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization. Each of these devices has specific connection to women, their bodies, and their behavior. The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. By contrast, all women's bodies incorporate parts (like breasts, uterus, and vagina) and processes (like menstruation and pregnancy) that appeared grotesque to the authors and artists who represented women. The female body is inherently volatile, the 'source of change, disruption, and complication.' Twentieth-century analysts of the grotesque – Kayser, Bakhtin, Harpham – fail to notice the gender assumptions embedded in grotesque art and literature, with the effect that they ignore a structural feature of the genre".

[45] "Caricature isolates and fetishizes parts of the body".

[46] "[…] in theological and medical discourse as well as in the popular arts of the Christian West, the breasts, vagina, and uterus have frequently been objects of caricature, in both explicit and covert ways".

e/ou a 'natureza' deformada e defectível",[47] bem como evidências ao longo da história do cristianismo "de que os homens achavam as mulheres diferentes e perigosas"[48] (MILES, 2006, p. 160, tradução nossa).

Também percebido pelos estudiosos do grotesco, mais enfaticamente por Harpham quando este descreve os afrescos que decoravam as paredes do palácio de Nero, a hibridização é uma característica marcante do grotesco nas artes e na literatura. Harpham descreve essas formas híbridas como imagens "vivas e simétricas, com figuras alternando em ritmos sutis, indo da forma arquitetônica à humana, ao animal, às folhagens" (HARPHAM, 2006, p. 34, tradução nossa).[49] Miles cita o artista alemão Albrecht Dürer: "Se uma pessoa deseja criar as coisas de que os sonhos são feitos, deixe que ela misture livremente todos os tipos de criaturas" (DÜRER *apud* MILES, 2006, p. 161, tradução nossa).[50] Partindo dessa frase de Dürer, Miles cunha sua terceira categorização do corpo grotesco, sendo este "uma combinação aleatória de partes díspares, sem integridade funcional".[51] Esse mecanismo de combinar elementos de reinos diferentes, na óptica da autora, consiste tipicamente em isolar "órgãos e pedaços humanos, animais, peixes e partes de aves"[52] para, num segundo momento, "reuni-los a outros corpos de forma aleatória" (MILES, 2006, p. 161, tradução nossa).[53] Esse corpo híbrido, composto de várias partes de outros corpos, lembrando a criatura de Frankenstein, inevitavelmente será percebido pela norma de estética vigente como um corpo grotesco, monstruoso. Os circos de horrores tradicionais abraçam essa ideia, chegando mesmo a rotular seus integrantes como o Menino Lobo, o Homem Enguia e, no caso do romance de Carter, a Mulher Alada.

Miles finaliza sua analise da categorização do corpo grotesco remetendo-se a Kayser, mostrando que "uma figura merecedora do rótulo 'grotesco' tem que ser percebida como tal por alguém".[54] O grotesco não existe por si só, mas sim em relação a um grupo normativo. Para a autora, "os homens, que detinham o poder de criar representações públicas da mulher, percebiam o corpo feminino como quintessencialmente grotesco".[55] Quando eles desejavam

[47] "[C]ompare the female to the normative male and find the female body and/or 'nature' deformed and defective [...]".
[48] "[…] that men found women different and dangerous […]."
[49] "[…] lively and symmetrical, with figures alternating in subtle rhythms from architectural to human to animal to foliate forms".
[50] "'If a person wants to create the stuff that dreams are made of, let him mix freely all sorts of creatures.' […]".
[51] "[…] is random combination of disparate parts, without functional integrity […]".
[52] "[…] organs and appendages of humans, animals, fish, and birds […]".
[53] "[…] to reconnect them to other bodies at random".
[54] "[…] a figure that deserves the label 'grotesque' must be perceived as such by someone".
[55] "Men, who wielded the power of creating public representations of women, perceived the female body as quintessentially grotesque […]".

construir um corpo masculino grotesco "o faziam dando características femininas a ele" (MILES, 2006, p. 162, tradução nossa).[56] O corpo masculino híbrido, ou seja, misturado com partes do corpo feminino, seria, aos olhos do discurso religioso e médico medieval, inaceitável. Consequentemente, "[o]s papéis e expectativas de gênero, intrínsecos à sociedade, devem ser levados em consideração" (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa).[57] O corpo grotesco híbrido, em especial o do hermafrodita, será utilizado por Judith Butler para tecer sua teoria de *performance* de gênero, que será discutida a seguir.

Salome and Judas in the Cave of Sex – The Grotesque: *Origins, Iconography, Techniques* [Salomé e Judas na caverna do sexo – o grotesco: origens, iconografia, técnicas] (1987), de Ewa Kuryluk, assemelha-se à obra de Miles em alguns aspectos. Enquanto Miles enquadra de forma mais expressiva os modelos iconográficos de Eva nas artes medievais, Kuryluk enfoca não somente a figura de Salomé, mas também as diferentes representações artísticas que abordam o grotesco feminino, desde tempos medievais até o século 20.

Não se distanciando do raciocínio de Miles, Kuryluk inicia sua obra com uma das mais importantes figuras híbridas da arte e da literatura: a esfinge. Para a autora, "a esfinge também pode servir como um bom símbolo do grotesco, um gênero heterogêneo que apresenta muitos enigmas".[58] Quando se observa "esse animal-mulher colossal e a caverna que a protege, tentando relacionar o sorriso sedutor em seus lábios às suas patas e ao seu rabo de leão, nos sentimos pequenos, estúpidos, e mistificados – como uma criança" (KURYLUK, 1987, p. 1, tradução nossa).[59] Esse sentimento de incompreensão, que pode se misturar a sentimentos de insegurança e de pavor, é uma das reações esperadas quando se depara com um ser grotesco.

Kuryluk não ignora a importância de Bakhtin e Kayser para desenvolver seus estudos. Ela relata que, em suas teorias, "ambos falam de um mundo de ponta-cabeça".[60] Enquanto "o teórico alemão [Kayser] limita o seu ponto de vista a um manicômio, um palco de teatro e um sonho, o teórico russo restringe seu ponto de vista ao espaço das monstruosidades carnavalescas" (KURYLUK, 1987, p. 3, tradução nossa).[61] A autora valoriza a contribuição de Kayser por este "reconhecer o importante papel dos sonhos, da loucura e do

[56] […] they did so by giving it female characteristics".
[57] "Gender roles and expectations within the society must also be taken into account".
[58] "The sphinx can also serve as a good symbol for the grotesque, a heterogeneous genre which presents many riddles".
[59] "[…] the colossal woman-animal and the cave that shelters her, trying to relate the seductive smile on her lips to her paws and lion's tail, one feels small, stupid, and mystified – like a child".
[60] "Both speak about a world standing on its head […]".
[61] "[…] the German scholar limits his view to a mental asylum, a theatre stage, and a dream, and the Russian scholar confines his to the boundaries of carnivalistic monstrosities".

inconsciente"[62] para "criar o grotesco"[63] e critica Bakhtin por este ignorar os conceitos psicanalíticos de "infantilismo, regressão e desejo de morte" (KURYLUK, 1987, p. 2, tradução nossa),[64] conceitos também amplamente usados por Kristeva, que une a teoria do grotesco às pulsões de morte estudadas por Freud, como será discutido a seguir.

Esses mundos ao revés presentes na forma de manicômios, palcos de teatro e sonhos são percebidos por Kuryluk como "antimundos", exatamente por serem o contrário do que é socialmente visto como um mundo normal. A autora afirma que aceita a validade desses antimundos, descritos pelos referidos autores, mas que não se limita a eles. De forma semelhante a Russo e Miles, Kuryluk incrementa os estudos do grotesco ampliando os modelos de antimundo. Em suas palavras:

> Eu aceito o valor desses antimundos, mas adiciono outros: o antimundo da feminilidade oposto ao mundo controlado por homens; o antimundo da infância que se contradiz ao mundo governado por adultos; o antimundo do que é escondido, proibido, apócrifo e herético como diferentes do universo estabelecido e sancionado, canônico e ortodoxo [...]. (KURYLUK, 1987, p. 3, tradução nossa).[65]

No excerto acima, a autora deixa claro o mesmo problema apontado por Miles nas teorias do grotesco que a antecederam. As questões de gênero são ignoradas quando, na verdade, o corpo feminino, suas figurações e suas *performances* representam um antimundo em relação à óptica das sociedades patriarcais. Mesmo com essa colaboração teórica, contrapondo mundos considerados normais a seus respectivos antimundos, lembrando a teoria dos opostos de Hugo, Kuryluk se depara com o mesmo problema enfrentado pelos teóricos que a antecederam – o grotesco nas artes e na literatura é identificável, mas não é claramente definível.

Nesse momento de sua discussão, a análise de Kuryluk demonstra alguns pontos de contato com a obra de Harpham, principalmente no que diz respeito às primeiras ilustrações medievais grotescas. A autora descreve e mostra exemplos fotográficos do que mais tarde Miles categorizaria como hibridização e utiliza-se do termo cunhado por São Bernardo de Clairvaux para se referir a esses elementos híbridos que desafiam as normas de estética medieval. O escolástico denominava tal arte de "fantástica" e, mesmo não sendo bem vista

[62] "[…] his recognition of the important roles of dreams, madness, and the unconscious […]".
[63] "[…] creation of the grotesque".
[64] "[…] infantilism, regression, and death wish […]".
[65] "I accept the validity of these anti-worlds but add further ones: the anti-world of femininity as opposed to the world controlled by men; the anti-world of childhood as contradicted by the world governed by adults; the anti-world of the hidden, forbidden, apocryphal, and heretical as different from the universe of the established and sanctioned, canonical and orthodox [...]".

pela Igreja medieval, ele acreditava que tal estética grotesca possuía um caráter catequizador. Como explica a historiadora:

> Uma explosão do fantástico ocorreu no fim da Idade Média. No estilo gótico tardio, a imagem dos santos e de eventos sagrados representados nos altares, tímpanos e páginas de livros ilustrados estão cercadas de aberrações e indecências. Fora das catedrais góticas, um exército de gárgulas faísca com humor popular brutal e memórias obscenas do paganismo; por dentro, mesmo a luz colorida metafísica é "emoldurada" por quimeras saltando das paredes, dos tetos, das colunas, dos arcos e do piso. O fantástico floresceu no final da Idade Média com a vitalidade da natureza tropical. Cada centímetro de pedra trabalhada tem aspecto animado, parecendo pulsar e respirar. Ainda que onipresente, o fantástico era um elemento periférico; o centro de cada igreja era reservado para a cruz, o Salvador, a Virgem, a Santíssima Trindade. Entretanto, a periferia representava um papel marginal mais na teoria do que na prática: o olho não tinha como evitar ser atraído para fora do centro […]. (KURYLUK, 1987, p. 14, tradução nossa).[66]

Nesse trecho de sua análise, Kuryluk aponta algumas questões relevantes sobre essa forma de arte: os elementos grotescos, em sua maioria, são relegados à margem e não ocupam posição de destaque. Tais elementos fantásticos carregam em si significados a serem decifrados e contrastam com os elementos tidos como normais e canônicos. A autora observa ainda o fascínio que os elementos monstruosos têm sobre o olhar, ao mesmo tempo atraído e repudiado por tais combinações que desafiam os códigos de normalidade. Os personagens grotescos nas obras de Carter, Luft e Swan, aqui comparadas, são quase sempre relegados a espaços especialmente preparados para eles, como manicômios e circos, e, não por acaso, são separados daqueles tidos como normais ou como exemplos de virtude. Para ilustrar esses elementos fantásticos pesquisados pela autora, pode-se observar no Anexo 5 uma foto de um fragmento de moldura do ano 230 e no Anexo 6 uma foto de um friso italiano do início do século 16.

Essas figuras enigmáticas, híbridas e fantásticas, apresentadas por Kuryluk, eram inspiradas em elementos pagãos, circundavam pinturas ou espaços arquitetônicos e serviam para contrastar com as imagens sacras, pondo-as em evidência. Tais "criações estranhas não eram recebidas com grande simpatia pelas autoridades religiosas" (KURYLUK, 1987, p. 18,

[66] "An explosion of the fantastic took place at the end of the Middle Ages. In the late Gothic style the figure of saints and sacred events represented on the altars, tympanons, and pages of illustrated books are surrounded by the freakish and indecent. Outside the Gothic cathedrals an army of gargoyles sparks with brutal popular humor and obscene memories of paganism; inside, even the metaphysical colored light is 'framed' by the chimerical creatures jumping from the walls, ceilings, columns, arches, and floors. The fantastic flourished in the late Middle Ages with the vitality of tropical nature. Every inch of the stonework appears animated, seems to pulsate and to breathe. Although omnipresent, the fantastic remained at the periphery; the middle of every church was reserved for the cross, the Savior, the Virgin, the Holy Trinity. However, the periphery played a marginal role more in theory than in practice: the eye could not help being attracted away from the center […]".

tradução nossa),[67] mas, em contrapartida, "esse tipo de monstruosidade era bem-vindo pela Igreja quando utilizada para demonizar e menosprezar as forças do mal",[68] desempenhando uma função explicitamente catequética. As imagens sacras deveriam, supostamente, motivar as pessoas a desviarem o olhar da margem, repleta de seres grotescos, e a se concentrarem na virtude que habita o espaço central. A autora chama a atenção para o fato de que esse dispositivo catequético é, em parte, ineficiente. É quase inevitável ignorar tais figuras que mesclam elementos humanoides com os dos reinos animal e vegetal, produzindo imagens que habitam o imaginário humano do estereótipo infernal.

Assim como Miles, Kuryluk também tenta estabelecer categorizações do grotesco, o que ela denomina "técnicas de distorção". Segundo a autora, "as palavras-chave [da iconografia grotesca] são depreciação, distorção, deslocamento e heterogeneidade" (KURYLUK, 1987, p. 301, tradução nossa).[69] Amalgamando esses conceitos, a autora enumera seis técnicas de fabricação do grotesco nas artes. A primeira técnica é denominada "Separação, Mistura, e Remontagem". O resultado dessa técnica é um ser híbrido, sendo que "a Antiguidade possuiu um repertório fixo de seres misturados, sátiros, sereias, harpias, esfinges, almas aladas e cupidos que foi assimilado pelo grotesco, tornando-se sua mais convencional fonte de heterogeneidade" (KURYLUK, 1987, p. 301, tradução nossa).[70] A autora também lembra que os artistas têm especial predileção pelo ser andrógino, aquele que permuta os códigos do que é masculino e do que é feminino, exatamente por ele possuir uma característica híbrida A segunda técnica a autora nomeia de "Duplicação e Multiplicação", e coloca como exemplos os vários "ídolos com múltiplas cabeças, mãos e pés"[71] presentes "nas religiões orientais que inundaram o final do mundo greco-romano" (KURYLUK, 1987, p. 302, tradução nossa).[72] A terceira técnica, "Alongamento e Compressão, Aumentar e Miniaturizar", é bastante empregada para a construção de personagens grotescos, não somente nas artes mas também na literatura. Tal técnica "pode ser aplicada em cada elemento particular de uma composição ou aos objetos ou imagens como um todo" (KURYLUK, 1987, p. 302, tradução nossa).[73] O resultado dessa técnica é o que Miles chama de caricatura. A

[67] "[…] strange creations were not received with great sympathy by the religious authorities […]".
[68] "[…] that monstrosity was welcomed by the Church when applied with the intention to demonize and deride the forces of evil ".
[69] "The key words are debasement, distortion, displacement, and heterogeneity [...]".
[70] "Antiquity had possessed a fixed repertoire of mixed beings, satyrs, sirens, harpies, centaurs, sphinxes, winged souls, and cupids, that was assimilated by the grotesque, becoming its most conventional source of heterogeneity".
[71] "Idols with multiple heads, hands, and feet […]".
[72] "[…] in oriental religions, which flooded the late Greco-Roman world".
[73] " […] can be applied to every particular element of a composition or to the whole object or image".

quarta técnica está presente quase de forma unânime nos estudos dos teóricos do grotesco: o "Reverso". A autora lembra que a técnica do "reverso tem que ser entendida da forma mais ampla possível" (KURYLUK, 1987, p. 304, tradução nossa).[74] A figura inteira ou apenas parte dela pode ser invertida: "[e]squerda e direita, acima e abaixo podem ser intercambiados entre si, o negativo pode se tornar positivo, sombra se torna luz, o negro se torna branco e o que deveria estar vestido aparece nu, e vice-versa" (KURYLUK, 1987, p. 304, tradução nossa).[75] A quinta técnica, "Simplificação e Aglomeração", "pode fortalecer os efeitos grotescos, seja eliminando detalhes, concentrando-se apenas nas características essenciais da figura e as isolando do resto, ou multiplicando formas, linhas e pontos" (KURYLUK, 1987, p. 304, tradução nossa).[76] A sexta e última técnica Kuryluk chama de "Fantástica Interpretação e Projeção". Essa técnica é bastante utilizada nas artes surreais, nas quais "uma nuvem se assemelha a um camelo ou a uma doninha. A lua nos lembra uma face. Duas montanhas aparentam seios femininos. Uma pepita tem a forma de uma orelha; um pedaço de madeira se parece com um homem de braços estendidos" (KURYLUK, 1987, p. 305, tradução nossa).[77] Em suma, a sexta técnica desafia a percepção humana, na qual diferentes captações do olhar do mesmo objeto são possíveis.

Essa lista de mecanismos enumerados pela autora é mais um passo importante em direção ao reconhecimento do grotesco no campo da crítica feminista. Técnicas de ilustrações grotescas que eram apenas identificadas na construção de figuras fantásticas passam a ser nomeadas e ligadas às categorizações do grotesco de Miles: à caricatura, à inversão e à hibridização. O discurso de Kuryluk é quase profético e sugere que os estudos do grotesco nas artes e na literatura serão uma constante, passíveis de aprimoramentos e renovações. Talvez influenciada pelos filmes *Blade Runner: o caçador de androides* (1982), de Ridley Scott; ou mesmo *O exterminador do futuro* (1984), de James Cameron; ou ainda o texto "O manifesto ciborgue", de 1985, de Donna Haraway; Kuryluk afirma em tom jocoso que seu livro "se detém no estudo do passado e não se arrisca no futuro no qual uma nova esfinge, metade humana e metade máquina, espera por nós" (KURYLUK, 1987, p. 8, tradução nossa).[78] O cinema, a literatura e as artes são, indubitavelmente, um espaço favorável para a

[74] "Reversal has to be understood in the broadest possible sense".
[75] "Left and right, up and down can be exchanged for each other, the negative can be made positive, shadow turned into light, black into white. What should be clothed appears naked, and vice-versa".
[76] "[…] can strengthen grotesque effects either by leaving out details, concentrating on the essential features of a figure and isolating them from the rest, or by multiplying forms, lines, and dots […]".
[77] "[…] a cloud resembles a camel or a weasel. The moon reminds us of a face. Two hillocks look like female breasts. A pebble has the form of an ear; a piece of wood that of a man with outstretched arms".
[78] "[…] contents itself with the study of the past and does not venture into the future where a new sphinx, half human and half machine, may well await us".

representação de entes grotescos e seres fantásticos que se encontram deslocados dos centros de normalidade.

1.3. CONCEITOS DE *PERFORMANCE* DE GÊNERO E DE ABJETO

> A violência é um dos temas principais da literatura de qualquer tempo, porque é uma das coisas que os seres humanos fazem. Desafortunadamente, mas fazem. [...] A violência é algo que surge em decorrência do medo. Quando alguém tem muito medo de outro alguém, sente que deve matá-lo, ou no mínimo aleijá-lo, apenas para proteger-se.
>
> Margaret Atwood. "É preciso captar a natureza humana".

> A primeira dessas figuras é a que chamarei de "monstro-humano". O contexto de referência do monstro humano é a lei, é claro. A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma. [...] Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido.
>
> Michel Foucault. *Os anormais*.

Mary Russo, mesmo fazendo apenas uma breve menção aos estudos de Judith Butler e de Julia Kristeva em *O grotesco feminino*, tece em sua análise pontos relevantes que estão presentes nas teorias de *performance* de gênero, quando aponta para o fato de que "certos corpos, em certos sistemas públicos, em certos espaços públicos, são sempre transgressores – perigosos e em perigo". Na visão de Russo, a figura da mulher transgressora como espetáculo público "continua tendo fortes ressonâncias e as possibilidades de deslocar esta representação como um modelo desmistificador ou utópico ainda não se exauriram" (RUSSO, 2000, p. 77). Essas possibilidades de representação e de *performance* de corpos femininos grotescos, utilizando-se também dos conceitos psicanalíticos do abjeto abordados por Kristeva, são exploradas extensivamente por Carter, Luft e Swan na construção de suas personagens-monstros.

Os estudos do grotesco estão diretamente vinculados ao das monstruosidades. Em alguns casos, alguns críticos chegam mesmo a usar um termo pelo outro. Julio Jeha observa que os "[m]onstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana" (JEHA, 2007b, p. 7). Tal argumento coincide com a proposta de Russo, que percebe o ser grotesco como uma ameaça; e com a de Harpham e a de Kuryluk, que descrevem o corpo do ser grotesco como horrível e causador de estranhamento e medo. Assim, o ser grotesco, que põe em xeque a organização de poder que determina os códigos de conduta aceitáveis, pode ser identificado como um "monstro humano" que "constitui em sua existência mesma e em

sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza" (FOUCAULT, 2002, p. 69), constituindo um registro duplo de infração às leis.

O filósofo francês Michel Foucault tem uma preocupação política quando a lei enquadra uma pessoa como anormal. Ele aborda em suas obras o entrelaçamento da estratificação de poder nas sociedades ocidentais e conceitos de medicina e psiquiatria no controle do comportamento humano, dedicando parte substancial de seus estudos aos desvios de conduta de alguns criminosos. Em seu conhecido estudo de casos julgados por tribunais franceses, *Os anormais,* de 1975, o filósofo aponta para o fato de que a figura central "na prática judiciária do início do século XIX, é evidentemente a do monstro". A seu ver, "o monstro é que é o problema, o monstro é que interroga tanto o sistema médico como o sistema judiciário" e "o monstro é que é a figura essencial, a figura em torno da qual as instâncias de poder e os campos de saber se inquietam e se organizam" (FOUCAULT, 2002, p. 78).

Bebendo da fonte dos estudiosos do grotesco, Foucault afirma que o monstro da Idade Média "é essencialmente misto", ou seja, é a mistura de "dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave". Ele explicita que também é visto como monstruoso "o misto de dois sexos", logo, "quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro". O autor não restringe sua análise ao mundo das formas insólitas nas quais estão compreendidas, por exemplo, "quem não tem braços nem pernas" e se locomove "como uma cobra", e aponta para a possibilidade do comportamento ser um dos ingredientes que compõem o ser desviante. A seu ver, quando se estuda os sujeitos considerados anormais, *transgressão* é a palavra que rege os estudos grotescos – transgressão "dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro" (FOUCAULT, 2002, p. 79); e é disso que de fato se trata nos estudos das monstruosidades. Foucault esmiúça alguns conceitos do que ele qualifica como monstro. Em suas palavras:

> Para que haja monstruosidade, essa transgressão do limite natural, essa transgressão da lei-quadro tem de ser tal que se refira a, ou em todo caso questione certa suspensão da lei civil, religiosa ou divina. Só há monstruosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso. (FOUCAULT, 2002, p. 79).

Analisando o excerto acima fica mais clara a possibilidade do enquadramento de um indivíduo como monstro apenas por não se conformar com as normas estipuladas pela lei de uma determinada sociedade. O ser cujo corpo não se enquadra nas normas de perfeição de uma sociedade é frequentemente rotulado de monstro. Segundo Foucault, indivíduos de

corpos "normais" também podem ser vistos como grotescos quando transgridem as regras comportamentais estipuladas por uma sociedade. Em sua análise da "teratologia jurídica", Foucault descreve um indivíduo que também intriga Butler: "o hermafrodita". Para ele foi "em torno dos hermafroditas que se elaborou [...] a nova figura do monstro", que até o século 17 eram "executados, queimados, suas cinzas jogadas ao vento" (FOUCAULT, 2002, p. 83). Os monstros, de uma forma geral, não são tolerados em sociedades tradicionais cujas normas de comportamento, tanto para homens quanto para mulheres, são rigidamente determinadas.

Há ressonâncias do pensamento de Simone de Beauvoir no questionamento de Foucault, que percebe uma imposição rígida das sociedades em determinar os códigos masculinos, bem como os códigos femininos, que enclausuram o corpo em quesitos pré-determinantes do que é aceitável e do que é anormal. Consciente das representações de gênero em sociedades ocidentais, Beauvoir, em sua influente obra *O segundo sexo*, de 1949, estabelece que a imagem da mulher vem de fora de seu corpo. A mulher é um mito, um objeto da fantasia, e com frequência ela projeta no mito adotado as instituições e valores aos quais ela adere (BEAUVOIR, 1970, p. 9-23). No fim da década de 1940, Beauvoir expôs um de seus mais famosos argumentos ao afirmar que uma pessoa não nasce uma mulher, mas torna-se uma mulher. Para a autora, nenhuma predestinação biológica, psicológica ou econômica determina a imagem que a mulher apresenta na sociedade. É uma combinação de fatores sociais, culturais e ideológicos que imprime determinada identidade de gênero (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Utilizando-se desse raciocínio, Judith Butler afirma em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*,[79] de 1990, que, se Beauvoir estiver correta, ser uma mulher, então, não é uma essência, mas uma configuração de gênero aprendida, socialmente construída, uma *performance* (BUTLER, 2003, p. 26-27). Por consequência, as pessoas vivem confinadas em uma camisa de força de gênero imposta pela "matriz de poder" ou "matriz heterossexual de poder" (BUTLER, 2003, p. 57-61), que coincide com os mesmos valores comportamentais a que as protagonistas de Carter, Luft, e Swan estão sujeitas e constantemente transgridem.

As regras de comportamento, segundo Butler, estão inseridas numa cultura heterossexual (BUTLER, 2003, p. 17-37) que estabelece uma coerência de categorias sexuais de comportamento para manter a "heterossexualidade compulsória" dos indivíduos. Desse modo, Butler conclui que o sexo e o gênero são construções culturais fantasmagóricas que

[79] Este é o único livro de Judith Butler, até o momento, traduzido para português. As citações dos outros livros da autora serão de minha autoria.

contornam e definem o corpo. Apesar de as obras butlerianas não apresentarem uma estrutura linear na qual os conceitos de feminilidade e *performance* progridam de uma forma lógica (SALIH, 2006, p. 75), seu raciocínio torna-se mais inteligível quando se lê a sequência de suas obras, como *Bodies that Matter: On the Discoursive Limits of "Sex"* [Corpos relevantes: sobre os limites discursivos do "sexo"] (1993),[80] na qual Butler tenta mostrar que os corpos são discursivamente construídos pelas normas de gênero; e *Undoing Gender* [Desfazendo o gênero] (2004), na qual a questão do corpo é concebida pela autora como um espaço político.

As normas de gênero, segundo Butler, operam mediante certos ideais de feminilidade e de masculinidade, valores esses que quase sempre estão relacionados à idealização de uniões heterossexuais, aceitas como normais. Em sua visão os gêneros são artificialmente construídos, assim como "o corpo feminino", por este estar "marcado no interior do discurso masculinista" (BUTLER, 2003, p. 32) que dita normas de comportamento aceitáveis para as mulheres de uma determinada sociedade. Assim, é o discurso heteronormalizante que "feminiliza" uma mulher e "masculiniza" um homem, desde o seu nascimento, de uma forma performática e, por consequência, artificial. A autora afirma que a *performance* de gênero inicia-se no momento em que o médico ou a enfermeira faz o pronunciamento: "É uma menina!" (BUTLER, 1993, p. 231-232, tradução nossa)[81] ao ver a imagem do feto numa ultrassonografia. Essa frase irá determinar as roupas que esse bebê irá vestir e as atitudes padronizadas para tal sujeito desempenhar. A linguagem, ao longo da vida de uma pessoa, é um dos dispositivos que reforçam a *performance* de gênero, exemplificado por Butler seguindo o caminho teórico trilhado por J. L. Austin, quando um casal heterossexual escuta a tradicional frase: "Eu vos declaro marido e mulher". Nas palavras da autora:

> Até o ponto em que a nomeação da "menina" é transitiva, inicia-se, então, o processo pelo qual certa "feminização" lhe é forçada, o termo, ou melhor, seu poder simbólico, gerencia a formação de uma corporalidade feminina performática que nunca se aproxima completamente da norma. Isso é uma "menina", no entanto, que é forçada a "citar" a norma para se qualificar e permanecer um sujeito viável. Feminilidade, por consequência, não é o produto de uma escolha, mas a citação forçada de uma norma, da qual sua complexidade histórica é indissociável de suas relações de disciplina, regulação, punição. (BUTLER, 1993, p. 232, tradução nossa).[82]

[80] Ao se traduzir o título dessa obra perde-se o duplo sentido que a palavra *matter* tem, referindo-se àquilo que tem importância, relevância e também àquilo que é matéria. Intencionalmente Butler emprega esse termo devido às críticas recebidas por considerar os gêneros como uma característica imprecisa dos corpos que se amoldam aos seus papéis sociais, sem destacar a questão da materialidade dos corpos.

[81] "It's a girl!"

[82] "To the extent that the naming of the 'girl' is transitive, that is, initiates the process by which a certain "girling" is compelled, the term or, rather, its symbolic power, governs the formation of a corporeally enacted femininity that never fully approximates the norm. This is a 'girl,' however, who is compelled to 'cite' the norm

Dessa forma, como interpreta Salih, a sentença "É uma menina!" não é uma declaração de um fato, mas sim a intimação que inicia o processo de feminilização, um processo baseado em diferenças impostas às pessoas, que artificialmente se dividem em homens ou mulheres. Finalizando a sua interpretação da citação de Butler, Salih qualifica a frase "É uma menina!" como um dispositivo regulador e normatizador, isto é, uma elocução performativa que, a partir do momento em que é proferida, força a menina a assumir normas sexuais e papéis de gênero para que ela seja aceita pela matriz heterossexual como alguém que existe, alguém que é (SALIH, 2006, p. 89). O excerto acima também aponta para o fato de a feminilidade de uma mulher não ser uma escolha, pois ela é levada a seguir essas regras para não ser punida ou rotulada como um desvio da norma, como um ser grotesco.

Em sua teorização, Butler vai ater-se de forma mais explícita aos questionamentos psicanalíticos de Lacan, nos quais a lei paterna estrutura toda a significação linguística e a entrada do sujeito na ordem simbólica,[83] consolidando o princípio organizador universal da própria cultura (BUTLER, 2003, p. 121). Butler adere ainda às teorias de Julia Kristeva sobre a dimensão semiótica da linguagem, absorvendo as premissas lacanianas que culminam nos estudos do abjeto. A teoria do abjeto se une aos estudos butlerianos, permitindo, assim, uma melhor compreensão das teorias do grotesco na literatura, segundo as quais certos personagens considerados desviantes corrompem e subvertem normas cristalizadas de poder.

Butler nomeia os códigos de conduta como "matriz heterossexual" e, para explicar este termo utilizado ao longo de suas obras, a autora baseia-se na crítica feminista Adrienne Rich. Em seu argumento, Rich mostra que as sociedades tradicionais se utilizam de códigos para acentuar e perpetuar as categorias binárias de homem e de mulher pela "heterossexualidade compulsória" – a ordem dominante que exige de homens e de mulheres uma heterossexualidade imposta (BUTLER, 2003, p. 215-216). Reforçando esse raciocínio de Rich, Butler sustenta que as identidades de gênero nem sempre estão de acordo com esse sistema, e dá como um exemplo contrário à "heterossexualidade compulsória" a introdução de Foucault aos diários do hermafrodita Herculine Barbin, que não poderia ser explicado "pelo discurso médico-legal da heterossexualidade naturalizada". Barbin não poderia ser classificado(a) pelo sistema heteronormalizante de definição dos sexos por se encontrar na

---

in order to qualify and remain a viable subject. Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citations of a norm, one whose complex historicity is indissociable from relations of discipline, regulation, punishment".

[83] Segundo a ordem simbólica de Lacan, o mundo linguístico da comunicação, as relações intersubjetivas, o conhecimento de convenções ideológicas e a aceitação das leis ocorrem quando a criança entra na linguagem e aceita as regras impostas por uma determinada sociedade na qual ela é capaz de se relacionar com as outras pessoas (HOMER, 2006, p. 70-73).

interface dessa categorização. Assim, Barbin "não é uma 'identidade', mas a impossibilidade sexual de uma identidade" (BUTLER, 2003, p. 140-155). Como não podiam categorizá-lo(a), os médicos tratavam-no(a) como um escândalo. Para Butler, esse olhar voltado a Barbin ocorre porque "ele/ela ocasiona uma convergência e desorganização das regras que governam sexo/gênero/desejo" (BUTLER, 2003, p. 46). Essa pessoa hermafrodita que viveu no século 19 não poderia ser categorizada dentro dos termos simplistas "homem/mulher" estabelecidos pela relação binária da matriz heterossexual, sendo vista por alguns como algo grotesco, como um desvio, um escândalo, uma monstruosidade.

Uma análise sobre esse poder heteronormalizador explicitado por Butler é realizada por Patrícia Porchat na revista *Cult* (2007), na qual ela tece comentários sobre a vasta obra de Butler. Porchat evidencia a visão de Butler na qual o ideal normativo exclui os indivíduos considerados inadequados e os rotulam como patológicos. Segundo o artigo, "Butler tem um objetivo claro ao usar o conceito de gênero: quer dar conta do 'abjeto', termo que toma emprestado a Julia Kristeva". Ao incorporar a teoria do abjeto na *performance* de gênero, Butler estaria estabelecendo "uma atitude política, de dar direito de cidadania ao inabitável, ao 'invivível', ao outro que virou 'merda'". Esse outro possui um corpo que "não acata completamente as normas que impõem sua materialização". Nesse sentido, "o corpo resiste tanto às intenções do sujeito quanto às normas sociais" (PORCHAT, 2007, p. 45). O outro, por não se enquadrar às categorias normalizantes, é visto como um escândalo, uma aberração, um ser grotesco.

O mesmo conjunto de regras artificialmente construídas pela matriz heterossexual, que repudia violações dos códigos de comportamento, para existir depende, na verdade, dos seres grotescos que corrompem tais regras. Salih aponta para o fato de que, ao situar a homossexualidade no coração de uma cultura homofóbica, Butler imprimiu um óbvio significado político a sua crítica, pois, segundo Salih, "o que é considerado abjeto e inaceitável é colocado como a fonte da identidade heterossexual" (SALIH, 2006, p. 132, tradução nossa).[84] Partindo desse raciocínio, para que se possa manter o *status* de normalidade, é necessário que através dos circos de horrores deem vazão de forma controlada a uma possível pulsão de morte freudiana e, também, se autoafirmem como normais. Por essa óptica, os personagens grotescos sob a lona dos circos de Carter e Swan, ou aqueles confinados na Casa Vermelha de Luft, perdem o seu caráter ameaçador quando inseridos nos espaços designados aos seres anormais, como exemplifica Foucault. Ao contrário, eles se

[84] "[…] what is considered abject and unacceptable is posited as the source of heterosexual identity […]".

tornam um dispositivo regulador necessário para que a hierarquia de poder seja mantida e se consolide. Eles são, na verdade, os antimodelos. Inconscientemente, quando os sujeitos vão ao circo de horrores, eles desejam, além do entretenimento, reafirmar a sua condição de normalidade e assegurar seus *status* de modelos, mesmo que para isso utilizem-se da violência. O sentimento de exclusão sofrido pelos seres considerados grotescos, muitas vezes combinados com violências físicas e verbais praticadas por aqueles que não os toleram, é uma constante. Butler afirma em *Undoing Gender* que:

> A desrealização da violência gendrada tem implicações na compreensão de como e por que certas apresentações de gênero são criminalizadas e patologizadas, como sujeitos que se deslocam de seus gêneros são internados e aprisionados, por que a violência contra sujeitos transgêneros não é reconhecida como violência e por que às vezes é infligida pelos próprios Estados que deveriam oferecer a esses sujeitos a proteção contra a violência. [...] A concepção de política em funcionamento aqui se preocupa centralmente com a questão da sobrevivência, de como criar um mundo no qual aqueles que compreendem seus gêneros e seus desejos como algo não normativo podem viver e ter sucesso, não apenas sem a ameaça da violência do exterior, mas sem o sentido difundido de sua própria irrealidade, que pode levar ao suicídio ou a uma vida suicida. (BUTLER, 2004, p. 218-219, tradução nossa).[85]

No excerto acima, Butler afirma que as pessoas que se distanciam dos papéis de gênero determinados pela matriz heterossexual do poder estão sujeitas a serem consideradas criminosas ou portadoras de alguma patologia. A autora percebe o aspecto pernicioso da discriminação sofrida pelos seres desviantes que, em alguns casos, é legitimada pelo Estado, que, a seu ver, deveria amparar aqueles que são excluídos, e não reforçar a violência praticada contra as pessoas que não seguem tais normas de conduta de gênero. Assim como os transgêneros, os seres grotescos também podem se enquadrar nesse raciocínio de Butler pelo qual a autora questiona os conceitos utilizados para qualificar aqueles que são diferentes (BUTLER, 2004, p. 219). Em suma, o raciocínio butleriano se mostra contrário à violência infligida àqueles cujos corpos e comportamentos não são normativos, bem como àqueles que Foucault chama de anormais. O léxico crítico-literário atual, na falta de vocabulários para qualificar esses seres que Butler denomina de "novos", acaba por qualificá-los de forma abrangente como grotescos.

[85] "The derealization of gendered violence has implications for understanding how and why certain gender presentations are criminalized and pathologized, how subjects who cross gender risk internment and imprisonment, why violence against transgendered subjects is not recognized as violence, and why it is sometimes inflicted by the very states who should be offering such subjects protection from violence. [...] The conception of politics at work here is centrally concerned with the question of survival, of how to create a world in which those who understand their gender and their desire to be non-normative can live and thrive not only without the threat of violence from the outside but without the pervasive sense of their own unreality, which can lead to suicide or a suicidal life".

Partindo da teoria butleriana, Natalie Wilson, em seu texto "Butler's Corporeal Politics: Matters of Politicized Abjection" [Políticas corpóreas de Butler: questões de abjeção politizada], de 2001, defende a importância de se estudar corpos abjetos, em especial os presentes na literatura de autoria feminina. Para Wilson, quando se estuda o corpo abjeto em literatura não se deve levar em consideração a matéria como substância, mas, sim, a matéria como significado (WILSON, 2005, p. 162); ou seja, a forma grotesca que um corpo adquire na literatura, na verdade, se refere a algo mais amplo. Wilson acredita ser fundamental a noção, também defendida por Butler, de que "os corpos abjetos servem como desvios da norma cultural e não são moldados via discursos culturais como corpos significantes na sociedade" (WILSON, 2005, p. 162, tradução nossa).[86] Na percepção de Wilson, os corpos abjetos não têm o mesmo valor e representabilidade social que os corpos considerados normais, geralmente identificados pelo corpo branco, heterossexual e sadio (WILSON, 2005, p. 165).

Assim, os corpos que saem desses parâmetros de normalidade apontados por Butler e Wilson são como corpos abjetos e, por consequência, são geralmente relegados à margem das sociedades. Tanto as teorias do grotesco como as da *performance* estão fortemente ligadas aos estudos psicanalíticos do abjeto, abordados pela crítica literária e psicanalista Julia Kristeva, autora de *Pouvoirs de l'horreur* [Poderes do horror], de 1980. Segundo Kristeva, o abjeto contrasta com a noção do "objeto de desejo" desenvolvida por Jacques Lacan, correspondendo às reações humanas de repulsa – como o ato de vomitar – quando ameaças de ruptura à distinção entre "sujeito" e "objeto" ou entre o "eu" e o "outro" ocorrem. A causa primária para tal reação de repulsa se dá pela consciência que as pessoas têm de sua própria materialidade e finitude. Entre os itens que desencadeiam no indivíduo a percepção de sua própria efemeridade estão, por exemplo: uma ferida aberta, suor, excrementos, esgoto, e até mesmo a nata da superfície do leite, os quais podem trazer, em nível inconsciente, as sensações descritas por Kristeva como abjeção (KRISTEVA, 1982, p. 3).

Enquanto o "objeto de desejo" de Lacan permite que uma pessoa coordene os seus desejos através de uma ordem simbólica de significados, o abjeto para Kristeva exclui essa possibilidade de ordenação dos sentimentos. Deparando-se com a fonte causadora de repúdio, um objeto ou uma cena que não se encontra catalogada na lista de coisas possíveis e naturais para uma determinada cultura, o sujeito é, assim, levado a um lugar no qual o significado se desmancha e torna-se algo ameaçador. Para Kristeva, o abjeto ocorre bem antes de a pessoa

[86] "[...] abject bodies serve as deviations from the cultural norm and are not constructed via cultural discourses as bodies that matter in society".

entrar na ordem simbólica lacaniana. Durante o desenvolvimento psicossexual de uma pessoa, o abjeto marca o momento quando nos separamos de nossas mães, quando começamos a reconhecer os limites entre o "eu" e o "outro", entre o "eu" e a "mãe" (KRISTEVA, 1982, p. 10-13). O abjeto se relaciona com a nossa reação ao rompimento da ordem de valores estabelecida em nosso inconsciente, com aquilo que não respeita os limites, as posições e as regras armazenadas em nossa identidade, no nosso sistema e em nossa ordem.

Kristeva associa o abjeto a uma erupção do real em nossas vidas, em específico, à nossa insistente repulsa à materialidade da morte. Na visão de Kristeva, temos o conhecimento da morte e o significado da morte, que são ideias distintas. Nas palavras da autora:

> Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro acre e doentio do suor, da decomposição, não *significa* a morte. Na presença da morte significada – um encefalograma mostrando uma linha sem movimentos, por exemplo – eu compreenderia, reagiria ou aceitaria. Sem os artifícios do teatro, sem maquiagem ou máscaras, dejetos e cadáveres *mostram-me* o que permanentemente empurro de lado para poder viver. Esses fluidos corporais, essa violação, essa merda são o que a vida significa, com dureza e dificuldade, no que tange à morte. Nela, encontro-me na fronteira da minha condição de ser vivo (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa, grifos da autora).[87]

É o nosso olhar direcionado a um corpo sem vida que nos dá o conhecimento da morte. Quando temos a traumática experiência de ver um cadáver humano, principalmente se for de um amigo ou de um ente querido, é a nossa própria e eventual morte que então se torna palpável. Nas palavras de Kristeva, "o cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte contaminando a vida. Abjeto" (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa).[88] Na definição de Kristeva, elementos considerados abjetos como sangue, pus, fezes, vômito e outros fluidos e dejetos corporais, bem como os corpos abjetos como um cadáver em decomposição, uma pessoa acometida por uma doença e, estendendo esse raciocínio aos estudos do grotesco, até mesmo as aberrações circenses, causam medo, repúdio, fazendo com que afastemos o olhar porque remetem à condição frágil e efêmera do ser humano que culminará, inevitavelmente, com a sua morte.

[87] "A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being". (Grifos da autora).

[88] "The corpse seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject".

Apesar do sentimento de repulsa causado pelo abjeto, ele evoca percepções contraditórias quanto ao repúdio ao outro. O abjeto é geralmente associado tanto ao o medo quanto ao gozo (*jouissance*). Essa afirmação parece paradoxal, mas o que Kristeva mostra em sua análise é que apesar de tudo somos contínua e repetidamente atraídos pelo abjeto (tanto quanto, no entendimento de Freud, somos repetidamente atraídos pelo trauma da compulsão por repetição) e pelo desejo de morte (KRISTEVA, 1982, p. 31-55).

Kristeva destaca que a literatura moderna frequentemente explora o lugar do abjeto, um lugar onde as fronteiras começam a entrar em colapso, onde nos confrontamos com binarismos linguísticos tais como "eu/outro" ou "sujeito/objeto". O transcendente ou o sublime, para Kristeva, se concretiza no esforço em acobertar os colapsos (e a reasserção subsequente das fronteiras) associados ao abjeto, e a literatura é o espaço privilegiado para se articular tanto o sublime quanto o abjeto (KRISTEVA, 1982, p. 37-38). Para resumir seus estudos do abjeto, Kristeva utiliza-se de um raciocínio metafórico que, de certa forma, também auxilia os estudos do grotesco. A psicanalista afirma que a "abjeção [...] é o que desestrutura a identidade, o sistema, a ordem. [...] não respeita limites, posições, regras. [...] A abjeção [...] é um amigo que te apunhala…" (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa).[89] As obras de Carter, Luft e Swan delineiam protagonistas que apresentam essa característica do abjeto como um "amigo que trai" porque seus corpos e seus comportamentos, de acordo com o raciocínio de Kristeva, não respeitam as normas de conduta padronizadas. Assim, os valores de normalidade são frequentemente questionados por meio de imagens abjetas.

1.4. O GROTESCO NAS OBRAS DE CARTER, LUFT E SWAN

> Peço ao leitor que se junte a mim em uma viagem através de uma coleção de imagens de aleijamento. Em alguns momentos, particularmente quando se examina o trabalho de Diane Arbus, pode ser muito deprimente. Entretanto, este capítulo está aqui porque sinto que temos que lutar contra a opressão construída [...].
>
> David Hevey. *The Creatures that Time Forgot*.

> (Noturno) – Dizem que você pode imitar qualquer pessoa. Mesmo a voz delas. Então, por que não se disfarça o tempo todo? Sabe? Ser como todo mundo?
> (Mística) – Porque não deveríamos ser obrigados a isso.
>
> Diálogo entre dois mutantes no filme *X-Men 2*.

A presente discussão teórica sobre o grotesco não se propõe a solucionar o grande problema de sua definição. Ao contrário, um dos traços marcantes dos estudos aqui presentes está em seu amplo espaço de enunciação, cuja principal característica, especialmente em

[89] "Abjection [...] disturbs identity, system, order. [...] does not respect borders, positions, rules. [...] Abjection [...] is a friend who stabs you…".

obras de autoria feminina, é "o seu aspecto desobediente e transgressor" que, nos casos das personagens de Carter, Luft e Swan, "desafia[m] abertamente a convenção literária da feminilidade passiva" (MARTINS, 2005, p. 59). Mesmo com o aparente sentimento de fracasso das personagens ao final da narrativa, em especial nas de Luft e Swan, permanece o desejo de sobrevivência em uma sociedade que não as tolera e o questionamento dos papéis de feminilidade impostos pelo que Butler nomeia de matriz heterossexual do poder.

O grotesco, que para este trabalho comparativo por vezes compreende corpos nos moldes de Miles e de Kuryluk, e também corpos e comportamentos que se distanciam dos ideais de beleza e perfeição por apresentarem deformidades físicas e mentais, compele as pessoas a terem um encontro consigo mesmas e com o outro, a questionar os seus preconceitos e perceber a existência daqueles que são diferentes, por vezes negligenciados, e postos às margens da sociedade por não corresponderem aos códigos pré-estabelecidos de normalidade. Analisar tais questões nas artes e na literatura implica desestruturar um mundo que se sustenta em valores tradicionais de poder nos quais aqueles que corrompem suas normas são excluídos, discriminados, escondidos ou até mesmo eliminados.

As teorias do grotesco, aqui discutidas, podem ser aplicadas em diferentes níveis nas análises literárias de *Noites no circo*, de Angela Carter; *Exílio*, de Lya Luft; e *The Biggest Modern Woman of the World*, de Susan Swan. Como bem nos lembra Harpham, "o grotesco com frequência surge no contraste entre a 'virtuosa' limitação da forma e o conteúdo rebelde que se recusa a ser restringido" (HARPHAM, 2006, p. 7, tradução nossa).[90] As personagens grotescas dessas obras contrapõem-se aos corpos considerados perfeitos e aos comportamentos femininos supostamente normais apresentados nas narrativas.

Atrelado a esse conceito do contraste, o raciocínio de Russo é relevante por sustentar que "as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica" (RUSSO, 2000, p. 21) e, amalgamando-se aos estudos de Miles e Butler, o corpo feminino e as questões de gênero são campos férteis nos quais o grotesco aflora com mais intensidade e surgem em destaque nas obras aqui analisadas. As protagonistas grotescas dessas narrativas pagam o preço por serem, como Foucault determina, "anormais", submetendo-se às violências infligidas pela "engrenagem do grotesco na mecânica do poder" (FOUCAULT, 2002, p. 15). Questionando tal rigidez de conduta, Carter, Luft e Swan desenvolvem personagens femininas que subvertem tal ordem pré-estabelecida.

[90] "The grotesque often arises in the clash between the 'virtuous' limitations of form and a rebellious content that refuses to be constrained".

Mostrando preocupação em valorizar os estudos desses personagens que diferem da maioria por não se submeterem aos valores tradicionais de poder, as organizadoras da revista *Aletria* (v. 16), cujo título é *Alteridades hoje*, afirmam que:

> Nos estudos literários das últimas décadas, não se pode subestimar a importância da escrita de sujeitos discriminados, excluídos nas sociedades ditas civilizadas, convertidos nos *outros*, seja pela classe social, pela raça, pelas condições físicas ou mentais, pela religião, pela preferência sexual, pelas peculiaridades comportamentais e por outras idiossincrasias. […] a alteridade, como exclusão discriminatória, poderia ser também produto, entre outros agentes, da arte e da literatura quando produzem uma realidade hierarquizada, injusta e moralmente condenável. (GÓMEZ *et. al*., 2007, p. 8, grifo das autoras).

As autoras ressaltaram um ponto que é relevante para as análises das obras de Carter, Luft e Swan neste trabalho comparativo. A literatura é uma ferramenta questionadora de estruturas de poder que delimitam os espaços para os seres considerados normais e para os que têm "peculiaridades comportamentais" ou "condições físicas" diferentes da norma e que são geralmente relegados às margens. Exemplos dessa "exclusão discriminatória", ressaltada pelas autoras, estão presentes nas obras aqui comparadas. Como se não bastasse o corpo da personagem de Carter encontrar-se na mescla entre humano e pássaro, essa mulher alada convive com outros seres apartados do poder, como prostitutas e outros espécimes grotescos cujos espaços habitáveis são os museus e circos de horrores. Enclausurada na Casa Vermelha, a personagem de Luft encontra-se rodeada de pessoas que são consideradas deficientes ou cujos corpos desviam dos padrões de normalidade. Esses personagens, rotulados como desviantes, encontram-se apartadas do convívio social. A personagem de Swan, por ser giganta, percebe que a sociedade em que vive não a inclui e vê como única possibilidade de sobrevivência ter o seu corpo explorado em espetáculos de aberrações circenses.

O grotesco, como bem nos lembra Harpham, é de fluida definição, e "depende da cultura fornecer as convenções e suposições que determinam suas formas particulares" (HARPHAM, 2006, p. XXVI, tradução nossa),[91] ou seja, o que faz com que uma determinada pessoa seja vista como diferente não é a etnia ou as diferenças corporais essenciais mas, sim, a potencialidade para quebrar paradigmas e, assim, ser percebida como um elemento ameaçador da norma. Aqui é válido o raciocínio das autoras do trecho acima que determina a alteridade "como exclusão discriminatória", um processo arbitrário. Os sujeitos transgressores lutam contra "uma realidade hierarquizada, injusta e moralmente condenável", tão bem ilustrada nas esferas circenses de Carter e Swan, bem como na Casa Vermelha luftiana.

[91] "[...] it is up to the culture to provide the conventions and assumptions that determine its particular forms".

Ainda nesse viés de observação, Janet M. Paterson identifica "seis categorias" quanto à "divisão das figurações da alteridade" sendo elas: "'raça e nacionalidade', 'estranho', 'identidade sexual', 'religião', 'saúde mental' e 'diversos'". A autora afirma que:

> O importante é compreender que o que está em jogo não é a diferença. Nós habitamos um mundo cheio de diferenças. Daí a necessidade de refletir e reconsiderar o conceito de alteridade. Em última análise, nossa esperança de um mundo melhor reside no respeito por todas as diferenças, e na capacidade renovada de se reconfigurar a questão da identidade. [...] Quando compreendemos que essencialismos e estereótipos são construções (detestáveis, diga-se de passagem), toda nossa forma de pensamento é alterada. (PATERSON, 2007, p. 16-17).

Paterson toca em dois pontos importantes para se analisar as obras de Carter, Luft e Swan. O primeiro é o fato de, nas sociedades ocidentais, os normais e os grotescos (aos quais a autora se refere usando o eufemismo "diferente") coexistirem, sendo que estes últimos tenderão a ser estigmatizados com "essencialismos e estereótipos" que rotulam aqueles que não correspondem aos valores pré-estabelecidos pela matriz de poder. Conforme observam Foucault e Butler, o segundo ponto, cuja solução continua sem resposta, consiste em transformar as sociedades tradicionais em comunidades que respeitam esses seres "diferentes" que, mesmo sendo humanos, têm seus exercícios de cidadania vilipendiados. A padronização dos seres humanos seria inatingível, pois "[...] qualquer identidade é complexa e multifacetada" (PATERSON, 2007, p. 17).

Uma das questões comuns que Carter, Luft e Swan abordam em suas narrativas coincide com o argumento de Paterson. Os seres grotescos, por serem uma minoria fora do centro de poder, sofrem com essa condição de alteridade a eles imposta. Em seus romances não são os seres normais que estão em foco nas narrativas, mas, sim, aqueles que são diferentes, evidenciando suas lutas para sobreviver em mundos que rejeitam aqueles que estão fora dos padrões. A narrativa de Carter tem como centro uma trapezista alada que desde sua infância convive com seres marginalizados, como prostitutas e aberrações circenses, cujos corpos ou comportamentos não são aceitos pela sociedade. As personagens na obra de Luft se contrapõem aos normais em diversas categorias, seja pelos corpos "imperfeitos", pelos comportamentos pouco ortodoxos ou pelos problemas mentais. Luft desloca a Casa Vermelha que abriga esses seres grotescos da margem para o centro, exigindo de seus leitores um posicionamento moral sobre a questão do respeito às diferenças. A personagem gigante de Swan literalmente não cabe em sua sociedade limitante. Ela ultrapassa as convenções sociais que não abrigam os seres transgressores. Essas personagens estão em constante busca de possibilidades de vida em que não sejam vítimas do sistema e, para que isso ocorra, elas

confrontam certos valores cristalizados de poder nos quais as mulheres, em especial, desempenham papéis preestabelecidos de conduta.

As artes e a literatura cumprem esse papel questionador dos valores tradicionais de poder. Quando a mutante Mística, no filme *X-Men 2*, não se rende à pressão social que exige dos seres diferentes que se adequem aos seus modelos, ela está em sintonia com a crítica presente em *Noites no circo*, *Exílio* e *The Biggest Modern Woman of the World*, que consiste em olhar para os seres estigmatizados como grotescos com uma percepção renovada e concluir que todos são, apesar de suas diferenças, seres humanos. Paterson afirma que "[...] a literatura é um espaço privilegiado para a expressão da outridade. Muito mais do que outras disciplinas, [...] é a Literatura que pode representar a questão da alteridade de maneira simbólica e complexa" (PATERSON, 2007, p. 17). Os seres diferentes de Carter, Luft e Swan abraçam esses questionamentos elucidados pelos estudos críticos da alteridade na literatura que também se alicerçam nos estudos do grotesco.

CAPÍTULO 2: PERSONAGENS FEMININAS GROTESCAS

2.1. O GROTESCO EM CARTER, SWAN E LUFT

> [...] Em 2 de novembro de 1995, o escritor nigeriano Ken Saro-Wiwa foi executado pelo governo por se opor ao confisco de terras pela Shell Oil em seu país. [...] A imaginação do autor permite a eles estar na pele daqueles que sofrem. Essa habilidade em imaginar o sofrimento conduz a um senso de responsabilidade política. [...] A verdade é que os escritores são indivíduos morais mais do que indivíduos ideológicos, mesmo sendo difícil para suas próprias sociedades aceitarem seus posicionamentos morais.[1]
>
> Susan Swan. "The Writer's Conscience and the Rhetoric of Canadian Writing".

> O grotesco, em sua expressão histórica de gênero, aparenta ser um aspecto da linguagem comum utilizada pelas mulheres, em uma definição de estratégia voltada para um reconhecimento perante a crítica e o mercado. Se, de um lado, a tradição visual e decorativa remete a um "feminino idealizado", potencialmente esperado, por outro, o grotesco, como meio de quebrar a realidade que se pretende racional e coerente, associado historicamente aos movimentos anticlássicos, fornece uma abertura para uma expressão sexuada e anticonformista das artistas.
>
> Giulia Crippa. "O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina".

Para alguns críticos, certas produções literárias podem ser importantes para questionar valores de determinadas sociedades. Personagens que excedem as normas com seus corpos e *performances* desempenham um papel fundamental para criticar as hierarquias de poder. A renomada autora canadense Margaret Atwood, agindo de forma notoriamente política, recusou em 2009 o convite para participar do Festival Internacional de Literatura em Dubai, quando soube que o livro *The Gulf Between Us*, da escritora inglesa Geraldine Bedell, havia sido banido do evento pelo fato de apresentar um personagem homossexual. Atwood afirma que estava imensamente interessada em participar do festival e poder conhecer seus leitores, mas, como Vice-Presidenta Internacional da PEN – uma organização canadense que se preocupa com a censura sofrida por escritores em diversos países, – se solidarizava com a escritora e aceitaria participar apenas em uma videoconferência para discutir a censura que muitos escritores sofrem por abordar assuntos considerados proibidos em seus livros (ATWOOD, 2009, p. 34).

Narrativas que enfocam assuntos tabus de certas sociedades correm o risco de receber críticas desfavoráveis por colocarem em xeque as diversas formas de autoridade e poder. Susan

[1] "[...] On 2 November 1995, the writer Ken Saro-Wiwa was executed by his Nigerian government for opposing Shell Oil's land claims in his country. [...] A writer's imagination allows them to step into the shoes of the one who suffers. This ability to imagine suffering sometimes leads to a sense of political responsibility. [...] The truth is writers are moral beings more than they are ideological ones, even though their moral position may be hard for their own society to recognize". (Tradução nossa).

Swan, em seu artigo "The Writer's Conscience and the Rhetoric of Canadian Writing" [A consciência do escritor e a retórica da escrita canadense], afirma que, no início da década de 1980, quando foi ao seu primeiro encontro da Writers' Union, foi deixado bem claro que ela "possuía tarefas a cumprir como escritora, não apenas com o mundo ao seu redor, mas em sua comunidade literária também" (SWAN, 2002, p. 16, tradução e adaptação nossa).[2] Depois da publicação de seu primeiro romance, *The Biggest Modern Woman of the World*, em novembro de 1983, Swan demonstrou preocupação em perceber a forma como as livrarias no Canadá separavam os livros canadenses no fundo da loja em uma seção chamada Canadiana, bem longe das prateleiras dos *best-sellers*. Seu desejo era precisamente fomentar a leitura de "literatura canadense por cidadãos canadenses"[3] e apagar o mito de que os livros de seu país tratavam apenas "de como lixar móveis de pinho" (SWAN, 2002, p. 16, tradução nossa).[4]

Em certos momentos se percebe essa preocupação da autora em divulgar a literatura do Canadá, como, por exemplo, quando se examina as falas da protagonista de *The Biggest Modern Woman of the World*, Anna Haining Swan. Uma das citações mais marcantes é o trecho no qual a giganta Anna Swan escreve uma carta a sua mãe, quando se muda definitivamente para os Estados Unidos, a terra natal de seu marido também gigante, Martin Bates. Nas palavras da protagonista:

> Somos [os canadenses] os mais estrangeiros dos estrangeiros, que é a palavra que usam aqui para descrever qualquer desconhecido, mesmo os habitantes da cidade vizinha. [...] Sinto que estou encenando a relação da América com os Canadás.[5] Martin é o ogro imperial enquanto eu faço o papel da companheira refinada que acredita que, se todos tiverem boas maneiras, podemos habitar um reino de paz. Esse é o sonho nacional dos Canadás, não é? Um jardim civilizado no qual leões se deitam com pombas. Não vi a diferença até eu me casar com Martin. Não temos fantasias de conquista e dominação. De fato, ser dos Canadás é sentir-se como as mulheres se sentem: eliminada da base do poder. Ai, Mamãe, estou achando difícil a vida de dona de casa. Por que você não me disse que dava mais trabalho do que ser artista? (SWAN, 2001, p. 273-274, tradução nossa).[6]

[2] "[…] I had duties as a writer, not only to the world around me, but to my own literary community".
[3] "[…] Canadian literature to Canadian citizens […]".
[4] "[…] how to strip pine furniture".
[5] Aqui, o termo *América* é usado para se referir aos Estados Unidos da América, que fazem fronteira com o Canadá, e não ao continente americano. Até 1840, o Canadá era dividido em "parte alta" (Upper Canada) e "parte baixa" (Lower Canada), sendo assim referido como "os Canadás" (The Canadas). Em 10 de fevereiro de 1841 o parlamento britânico proclama a união do Canadá, regido por um único governo.
[6] "We are the most foreign of foreigners which is the word people here use to describe any stranger, even inhabitants of the next town. […] I feel I am acting out America's relationship to the Canadas. Martin is the imperial ogre while I play the role of genteel mate who believes that if everyone is well-mannered, we can inhabit a peaceable kingdom. That is the national dream of the Canadas, isn't? A civilized garden where lions lie down with doves. I did not see the difference until I married Martin. We possess no fantasies of conquest and domination. Indeed, to be from the Canadas is to feel as women feel – cut off from the base of power. Oh Momma, I am finding housewifery difficult. Why didn't you tell me it is more work than being a spieler?".

Sobre esse excerto a repórter canadense Donna Guglielmin afirma que Swan mata "dois coelhos com uma cajadada só!" (GUGLIELMIN, 1984, p. 12, tradução nossa).[7] Na verdade Swan ataca não apenas duas, mas diversas questões políticas com essa citação. A primeira questão era o fato de que o próprio Canadá enfrentava uma cisão interna, possuindo uma parte do país anglófona que estava alheia à parte francófona e vice-versa. Outra questão criticada nesse excerto é o fato de o Canadá por vezes possuir uma postura submissa perante outras nações, sendo que a crítica é endereçada de forma mais veemente aos Estados Unidos, que o trata como se fosse o seu "quintal," como a giganta diversas vezes diz para se referir ao seu país: "the backwoods", uma zona afastada do centro urbano e selvagem. Também está nítida a questão feminista em que as mulheres estão subjugadas ao poder patriarcal. Ou seja, Anna Swan, uma giganta que se sente marginalizada por causa de seu corpo grotesco, faz analogias com o seu país que, em alguns aspectos, também é retirado do centro de poder, tornando-se um elemento feminizado no ponto de vista dos Estados Unidos, sendo esse tema uma crítica recorrente na literatura canadense.

A marginalização dos seres grotescos é uma característica marcante na obra de Swan, bem como em *Noites no circo*, de Angela Carter, e *Exílio*, de Lya Luft. O sentimento de exclusão que os seres grotescos sofrem em uma sociedade que não os comporta, sendo até mesmo rotulados como estrangeiros, denominação que traz em seu bojo o conceito de estranho, é um aspecto marcante nas três obras aqui comparadas. De forma mais velada, no excerto acima também é possível perceber a crítica à segregação das pessoas quanto à sua constituição física, no momento em que a autora faz uma adaptação do versículo bíblico do livro de Isaías, sugerindo que as sociedades ocidentais não aceitam o convívio pacífico de leões e pombas – questionando, inclusive, quem são os leões e quem são as pombas, quem são os opressores e quem são as vítimas, quem são os normais e quem são os grotescos.

A última edição de *The Biggest Modern Woman of the World*, publicada em 2001, contém um posfácio da autora em que ela reavalia o impacto de sua obra quase vinte anos após sua publicação. Ela relata que conheceu a biografia de Anna Swan em 1967,[8] na revista feminina canadense *Chatelaine*, antes mesmo da publicação oficial de *Two Remarkable Giants*, em 1970, escrita por Phyllis Ruth Blakeley, arquivista da Royal Nova Scotia Historical Society. Swan relata que durante sua pesquisa para a escrita do romance, "os ancestrais dos residentes de Seville", cidade pertencente ao estado de Ohio na qual Anna

[7] "[…] two birds with one stone!".
[8] Na verdade Swan se enganou com a data. A referida reportagem foi publicada na revista *Chatelaine* de dezembro de 1966, v. 39, n. 12, p. 38-95.

viveu seus últimos anos de vida, disseram a ela que "os gigantes [Anna e Martin] eram vistos como pessoas do *show business* e que nunca foram completamente aceitos pela comunidade" (SWAN, 2001, p. 341, tradução nossa).[9] A partir de então Swan se solidariza com a giganta da Nova Escócia e decide ficcionalizar a biografia de Anna Swan, tendo como um de seus propósitos, além de resgatar parte da história canadense, mostrar a dor daqueles que são segregados.

Tanto Swan quanto a giganta da Nova Escócia aprenderam a carregar o estigma de serem mulheres que transgridem padrões de perfeição, com seus corpos de proporções que ultrapassam a média de outros corpos femininos. O posfácio de Swan também relata que ambas, a protagonista e a autora, além de serem altas, têm o mesmo sobrenome – Swan –, o que levou muitos a questionarem o grau de parentesco entre as duas (SWAN, 2001, p. i), não sendo comprovado nenhum ancestral em comum às duas famílias.

Mesmo deixando claro para os leitores que a narrativa de *The Biggest Modern Woman of the World* é ficcional, Swan conseguiu angariar ódio e indignação de algumas pessoas, principalmente dos descendentes da família da giganta Anna Swan. Segundo a jornalista Bette Lauderoute, parentes da giganta se sentiram ultrajados com as descrições eróticas presentes na obra, em especial "o defloramento de Anna com um sincelo manipulado por um anão" (LAUDEROUTE, 1984, p. 64, tradução nossa),[10] e desejaram que o livro fosse queimado. Em resposta, após até mesmo ser agredida fisicamente, a autora se impacienta com a família Swan por não "reconhecer a diferença entre literatura e biografia" (SWAN entrevistada por LAUDEROUTE, 1984, p. 64, tradução nossa).[11] Além das controvérsias causadas durante suas leituras de promoção do romance, Swan também teve dificuldades para encontrar uma editora que, além de aceitar os riscos de promover uma obra supostamente ofensiva, aceitasse, também, publicar primeiro no Canadá e depois nos Estados Unidos, pois segundo a autora: "Eu senti que o livro teve sua gênese no Canadá e deveria ser impresso aqui primeiro" (SWAN entrevistada por GUGLIELMIN, 1984, p. 12, tradução nossa).[12]

Os personagens grotescos de Swan, em geral, são vítimas de violência e enclausuramento, devido ao seu comportamento transgressor que desafia certas políticas de poder. Como bem nos lembra Silviano Santiago em seu texto "Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões", de 1988, apesar de a violência estar explícita nas ruas, ela pode

[9] "[…] the ancestors of residents who lived in Seville […] the giants were seen as show business people and never fully accepted by the community."
[10] "[…] the deflowering of Anna with an icicle wielded by a dwarf".
[11] "[…] recognize the difference between literature and biography".
[12] "I felt the book had its genesis in Canada and should be printed here first".

"passar praticamente invisível como um todo se ela se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial para a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade" (SANTIAGO, 1989, p. 16). Dessa forma, ganha importância o papel da literatura, que, em muitos casos, torna-se uma relevante ferramenta para o pensamento político e, de certa forma, fomenta vários questionamentos sobre a violência sofrida por aqueles que, de uma forma ou de outra, são marginalizados em suas sociedades. Para Santiago, a literatura é necessária para quebrar o silêncio e a invisibilidade impostos aos que sofrem por não se adequarem à lei vigente.

Coincidindo com as temáticas apresentadas em muitos livros feministas da década de 1980, o texto de Santiago esclarece que a violência vitima em sua maioria as pessoas pertencentes aos grupos ditos minoritários, como negros, mulheres e homossexuais. A estratificação de poder da sociedade não tolera aqueles que corrompem os códigos de normalidade. Autores que repudiam a violência perpetrada por governos totalitários encontram na literatura um espaço para dar visibilidade àqueles que são oprimidos por tais normas. Pode-se inferir do raciocínio de Santiago que as pessoas que não correspondem aos padrões de comportamento ditos normais em suas sociedades são frequentemente rotuladas como seres grotescos. A protagonista de Swan aponta para essas dificuldades, e mesmo para o isolamento, que pessoas cujos corpos não se adéquam aos modelos de perfeição sofrem: "Quanto mais nossa sociedade se torna padronizada, mais difícil fica para os gigantes e os anões se encaixarem nela" (SWAN, 2001, p. 3, tradução nossa).[13] Os seres grotescos são aqueles que não se enquadram em um determinado padrão. Percebo também como traços marcantes nas narrativas que abordam temáticas grotescas, além da presença de um sentimento de exclusão sofrida pelos seres diferentes em suas sociedades, a presença de questionamentos da matriz de poder.

Como bem nos explica Duarte, os livros de Luft, de forma geral, "tematizam o universo feminino, onde a mulher representa sempre o lado fraco de uma sociedade repressora e injusta, vítima das relações de gênero, marcada ora pela loucura, a doença ou a morte" (DUARTE, 1999, p. 392). A personagem de *Exílio*, cujo nome não é mencionado, além de se perceber como uma perdedora por não conseguir concretizar os valores patriarcais de normalidade, tais como manter um casamento feliz, exercer sua maternidade e ser submissa à infidelidade do marido, vive na interface da loucura e da sanidade, da doença e da saúde, da vida e da morte, convivendo com os seres grotescos da Casa Vermelha. Em *Exílio* a Morte é

[13] "As our society becomes standardized, it grows more difficult for giants and dwarfs to fit in".

mais um dos personagens que povoa o universo da protagonista, que é médica. Em diálogo com outro médico que viera para aplicar uma injeção de morfina na personagem chamada Loira, que é excluída da sociedade por ser lésbica, a protagonista diz: "Falávamos [a protagonista e o médico] aos sussurros para que a Morte não nos escutasse" (LUFT, 2005, p. 110). Vale perceber que a Morte, ao ser referida como uma personagem, é evidenciada pela autora em inicial maiúscula e, mesmo sem forma ou corpo, ela permeia a narrativa com "seu inquieto focinho [...] farejando águas podres" (LUFT, 2005, p. 89).

Luft afirma em sua entrevista a Marco Antonio de Carvalho que sua produção da década de 1980 contém uma linguagem mais densa e enigmática, como se ela jogasse com o leitor. Em suas palavras: "O jogo me diverte imensamente, e é assim mesmo: o real não é bem real, o irreal é sempre possível. [...] Meus livros são todos quebra-cabeças, cheios de alusões, pequenos enigmas, jogos. Quem entende, se diverte. Quem não entende lê igual" (LUFT entrevistada por CARVALHO, 2006, p. 24). Talvez o termo mais adequado para quem monta os quebra-cabeças presentes nas obras luftianas não seja "divertir-se", mas, sim, "ater-se" com mais afinco à leitura. Como no conceito de abjeto de Kristeva, os leitores se sentem ao mesmo tempo repelidos e atraídos pela narrativa de Luft, que, como bem afirma a autora, não é composta de "textos bonzinhos" (LUFT entrevistada por CARVALHO, 2006, p. 24). São textos que frequentemente questionam os valores de poder e criticam as violências aplicadas aos marginalizados na sociedade.

Em seu texto crítico "Transgressões positivas" (2006d), Luft discute o constante medo da morte e daquilo ou de quem é diferente da maioria. Esse medo do que é estranho está ligado ao sentimento de abjeção aos moldes de Kristeva, o qual pode ser desencadeado por diversos fatores e, após a reação de repulsa à visão do horror, vem a constatação da própria finitude do indivíduo – sentimento esse do qual não se pode escapar, pois a morte é uma das certezas que os seres humanos têm. Sobre tal temática, Luft afirma que:

> O medo do diferente é o nascedouro de nossos preconceitos: começa inconsciente, é atávico, demarca territórios injustos, promove o ódio, a humilhação, a morte, e muitas das guerras que devastam este nosso mundo estranho. Mais que tudo, provoca isolamento e dor além do necessário. [...] Embora a gente faça de tudo para não notar, a morte está empoleirada em nosso ombro, espiando com seu inquietante olho de coruja: o que fazer com tal inquilina e com o tempo que ela ainda nos concede? Talvez aproveitar o susto para pensar: primeira boa transgressão. Ou para cultivar melhor a ética, palavra que começa a se desgastar aqui entre nós. (LUFT, 2006d, p. 83-84).

Direcionar o olhar para o que causa horror pode, em uma primeira instância, causar repúdio. Porém, o que Luft sugere a seus leitores no excerto acima é exercitar um

questionamento mais profundo daquilo que lhes causa medo para, assim, tornarem-se seres humanos melhores. O grotesco na literatura muitas vezes está atrelado ao questionamento dos valores sociais e, de certa forma, funciona como uma denúncia social, exigindo um novo olhar àqueles que se encontram apartados do poder e da vivência de sua cidadania. Esse texto de Luft também toca de forma explícita na dor que os seres grotescos sentem ao serem rejeitados e postos à margem da sociedade. Como bem explica Butler, com a sua teoria de *performance* de gênero, os considerados normais são cruéis ao rotularem os seres diferentes como grotescos, utilizando-os, muitas vezes, para reafirmarem a sua normalidade, alimentando preconceitos que estigmatizam aqueles que não estão em conformidade com os padrões vigentes.

O horrível luftiano faz denúncias à sociedade que marginaliza as pessoas que não correspondem ao seu ideal de perfeição, e é utilizando-se de tais figuras monstruosas que a obra questiona o *status quo* dos indivíduos que, de acordo com Foucault, são nomeados de anormais. Nas palavras da autora:

> Falo também do estranho atrás de portas, mortos que vagam e vivos que amam ou esperam. Escrevo sobre o que me assombra, às vezes desde a infância. Escrever para mim é sobretudo indagar: continuo a menina perguntadeira que perturbava os almoços familiares querendo saber tudo, qualquer coisa, o tempo todo. Portanto, escrevo para obter respostas que – eu sei – não existem… por isso continuo escrevendo. […] Escrevo para seduzir leitores: venham ser cúmplices da minha perplexidade fundamental, essa que me move. Não se pode esquecer também que escrevo propondo uma releitura dos valores familiares e sociais de meu tempo: cada um de meus romances pode e deve ser lido como uma denúncia da hipocrisia, da superficialidade e da mentira nos tipos de relacionamento mais estranhos ou mais comuns. Não é apenas o imponderável e misterioso que me interessa, mas o grande desencontro humano. (LUFT, 2004, p. 179-181).

Assim como Swan, Luft põe em evidência a importância da literatura e das artes como um meio para criticar a matriz de poder, apresentando em suas narrativas "o estranho atrás de portas" ou "mortos que vagam". Finalmente, Luft convida o leitor a buscar respostas sobre alguns temas que nos "assombram", como a morte e o sentimento de exclusão. Assim, o grotesco para Luft, em muitos aspectos, coincide com as discussões de Harpham sobre o grotesco e de Kristeva sobre o abjeto. Sua literatura consegue "seduzir leitores", que são cúmplices das perplexidades que estão representadas em quase todos os personagens que habitam a Casa Vermelha em *Exílio*.

De forma geral, os personagens grotescos nas obras de Carter, Luft e Swan, encontram-se fadados a habitarem um dos polos que possibilita suas sobrevivências: o polo da superexposição, no qual alguns desses seres encontram seu sustento em *shows* de aberrações e

são remunerados por exporem seus corpos em *performances* circenses; ou o polo da total clandestinidade, no qual certos seres grotescos são enclausurados em locais destinados aos que não se adéquam a sua comunidade. A protagonista de Luft – bem como os outros integrantes da Casa Vermelha – encontra-se exatamente nesse segundo polo, que a esconde do mundo dos normais. Já as personagens de Carter e Swan habitam o primeiro polo, no qual a mulher-monstro é um espetáculo para ser visto.

Sobre sua protagonista alada de *Noites no circo*, Fevvers, Carter afirma, em entrevista concedida a John Haffenden, que "o único modo para ela [Fevvers] ganhar seu sustento [...] é transformando a si mesma em um *show*" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 88, tradução nossa).[14] A autora inglesa percebe as implicações negativas em permitir que o corpo feminino grotesco se transforme em espetáculo ou uma "mercadoria" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 86). Ela ainda arremata o seu questionamento sobre a violência sofrida por aqueles que são diferentes em suas sociedades afirmando que "todo sistema social tende a desnaturalizar as pessoas, é uma das consequências de se viver em grupos; já que você não pode viver isolado e preservar sua identidade social, isso é apenas mais um detalhe da dificuldade de ser alguém!" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 88, tradução nossa).[15] Essa afirmação de Carter, de certa forma, condensa o raciocínio de Butler no qual, de acordo com sua teoria de *performance* de gênero, as pessoas se "desnaturalizam" e adquirem papéis artificialmente impostos a elas, principalmente no que se refere ao comportamento estabelecido como aceitável para homens e mulheres. Aqueles que deliberadamente negam essas normas de conduta, ou mesmo aqueles que geneticamente estão fora dos padrões de normalidade, como as personagens de Swan e Carter, bem como algumas de Luft, tenderão a ser eliminados ou condenados a viver nas margens da sociedade.

Além de abordarem algumas temáticas do grotesco, as obras de Carter são densas, devido às inúmeras referências aos trabalhos de outros autores e teóricos, fazendo com que os leitores, em alguns momentos, se percam na miríade imagética imbricada em narrativas que emolduram outras narrativas. *Noites no circo* aponta para a dificuldade de se apreender os diversos enigmas escondidos na narrativa quando Jack Walser, um repórter comprometido com fatos verídicos e científicos, obcecado em desmascarar Fevvers e provar que suas asas são falsas e que seu número circense é um jogo de ilusões, experimenta:

[14] "[…] the only way she can earn a living, [...] is by making a show of herself".
[15] "[…] every social system tends to denaturize people, it's one of the things about living in groups; since you can't live on your own and retain your social identity, it's just one more bit of the difficulty of being!".

> [...] uma sensação singularíssima, como se aqueles olhos da trapezista [Fevvers] fossem um par de jogos de caixas chinesas, como se cada um se abrisse em um mundo em um mundo em um mundo, uma pluralidade infinita de mundos, e essas insondáveis profundezas exercessem a mais forte atração possível, de modo que se sentiu tremendo como se ele também se achasse num limiar desconhecido. (CARTER, 1991, p. 34).

Essa atração pelo desconhecido e a profusão de imagens sentidas por Walser, que adentra o camarim de Fevvers para entrevistá-la, remete à experiência de alguns leitores de *Noites no circo* quando se deparam com os vários personagens insólitos que transitam no limiar do que é realidade ou ficção, normal ou grotesco.

Margaret Atwood, grande estudiosa dos trabalhos da autora, afirma que Carter "nasceu subversiva, no sentido de raiz original do termo: *para fazer uma reviravolta*. Ela possuía um sentimento instintivo para o outro lado, o que incluía também o lado de baixo e, pela outra mão, a sinistra" (ATWOOD, 2005a, p. 156, tradução nossa, grifo da autora).[16] Atwood pinça algumas qualidades dos textos de Carter, entre elas, sua capacidade para mostrar o "outro lado" do que é convencional, coincidindo com as narrativas de Luft e Swan, cujas protagonistas também habitam o *locus horrendus* que abarca os seres grotescos. Incluir "o lado de baixo" remete concomitantemente a Bakhtin e a Hugo. O primeiro relaciona o baixo ventre com as necessidades fisiológicas do corpo e o escatológico e o segundo afirma que o grotesco, por ser o contrário do sublime, que ocupa uma posição elevada, encontra-se em seu oposto, um lugar baixo que dá vazão ao sinistro. Em outro texto crítico, Atwood enfatiza a predileção de Carter pelo horror na literatura. Nas palavras de Atwood, a autora inglesa "prefere [...] um lugar sujo mal iluminado, com ossos roídos num canto e espelhos empoeirados nos quais é melhor não se olhar. Prosa como o vidro, sim – mas é um vitral. Muitos de seus melhores efeitos são obtidos através do excesso" (ATWOOD, 2005b, p. 151-152, tradução nossa).[17] Ou seja, esse lugar funesto descrito por Atwood coincide com os lugares habitados por Fevvers em *Noites no circo*. A protagonista inicia sua vida sendo cuidada por prostitutas em um bordel, depois convive com seres grotescos em um museu de horrores no subsolo de Londres, terminando a narrativa viajando com uma trupe circense, ou seja, passando por lugares que abrigam em sua maioria pessoas marginalizadas. A metáfora do vitral também se aplica à narrativa carteriana porque *Noites no circo* é uma complexa justaposição de narrativas amalgamadas pela voz de sua protagonista alada, Fevvers. Essa técnica é denominada por Carter de "bricolagem" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN,

[16] "She was born subversive, in the sense of its original root: *to overturn*. She had an instinctive feeling for the other side, which included also the underside, and for the other hand, the sinister one".
[17] "[…] prefers […] a dirty badly lit place, with gnawed bones in the corner and dusty mirrors you'd best not consult. Prose like glass, yes – but it's stained glass. Many of her best effects are achieved by overloading".

1985, p. 92), e é utilizada pela autora para montar a biografia de Fevvers, costurando vários retalhos de informações e fatos que se confundem entre o real e o imaginário, conduzindo o leitor a diversos espaços oníricos. Os monstros e situações extravagantes mostrados em *Noites no circo* quebram paradigmas de uma suposta normalidade feminina, pondo em evidência narrativas e personagens que se recusam a reforçar estereótipos e valores cristalizados.

De forma semelhante a Swan e Luft, que assumidamente mostram uma preocupação política com suas obras, Carter, em um de seus mais famosos textos críticos publicado em 1983, "Notes from the Frontline" [Notas da frente de combate], afirma:

> Para simplificar, será que eu me "situo politicamente como uma escritora?" Bem, sim, claro. Sempre espero que isso seja óbvio, embora eu tente, ao escrever ficção, reagir prontamente – apresentar várias proposições de maneiras diversas e tentar deixar que a leitora construa uma ficção para si mesma dos elementos de minhas ficções. (Ler é uma atividade tão criativa quanto escrever e a maior parte do desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de textos antigos. Sou totalmente a favor de colocar o vinho novo em garrafas antigas, especialmente se a pressão do vinho novo fizer as garrafas antigas explodirem.) O movimento feminista tem sido de imensa importância para mim, pessoalmente, e eu me veria como uma escritora feminista, pois sou uma feminista em tudo o mais e não se pode compartimentar essas coisas na vida. [...] Progredi da juventude à meia-idade e, para mim, crescer no feminismo foi parte do processo de amadurecimento (CARTER, 1998, p. 37, tradução nossa).[18]

Um dos aspectos mais notórios dessa observação de Carter é a sua apropriação do texto bíblico dos evangelistas sinópticos: "Ninguém põe vinho novo em odres velhos; senão, o vinho fará estourar os odres, e perde-se tanto o vinho como os odres; pelo contrário, para vinho novo, odres novos" (Marcos 2: 22). Carter o subverte, afirmando exatamente o contrário: que deseja com sua literatura romper conceitos ultrapassados e edificar ideias novas. Carter tem predileção em dessacralizar textos clássicos ou religiosos para construir um novo texto questionador.

As obras de Carter, Luft e Swan aliam os elementos grotescos na literatura com alguns posicionamentos políticos. Entre eles está o ato de olhar para o horrível com o intuito de tentar buscar respostas a questões-tabu as quais as sociedades ocidentais preferem esconder, como a segregação das pessoas em normais e grotescas. As autoras enfocam em

[18] "To try to say something simple – do I 'situate myself politically as a writer'? Well, Yes; of course. I always hope it's obvious, although I try, when I write fiction, to think on my feet – to present a number of propositions in a variety of different ways, and to leave the reader to construct her own fiction for herself from the elements of my fictions. (Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes old bottles explode.) The women's movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer, because I'm a feminist in everything else and one can't compartmentalise these things in one's life. […] I've progressed from youth to middle age, and, for me, growing into feminism was part of the process of maturing".

especial as mulheres-monstro que não se amoldam a certos valores de perfeição feminina. Swan afirma em seu ensaio "My Father's Shoes", de 2007, que "[e]screver sobre a perda não cura a ferida. No entanto, o ato de escrever, com certeza, descreve o que é essa dor e este é um passo para aceitá-la" (SWAN, 2009, p. 226, tradução nossa).[19] Mais que aceitar uma dor, essas obras questionam os sofrimentos, principalmente daqueles que estão marginalizados e são penalizados por serem diferentes da maioria, buscando novas alternativas de vida nas quais aqueles que são vistos como diferentes sejam menos estigmatizados.

Carter reforça o argumento de Swan afirmando que a literatura é capaz de fazer "mais coisas que achamos que ela possa fazer"[20] e que ela tem papéis e responsabilidades "em ajudar a explicar a experiência e a tornar o mundo compreensível, mesmo que seja apenas à pessoa que o está escrevendo" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 79, tradução nossa).[21] Carter afirma se sentir "desafiada pelo mundo"[22] e que tem "prazer em escrever ficção",[23] fazendo "uma série de perguntas a si mesma",[24] como se estivesse respondendo perguntas em uma prova que não tem respostas "indubitavelmente corretas" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 79, tradução nossa).[25] Pode-se dizer que as duas autoras compartilham do mesmo posicionamento de Luft ao testemunhar que o seu "interlocutor é simplesmente um ser humano desejoso, como eu, de questionar o mundo" sobre temas que "inquietam", "assustam" e "apaixonam" (LUFT, 2006b, p. 12), sendo as narrativas grotescas o ambiente adequado para tais inquirições que mesclam fascínio e terror.

[19] "Writing about loss doesn't heal the hurt. However, it does describe what the hurt is, and that is a step towards accepting it".
[20] "[…] it can do more things than we tend to think it can".
[21] "[…] in helping to explain experience and making the world comprehensible, even if it's only to the person who is writing it".
[22] "[…] challenged by the world […]".
[23] "I enjoy writing fiction […]".
[24] "[…] ask myself a number of questions […]".
[25] " […] unequivocally correct".

2.2. AS PERSONAGENS-MONSTRO: SEUS CORPOS, SUAS *PERFORMANCES*, SEUS LARES

> – Eu, sinceramente, não sei como essas crianças vivem num lugar desses. Um bando de criança abandonada! […]
>
> – […] Eu sou um protetor pra elas. Elas têm sorte de terem me encontrado. […] Eu sou como se fosse um empresário. É. Um empresário. Num tem dono de circo? Dono de televisão? Dono de cinema? Eu sou dono de boate e pensão. Tudo feito pra divertir, tá certo? […] Não meta o nariz onde não é chamado. O senhor cuida da saúde. Da lei cuida o delegado. E pra ele tá tudo dentro dos conforme aqui na Casa Vermelha.
>
> Diálogo entre o agente de saúde e o dono da Casa Vermelha no filme *Anjos do sol*, de Rudi Lagemann.

> A Casa Verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí. […] O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade.
>
> Machado de Assis. "O Alienista".

> Então colocaram-na na Casa Vermelha, onde estava nem ela sabia há quantos anos.
>
> Lya Luft. *Exílio*.

Noites no circo, *Exílio* e *The Biggest Modern Woman of the World* apresentam personagens que se destacam em suas sociedades devido a seus corpos grotescos e seus comportamentos que contrariam os códigos de normalidade. Essas escritoras abordam nessas obras personagens que, por não serem facilmente classificadas como normais, são excluídas do centro do poder e, em alguns casos, usadas como objetos para entretenimento e para o lucro de seus agenciadores, como nos casos das protagonistas de Carter e Swan. Como bem nos lembra Luft em "Alegria ou aflição de espírito?", "[t]ão rígidos somos, que qualquer coisa que fuja ao nosso gosto pessoal, tantas vezes duvidoso, é posto no índex do nosso preconceito" (LUFT, 2006a, p. 99). Luft também demonstra ter preocupação com os nomes estigmatizantes. O poeta Mário de Andrade afirma que "[a] humanidade carece de rótulos para compreender as coisas. Falando de modo geral, a humanidade não compreende as coisas, compreende os rótulos" (ANDRADE, 2003, p. 83). Em "Rotular para descartar", a autora afirma que as pessoas que se consideram normais têm "tanta facilidade em rotular" que, de forma cruel, tacham as pessoas de "burro, arrogante, falso, preguiçoso mentiroso, omisso, desleal, vulgar, gordo, magrela, baixinho, pigmeu, girafa, vesgo, gay" e que não mais percebem as pessoas como seres humanos, apenas como "etiquetas" (LUFT, 2006c, p. 120). As pessoas separam os diferentes em "gavetas conceituais nada positivas", nas quais se ataca

"o outro" como se "fosse uma ameaça" e perdem a possibilidade de "encontro e descoberta" (LUFT, 2006c, p. 121). As protagonistas de Carter, Luft e Swan questionam essa segregação na qual as pessoas são rotuladas, estudadas e separadas de acordo com a função de seus corpos, postas no "índex de preconceito", perdendo parte de suas identidades, sendo muitas vezes relegadas ao esquecimento.

Os espaços reservados aos seres considerados anormais recebem diversos nomes. Machado de Assis publica em 1882 o conto "O Alienista", em que o Dr. Simão Bacamarte, médico que deseja especializar-se no "recanto psíquico" e no "exame da patologia cerebral" (ASSIS, 2007, p. 39), confina, de forma arbitrária, "todos os loucos de Itaguaí" na Casa Verde, um lugar separado dos demais cidadãos que se destinava ao estudo da loucura e a uma suposta preservação da integridade dos sãos. No filme brasileiro *Anjos do sol* (2006), de Rudi Lagemann, meninas de famílias que já estão à margem da sociedade por serem extremamente pobres são conduzidas cruelmente a espaços ainda mais marginalizados e violentos, após serem vendidas pelos próprios pais a compradores de escravos disfarçados de agentes que prometem uma vida menos sofrida a essas crianças, como a de empregadas domésticas em estados mais ricos, como São Paulo e Rio de Janeiro. Na verdade, essas meninas tornam-se prostitutas nas mãos do dono da Casa Vermelha. De forma semelhante, as personagens de Carter, Swan e Luft também sofrem com segregações arbitrárias, e nos romances de Carter e Swan seus corpos são destinados a satisfazer a curiosidade alheia.

Em *Exílio*, o local de enclausuramento dos seres grotescos, bem como no caso das crianças prostituídas em *Anjos do sol*, também é uma pensão que se chama Casa Vermelha. O nome dessa pensão é tão marcante que a tradução para o inglês de *Exílio* tem o título de *The Red House* [A casa vermelha] (LUFT, 1994). As protagonistas de Carter e Swan, por outro lado, encontram um modo de sobrevivência sob as lonas de circos de horrores e museus de aberrações, que, devido a suas atmosferas sombrias, se assemelham ao lar da protagonista de Luft que, como vimos na primeira edição de *Exílio*, compara a Casa Vermelha a um circo (LUFT, 1991a, p. 41). Em outro momento a protagonista afirma que "esta Casa Vermelha" é "um lugar onde se reúnem os errantes e os desgarrados, uma ligação fortuita e sem raízes" que ela qualifica de "[d]uro exílio"(LUFT, 2005, p. 96). Talvez se referindo à obra machadiana, Luft apresenta um diálogo entre uma das internas e a sua protagonista, em que elas dizem:

> – Isto aqui [A Casa Vermelha] é um hospício – disse a Morena outro dia, comentando a relação da Menina Gorda com o seu pai.
> – O mundo é um hospício – respondi, com um riso amargo [...]. (LUFT, 2005, p. 106).

Na verdade, em *Exílio*, todos os habitantes da Casa Vermelha, com exceção de Gabriel, irmão mais novo da protagonista, são desprovidos de nomes próprios, sendo caracterizados apenas por seus rótulos sociais, também repudiados pela autora em seus textos críticos.[26] A pensão de *Exílio* funciona como um depósito de pessoas que, por serem consideradas imperfeitas, estão à margem da sociedade. Nas palavras da protagonista do romance, a Casa Vermelha:

> […] carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Cada um com sua grande nostalgia, sua insaciável sede e sua aflição, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas […] outras vezes parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga, longe do meu mundo arrumado e certo? (LUFT, 2005, p. 42).

As etiquetas de identificação coletiva, que muitas vezes são pejorativas ou massificantes, qualificam e estratificam as pessoas de forma estereotipada, explicitando sua profissão ou, na maioria dos casos, sua imperfeição física mais marcante. No caso da protagonista, apenas o Anão, personagem que vacila entre o real e o ilusório na narrativa de *Exílio*, a chama de "Doutora" (LUFT, 2005, p. 39). Jerzuí Mendes Tôrres Tomaz, em *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft* (2009),[27] opta por se referir à protagonista de *Exílio* como "a Doutora", baseando-se nos diálogos com o Anão, personagem que supostamente habita apenas o imaginário da protagonista. Acredito ser mais pertinente manter essa personagem desprovida de rótulos, na forma em que ela é percebida pelos seus colegas de pensão. Levando em consideração a epígrafe de Nietzsche, do Sábio Sileno em *O nascimento da tragédia*, presente em *Exílio*: "[…] A melhor coisa, não a podes alcançar: é não ter nascido, não ser, ser nada […]" (LUFT, 2005, p. 7), é possível analisar a protagonista como um "não ser", ou um "ser nada". O fim da narrativa do romance também tem ressonâncias com essa epígrafe, sugerindo que a protagonista ainda vivenciará sucessivas tragédias que para ela são inexauríveis, chegando a afirmar: "[n]ão me quis a morte […] eu vou seguir em frente" (LUFT, 2005, p. 175). A epígrafe afirma que o vantajoso seria não ter nascido, e isso não ocorre com a protagonista que segue sua realidade trágica.

[26] As edições de *Exílio* publicadas na década de 1980 contêm personagens que na edição de 2005 têm seus nomes retirados, substituídos, ou mesmo acrescentados pela autora. Para minha análise utilizo a edição mais recente, a 8ª edição, publicada em 2005.

[27] Por motivos não descritos em seu livro crítico, Tomaz preferiu utilizar em sua análise a primeira edição de *Exílio*, publicada pela Edições Siciliano, a utilizar a edição mais recente de 2005, publicada pela editora Record, cujo texto difere da versão de 1988.

Tomaz também analisa o fragmento citado anteriormente, mostrando que nele ocorre "uma desconstrução da exigência da tríade *juventude-beleza-magreza*: a Velha, a Mulher Manchada e a Menina Gorda" (TOMAZ, 2009, p. 120, grifos da autora). Acrescento a esse raciocínio um quarto elemento também percebido como um desvio social: a homoafetividade representada pelo "drama secreto" das Moças. Assim, seguindo a linha de pensamento de Tomaz, pode-se afirmar que em *Exílio* ocorre uma crítica à tétrade composta por *juventude-beleza-magreza-heterosexualidade*, pela qual os valores aceitos como normais são questionados.

A protagonista também compara a Casa Vermelha a um pesadelo, um espaço onírico e vertiginoso que, a meu ver, se assemelha ao camarim da protagonista de Carter, no qual realidade e ficção se alternam. A protagonista identifica ainda alguns internos como sendo duplamente isolados porque, além de se encontrarem reclusos na Casa Vermelha, se apartam ainda mais dos outros integrantes da pensão, escolhendo transformar os seus aposentos em ilhas. Os que optam por interagir uns com os outros estão, na verdade, carentes, e mesmo com as diversas tentativas de aproximação com as pessoas da Casa Vermelha, a protagonista constantemente fracassa em construir laços de amizade com os habitantes da pensão. Vale também lembrar que o espaço destinado aos seres grotescos necessita do "mundo arrumado e certo" (LUFT, 2005, p. 42), vivido um dia pela protagonista, para existir como contraponto do mundo desordenado presente na Casa Vermelha, um lugar decadente que abriga seres grotescos.

Nas obras de Carter e Swan alguns dos nomes dos personagens também podem ser identificados como rótulos que os caracterizam artisticamente. Enquanto em *Exílio* a personagem-narradora inutilmente busca uma absolvição para o seu passado repleto de traumas a serem superados, em *Noites no circo* e *The Biggest Modern Woman of the World* as personagens-narradoras têm como uma de suas preocupações registrarem suas vidas de modo que se assemelhem aos seus números circenses, sem se esquecerem da cumplicidade e do coleguismo entre elas e os outros seres grotescos que coexistem no espaço circense. A narrativa de *Noites no circo* é diversas vezes interrompida por outras narrativas que enfocam a vida de outros personagens grotescos que coabitam o mesmo espaço da protagonista.

Em *The Biggest Modern Woman of the World* a narrativa é, de certa forma, linear, e suas oscilações ocorrem apenas pela alternância da voz da narradora, que frequentemente é entrecortada por cartas ou vozes de outros personagens que relatam, quase sempre, o mesmo fato narrado pela protagonista sob outra perspectiva, apresentando aos leitores duas versões do mesmo acontecimento que ora se complementam e ora se contrastam. Já em *Exílio*, Luft

tece um caos que é paradoxalmente organizado, bastando ao leitor abrir as diversas portas dos aposentos da Casa Vermelha aleatoriamente dispostas em um labirinto de escadas. Cada compartimento esconde um personagem grotesco, assemelhando-se aos modelos clássicos dos museus de horrores vividos por Fevvers e por Anna Swan. A estrutura da narrativa de *Exílio* torna-se complexa por misturar acontecimentos passados, descritos pela narradora em fragmentos em *flashback*, com o tempo presente da protagonista. Também é curioso perceber que os oito capítulos dessa obra, assemelhando-se aos seus personagens, também são desprovidos de nome, sendo identificados apenas pelas primeiras palavras apresentadas na primeira linha de cada parte. Apenas os sonhos e pesadelos da protagonista se destacam dos acontecimentos cotidianos dessa personagem, uma vez que estão graficamente evidenciados em itálico.

É curioso perceber que Luft camufla um circo de horrores com roupagens de pensão e distribui pistas para os leitores, que aos poucos percebem a Casa Vermelha como um clássico museu de aberrações do século 19. O renomado estudioso de circo de horrores Robert Bogdan, em seu artigo "The Social Construction of Freaks" [A construção social das aberrações] (1996), relata que os "shows de aberrações" dos séculos 18 e 19 eram "exibições formalmente organizadas de pessoas com supostas diferenças físicas, mentais ou comportamentais",[28] e que de 1840 até 1940 eram uma "prática aceita, popular e lucrativa"[29] nos "circos, feiras, carnavais e outros locais de entretenimento" (BOGDAN, 1996, p. 23, tradução nossa).[30] Bogdan ressalta a importância do "pregoeiro"[31], ou "apresentador"[32], cuja função era fazer o público em potencial "dar um passo à frente"[33] nesse ambiente aterrorizador, atraídos por histórias nas quais realidade e ficção se amalgamavam em tentativas de seduzir o expectador com visões fantásticas (BOGDAN, 1996, p. 27, tradução nossa). Bogdan descreve o formato tradicional dos circos e museus de horrores no parágrafo que se segue:

> A função do "pregoeiro" ou do "apresentador" [do museu de horrores] era convencer pessoas a "darem um passo à frente" e comprarem um ingresso. Os melhores eram os oradores que já tinham se especializado na arte da persuasão. Utilizando-se de exagero e falsificação, eles contavam aos pedestres as maravilhas que esperavam por eles pelo preço de dez centavinhos. Para ajudar a atrair a multidão o pregoeiro frequentemente

[28] "[…] the formally organized exhibition of people with alleged physical, mental, or behavioral difference […]".
[29] "[…] an accepted, popular, and lucrative practice […] ".
[30] "[…] at circuses, fairs, carnivals, and other amusement venues […]".
[31] "Barker".
[32] "[…] outside lecturer […]".
[33] "[…] step right up […]".

> oferecia uma "isca" – uma das atrações era posta do lado de fora para atrair os fregueses. Uma mulher em trajes pequenos com uma píton envolta em seu pescoço ou uma pessoa em roupas coloridas com uma gritante deformidade física servia para esse propósito. Pelo lado de dentro [do museu de horrores], uma série de plataformas formavam palcos separados para cada "aberração humana". Um "apresentador" assumia o controle, indo de atração para atração narrando em detalhes fabricados "a vida e os fatos verídicos" de cada aberração. Alguns deles apenas se sentavam olhando as pessoas que os observavam, mas a maioria deles ativamente executava números. O homem-elástico esticava sua epiderme, o homem-selvagem punha um olhar feroz e andava de um lado para o outro, e a mulher-sem-braços dava autógrafos usando seus pés. Algumas aberrações tocavam instrumentos ou cantavam e dançavam. Muitos davam palestras sobre si próprios. O que quer que fizessem, deveria corresponder à imagem fabricada que foi criada para eles. O espetáculo tinha que ser breve porque o palestrante do lado de dentro tinha que manter a multidão em movimento para dar espaço para o novo grupo de fregueses. (BOGDAN, 1996, p. 27, tradução nossa).[34]

As três obras aqui analisadas abordam esse formato clássico de museus de aberrações descrito acima por Bogdan, com plataformas individuais e compartimentos que exibem as aberrações como se fossem objetos a serem observados em um museu tradicional. O papel dos apresentadores, além de fabricarem biografias para aumentar a autenticidade do monstro para os expectadores e fornecerem os nomes artísticos que cada prodígio da natureza recebia de acordo com sua *performance*, era guiar as multidões nesse labirinto de horrores do qual esses museus se constituíam. A Casa Vermelha de *Exílio*, apesar de não ser oficialmente um museu de horrores, tem forte ressonância com esse modelo descrito por Bogdan, e mostra internos que são percebidos como seres abjetos. Os leitores fazem o papel de plateia e a protagonista-narradora desempenha a função de pregoeira, convidando todos a "dar um passo à frente" e observar os prodígios que habitam os labirintos desse circo luftiano. Após sua separação, a protagonista de Luft perde a guarda de seu único filho, Lucas, para o seu ex-marido, Marcos, e decide se mudar para a Casa Vermelha, na qual é tomada por sentimentos de exclusão e "solidão, no meio da gente esquisita daquela casa" (LUFT, 2005, p. 33).

[34] "The job of the 'talker' or 'outside lecturer' was to get people to 'step right up' and buy a ticket. The best of them were orators who had mastered the art of persuasion. Using exaggeration and falsification, they told passerby of the wonders that awaited within for the price of a thin dime. To help attract the crowd the talker often had a 'badly' – one of the exhibits out front as lure to move the customers closer. A scantily clad woman with a python around her neck or a colorfully dressed person with a blatant physical deformity would serve the purpose. Inside, a series of platforms formed separate stages for each 'human oddity.' An 'inside lecturer' would take over, going from attraction to attraction telling in fabricated detail 'the life and true facts' behind each one. A few exhibits would just sit observing the observers, but most actively performed. The elastic skin man would stretch his epidermis, the wild man would look ferocious and pace up and down, and the armless woman might sign autographs with her feet. Some played musical instruments or sang and danced. Many lectured about themselves. Whatever they did, it had to correspond to the fabricated image that was created for them. It also had to be short because the inside lecturer had to keep the crowd moving to make space for the next batch of customers".

Bogdan afirma que uma aberração do museu era oferecida gratuitamente para o público, com o intuito de atrair pessoas para o espetáculo. No romance é possível identificar essa isca circense na figura da "Mulher Manchada, vestida com decote alto e mangas longas apesar do calor", e que, assemelhando-se às aberrações passivas descritas por Bogdan, ou seja, àquelas que não desempenhavam nenhum número para os expectadores e que deviam apenas ser observadas, ficava "sentada à sombra de sua folhagem imaginária que lhe desenhava a pele" e "fingia não perceber nada" (LUFT, 2005, p. 35). Essa figura também se assemelha aos seres híbridos meio humanos e meio vegetais exemplificados por Harpham, Miles e Kuryluk.

O estudioso do grotesco circense David D. Yuan observa que a "Criança Leopardo", uma das atrações principais do clássico American Museum de P.T. Barnum, "provavelmente atuava em silêncio, enquanto um pregoeiro 'apresentava' a condição que fazia dele uma curiosidade" (YUAN, 1996, p. 378, tradução nossa).[35] Segundo o pesquisador, "a Criança Leopardo provavelmente deve ter sido obrigada a desnudar-se por completo no clímax de sua *performance*, ou pelo menos aproximar-se, quanto fosse possível, de uma nudez total".[36] A narrativa de *Exílio* parece evocar as aberrações circenses tradicionais do século 19, sendo a Mulher Manchada uma possível versão da então famosa Criança Leopardo, uma vez que ela, de forma semelhante à Mulher Manchada de *Exílio*, "aparentava ser portadora de vitiligo" (YUAN, 1996, p. 378, tradução nossa).[37] A forma como essa personagem é retratada revela como o corpo feminino pode ser estigmatizado e visto como grotesco, cujo destino quase que inevitável está em ser exibido como uma aberração. Outro traço semelhante seria o silêncio de ambos, da Mulher Manchada e da Criança Leopardo, diferindo de outras atrações circenses como as protagonistas de Swan e Carter que, além de relatarem a própria vida com o intuito de fazer um registro, desejam criticar as sociedades em que estão inseridas.

A protagonista de Luft metaforicamente irá desempenhar o papel de "pregoeira", conduzindo o leitor a observar aquele museu de aberrações no qual ela habita, mas com o qual não compactua. Aproveitando o momento das refeições, ocasião em que a maioria dos que residem na pensão está reunida, para, assim, dar início a seus espetáculos grotescos, a protagonista narra:

[35] "The Leopard Child would likely have performed in silence while a professional talker 'presented' the condition that made him a curiosity […]".
[36] "[…] the Leopard Child might well have been obliged to strip entirely at the climax of his performance, or at least come as close to total nudity as possible […]".
[37] "[…] appears to have vitiligo".

> O salão de refeições é mal iluminado por dois lustres sempre empoeirados e lâmpadas fracas. Dois ventiladores tentavam em vão espantar o calor. Eu comia sem vontade. As Criadas corriam entre as mesas, servindo, atrapalhadas. No fundo do salão, o soturno Enfermeiro palitava os dentes; logo iria subir com a bandeja de Gabriel. A Velha mais sonhava do que comia: pelas maneiras via-se que fora uma dama. As Moças beliscavam sua sobremesa entre longos silêncios, por fim a Loura passou para a companheira o seu pudim quase inteiro. Atrás da mesa da Velha, a Mulher Manchada estava como sempre com uma revista aberta junto do prato: fingia ler, ou realmente lia? Passava tanto tempo sem virar a página que acredito que a revista era apenas um truque: assim, não precisava comunicar-se com ninguém. Os estudantes, em duas mesas mais afastadas, pareciam as únicas pessoas realmente vivas: falavam animadamente, riam alto. Não faziam parte da Casa Vermelha. (LUFT, 2005, p. 34).

O excerto acima é relevante porque ele condensa alguns detalhes fundamentais para se apreender o grotesco na obra de Luft sob a ótica circense. O espaço grotesco é bem delimitado na obra, com pouca iluminação e muita sujeira e calor, remetendo às imagens clássicas do *locus horrendus* caracterizado por Harpham, o qual abriga "aquelas espécies que são impuras[…], aqueles que são membros imperfeitos de sua classe, ou cuja própria classe atrapalha o esquema geral do mundo" (HARPHAM, 2006, p. 83, tradução nossa).[38] Enquanto o museu descrito por Bogdan é dotado de certa energia motriz, no qual pessoas entram e saem, prodígios da natureza desempenham números artísticos e apresentadores comunicam-se com plateias ávidas por espetáculos, o museu luftiano se distancia um pouco desse modelo, por apresentar uma quase completa ausência de verve nos personagens grotescos.

A comunicação entre os sujeitos da Casa Vermelha de Luft é quase que inexistente e a narradora de *Exílio* mostra a estagnação e o cotidiano vazio dos indivíduos que foram esquecidos pela sociedade naquele espaço. Apenas os estudantes, cuja grafia está em minúscula, contrastam com os seres grotescos, já que diferem dos outros personagens. Eles têm vida, falam "animadamente" e têm ligação com o mundo exterior ao da Casa Vermelha. Eles têm a função de serem supostamente pessoas normais, para contrastarem com os personagens-monstros que têm nomes artísticos, grafados com iniciais maiúsculas, que explicitam apenas suas qualidades físicas ou suas profissões. A maioria dos integrantes dessa pensão esconde segredos que a levaram a se distanciar do convívio em sociedade. A protagonista-narradora os entrega, um por um, como fotos Polaroid que lentamente se revelam e enfocam seres abjetos que, "apesar da repulsa e do horror" (LUFT, 2005, p. 131) que eles despertam nessa personagem, ao mesmo tempo a fascinam.

[38] " […] those species which are unclean […], those which are imperfect members of their class, or whose class itself confounds the general scheme of the world".

Os nomes ou os rótulos sociais, descritos nesse fragmento de *Exílio*, são importantes para se compreender como funciona a Casa Vermelha. Aqueles que habitam "o lado de fora" desse circo, utilizando a nomenclatura de Bogdan, têm nome e pertencem ao mundo dos normais, como a Irmã Cândida e o amante da protagonista, Antônio, que tem encontros fortuitos em motéis com a narradora. A única exceção é Gabriel, que "estava além de todos os esconjuros" (LUFT, 2005, p. 57) e, por ser portador de alguma doença mental grave, vivia sob os cuidados do Enfermeiro. A sanidade mental, juntamente com as qualidades da tétrade *juventude-beleza-magreza-heterosexualidade*, regem a aprovação de um indivíduo no mundo dos normais. Gabriel escapa a esse modelo e pode, nesse contexto, se equiparar aos outros seres grotescos da Casa Vermelha. Gradualmente a narradora acrescenta personagens, requalifica alguns deles com novos rótulos e mescla personagens imaginários com personagens reais, que se unem com certa frequência para as refeições na sala de jantar da Casa Vermelha. Como descreve a protagonista-narradora:

> E as Sonâmbulas? Meu coração bate mais depressa: a visão da outra noite continua viva como se tivesse sido há poucas horas. À luz objetiva do sol, parece que tudo foi alucinação, sonho. Como é que as Moças subiriam ao telhado? Ainda mais a Loura: fraca como está? Não há escada, que eu tenha visto, nem acesso algum. Antes de descer para o café, vou espiar: o Cego continua na mesma posição. O Anão sorve o leite com um ruído irritante; o Enfermeiro palita os dentes; nem as Moças nem o Torturador aparecem; a Mulher Manchada finge ler sua revista; os estudantes nunca tomam aqui o café da manhã […]. Mas a Menina Gorda e seu pai estão aí, o espetáculo de sempre. E a minha velhinha come pão embebido com leite, com sua boca murcha. Pergunto: – Como está aquela umidade na sua parede? Mas ela parece não ter escutado, e desisto de lhe falar. (LUFT, 2005, p. 106-107).

As Moças, que também são chamadas ao longo da narrativa de a Loura e a Morena, nesse episódio ganham um novo nome, as Sonâmbulas, por misteriosamente terem sido flagradas pela protagonista e por Gabriel, "[a]braçadas, na ponta das velhas telhas limosas" da Casa Vermelha, "como um casal fazendo amor em pé, delicadamente" (LUFT, 2005, p. 105). O excerto acima reforça a constatação de uma quase completa ausência de interação verbal entre os habitantes da Casa Vermelha. Os diálogos, além de curtos e esparsos, ocorrem de forma nebulosa, confundindo o leitor quanto a se esse ou aquele personagem é real ou apenas fruto da imaginação da protagonista que, avaliando diversos fatos violentos de sua infância, cria realidades alternativas nas quais sairá da Casa Vermelha, retomará a guarda de seu filho Lucas e desempenhará o papel tradicional feminino, conquistando um casamento estável, uma casa própria, um emprego digno como obstetra e, assim, voltar a ser vista como normal.

Ainda analisando o excerto acima, percebe-se uma breve descrição do "espetáculo" com o qual a protagonista se depara quase todos os dias, na qual ela discorre sobre alguns dos personagens grotescos que a sociedade não deseja em seu convívio. São eles: a Madame (LUFT, 2005, p. 56); as Criadas de "ar apalermado […] baixinhas e vesgas, pernas tortas, orelhas de abano" (LUFT, 2005, p. 21), que remetem aos gêmeos siameses comuns no modelo clássico dos integrantes de circo de horrores; a Velha, que tem quase oitenta anos e narra com dificuldade para "costurar os detalhes" da sua história de vida à protagonista que a escuta com paciência (LUFT, 2005, p. 74); a Mulher Manchada, portadora de vitiligo, para a qual "olhavam com disfarçada curiosidade" (LUFT, 2005, p. 35); a Moça Morena e a Moça Loura, que "são professoras do interior" mas, talvez pelo fato de serem lésbicas, e tratadas com preconceito, se refugiam na Casa Vermelha em busca de proteção (LUFT, 2005, p. 14); o Enfermeiro, que tem "voz de treva e sangue" (LUFT, 2005, p. 57); o Torturador (LUFT, 2005, p. 98), que por vezes é referido pela narradora como o Enjaulado ou "vizinho de cima" (LUFT, 2005, p. 80), por gostar de ficar recluso em seu quarto; e a Menina Gorda, personagem clássica dos museus de horrores, "que come, sem controle nem educação, toda a comida que o pai lhe bota continuamente no prato" (LUFT, 2005, p. 97). Em um diálogo com as Moças, "uma delas" diz referindo-se ao Enjaulado: "É meio doido". Ao ouvir essa frase a protagonista questiona: "Acho graça. Alguém por aqui [na Casa Vermelha] seria normal?" (LUFT, 2005, p. 80). Ou seja, sob a óptica da protagonista, todos os integrantes da pensão carregam em si características grotescas.

No entanto, há três outros personagens que pertencem ao mundo de fantasia criado pela mente da protagonista que afirma: "[a]s coisas sempre se confundiam na minha memória, a infância em grande parte feita de visões" (LUFT, 2005, p. 146). Os personagens que podem ser tidos como "visões" da protagonista são o Anão, o Cego e a Voz. O Anão, por vezes nomeado pela narradora de "monstrinho" (LUFT, 2005, p. 13), "Velho Gnomo" (LUFT, 2005, p. 39) ou "homenzinho deformado" (LUFT, 2005, p. 40), que supostamente "morava no sótão" (LUFT, 2005, p. 53), aparece para a narradora como por encanto, "enroscado como um gato" na cama, trajando sempre "seu terno preto grande demais, as bainhas das calças desabando sobre os sapatões rombudos quando caminha" e tendo a "cara enrugada" (LUFT, 2005, p. 26). A Voz "anônima" e "obscena" (LUFT, 2005, p. 57), por vezes chamada pela protagonista de "voz pastosa", "voz de poço" ou voz "de fosso" (LUFT, 2005, p. 107), tem predileção por ameaçar a protagonista pelo telefone durante as refeições e, apesar de ser uma voz de "mulher" (LUFT, 2005, p. 54), em outras ocasiões é uma voz pouco definida que não profere palavras, mas apenas "arfa, geme, parece soluçar", que a personagem qualifica de

"sinistra" e "repulsiva" (LUFT, 2005, p. 107), remetendo ao espírito da mãe da narradora. O Cego, apesar de na visão da protagonista não habitar a Casa Vermelha, é apresentado como uma típica figura grotesca de museu de horrores, que fica "na mesma posição" (LUFT, 2005, p. 106). A protagonista o vê pela janela do seu quarto, "firme, debaixo do sol" e "[s]eus óculos pretos parecem me [a protagonista] fitar; sempre que o vejo sinto desconforto" (LUFT, 2005, p. 116). O único momento em que o Cego se apresenta à protagonista de modo não estático se dá quase no fim da narrativa, quando ela vai "fechar a janela" e se depara com "o Cego, rosto voltado para mim [a protagonista] masturbava-se convulsivamente" (LUFT, 2005, p. 170).

Gabriel e o filho de Antônio, "O Menino" (LUFT, 2005, p. 129), são os exemplares mais característicos desses seres diferentes que a sociedade prefere esconder em espaços marginalizados. Como Gabriel, esse adolescente que se parece com um "grande bebê", cujo corpo é "muito comprido, desengonçado, esquelético, […] flácido, como se lhe faltassem músculos", é portador de alguma doença cerebral grave que o deixa com "dificuldades de engolir", estando, nas palavras da narradora, constantemente sujo, já que "babava-se todo" (LUFT, 2005, p. 129). O Menino, bem como Gabriel, encontra-se recluso, aos cuidados do pai, que tenta com todas as forças ocultar esse segredo da protagonista que afirma, depois de visitar Antônio em sua residência e ter seu primeiro contato com seu possível futuro enteado, ter "nojo do Menino" (LUFT, 2005, p. 132).

De forma semelhante, em um dos vários quartos da Casa Vermelha, sob os cuidados do Enfermeiro, vive Gabriel, que, segundo a narradora, é um "peso" em sua vida (LUFT, 2005, p. 57) e cujo quarto, a contragosto de Madame, teve grades acopladas às janelas para estar "protegido de si mesmo" (LUFT, 2005, p. 56) – e para a sociedade também estar protegida dele. Quando comparado aos outros indivíduos do museu de horrores que a Casa Vermelha representa, o umbral do quarto de Gabriel emoldura a epítome do espetáculo grotesco, porque além de seu corpo desafiar os códigos de normalidade, por ser um homem que "tem mais de 30 anos" e sua aparência ser "quase infantil" (LUFT, 2005, p. 57), sua compulsão em desenhar nas paredes com as próprias fezes, como fizera também o Marquês de Sade, faz dele um espetáculo de horror cujo grau acentuado tem fortes reverberações psicanalíticas do abjeto de Kristeva.

Assim como o romance de Luft, as obras de Swan e Carter também apresentam críticas à arbitrariedade de se classificar as pessoas em normais e anormais, nos termos de Foucault. Na obra de Swan há inclusive uma crítica aos conceitos de eugenia. O gigante estadunidense, Martin Bates, em *The Biggest Modern Woman of the World*, planeja se casar

com a também giganta Anna Swan porque ele alimenta o sonho de fundar uma dinastia de gigantes (SWAN, 2001, p. 321). Arquitetando um processo eugênico às avessas, no qual o "extraordinário será lugar comum"[39] e, por consequência, os normais estarão condenados a uma gradual extinção, Bates afirma que "[a] giganta desconhece minhas intenções mas tenho certeza que ela concordará em ser minha parceira e compartilhar meus objetivos científicos" (SWAN, 2001, p. 174, tradução nossa).[40]

Martin Bates percebe no corpo feminino uma oportunidade para criar uma espécie de super-raça. O domínio das ciências do século 19 pertencia quase exclusivamente ao universo masculino. As obras de Carter e Swan criticam esse fato, apresentando personagens que se frustram em seus empreendimentos científicos ou em seus projetos de registrar e catalogar fatos e dados comprovadamente verdadeiros. O cientista fracassado de Carter está representado na figura de Jack Walser, um repórter "da Califórnia, do outro lado do mundo por cujos quatro cantos perambulara" (CARTER, 1991, p. 10) e que, mesmo tendo "uma propensão para 'se achar no local certo na hora certa'", ele próprio era "um *objet trouvé*, pois, subjetivamente, nunca se encontrou, já que não era a si mesmo que buscava" (CARTER, 1991, p. 10). Walser, cujo nome é uma corruptela da palavra inglesa *waltzer*, um valsista, metaforicamente dança pelas narrativas de Fevvers, tentando separar os fatos reais da ficção a fim de redigir a biografia de Fevvers, a mulher alada do circo de horrores. No final desse processo de constante busca de fatos verídicos sobre Fevvers, Walser acaba por se perder em seus dados coletados em entrevistas e observações das *performances* da protagonista, sentindo-se "cada vez mais como um gatinho enredado num novelo de lã" (CARTER, 1991, p. 47), fazendo, assim, o caminho inverso do estereótipo do homem conquistador, involuindo de seu posto de poderoso homem da ciência, repórter dono da palavra e da verdade, para uma figura mais frágil e fácil de ser ludibriada.

De forma semelhante, Luft põe em xeque a figura tradicional masculina do cientista, colocando nas mãos de uma mulher o poder que a ciência supostamente confere ao homem. Em *Exílio* a protagonista é uma médica obstetra e, diferentemente do estereótipo clássico do cientista que encontra em seus estudos as respostas de seus questionamentos e a solução para diversos problemas de natureza fisiológica e mental – como o médico de "O Alienista" –, a narradora não vê na ciência uma possibilidade de fuga de sua condição de exilada ou solução para a situação física e emocionalmente precária das pessoas que habitam a "Casa Vermelha,

[39] "[…] the marvellous will be commonplace".
[40] "[…] The giantess does not know my intentions but I am confident she will agree to be my mate and share my scientific objectives".

que carrega na noite seu fardo de sofrimento e loucura, vidas desconectadas, sem raiz … mas de certa forma unidas entre si pela falta de um destino, de um sentido" (LUFT, 2005, p. 134). Certa inversão de conceitos também está presente entre a profissão da protagonista e a realidade com a qual ela de fato se depara. Uma médica obstetra supostamente estaria vinculada à vida, propensa a auxiliar partos e cuidar de vidas humanas. Diversas vezes, ao longo da narrativa, ocorre o oposto. Com frequência ela se depara com "a ratazana Morte" (LUFT, 2005, p. 89), com cadáveres ou com seres agonizantes, que a levam algumas vezes a desejar o seu próprio fim.

Swan também compartilha dessa crítica ao poder conferido aos cientistas nas sociedades patriarcais do século 19, posicionando sua personagem grotesca em convivência com homens que desejam explorar o seu corpo com propósitos diversos. Entre esses homens que demonstram ter interesse no físico de Anna Swan, a figura do médico ocupa um lugar de destaque por causa do poder que lhe é outorgado, não só pela sociedade, mas, também, pelos donos de espetáculos grotescos. Em um primeiro plano, o interesse dos médicos em examinar a giganta é principalmente para satisfazer suas próprias curiosidades científicas, pois buscam catalogar e classificar os prodígios da natureza. Em um segundo plano, Swan fala da parceria entre médicos, donos de circos e donos de museus para exploração e lucro, pela qual os seres grotescos legitimados por um atestado médico tornam-se mais valorizados para serem expostos ao público do que aqueles cuja autenticidade não fora comprovada pela ciência. Devido à preocupação que a obra demonstra ter para criticar atitudes racistas ou mesmo sexistas das sociedades ocidentais, em que o corpo feminino assemelha-se a um insumo, não é de se estranhar o fato de os homens da ciência não conseguirem realizar seus planos – em especial Bates, que ironicamente não consegue engravidar sua esposa giganta por ser impotente.

Rosemarie Garland Thomson mostra que, desde o Iluminismo, "[c]avalheiros instruídos"[41] já estruturavam "ecléticas cabines de curiosidades"[42] com uma coleção de "esquisitices como dentes de tubarão, fósseis, e moluscos complexamente dissecados" (THOMSON, 1996, p. 2, tradução nossa).[43] Os preceitos religiosos eram ofuscados pela "inquirição científica"[44] e "a anatomia interna de corpos excepcionais era exposta em anfiteatros de dissecação e representada no início dos tratados médicos sob os quais as

[41] "[…] Learned gentlemen […]".
[42] "[…] eclectic cabinets of curiosities […]".
[43] "[…] oddities such as sharks' teeth, fossils, and intricately carved cherrystones […]". (Tradução nossa).
[44] "[…] scientific inquiry […]".

reputações eram construídas".[45] Houve em seguida uma bifurcação da apreciação teratológica médica. Enquanto alguns deles insistiam em colecionar animais, fósseis e partes de animais embalsamados, outros cobiçavam itens mais raros, como um "corpo monstruoso"[46] ou cadáveres, constituindo um museu de horrores científico privado (THOMSON, 1996, p. 2, tradução nossa). Phineas Taylor Barnum (1810-1891), com seu "famoso American Museum, repleto de suas narrativas sensacionalistas e hiperbólicas"[47] é o exemplo mais significativo desse ramo. Thomson conclui afirmando que "formas corpóreas extraordinárias"[48], porque são "raras, únicas, materiais, e desconcertam categorias culturais",[49] funcionam "como ímãs nos quais a cultura prende suas ansiedades, questionamentos e necessidades a qualquer dado momento".[50] O raciocínio de Thomson se assemelha aos questionamentos presentes nas obras de Carter, Luft e Swan quando a autora afirma que "[c]omo o corpo feminino e os escravos, o corpo monstruoso existe nas sociedades para ser explorado servindo aos propósitos de alguém" (THOMSON, 1996, p. 2, tradução nossa).[51]

The Biggest Modern Woman of the World é dividida em quatro partes que relatam a vida da giganta Anna Swan trabalhando como aberração em museus e circos de horrores, enfocando as suas viagens, partindo de sua terra natal, o Canadá (Parte 1), para os Estados Unidos (Parte 2), dos Estados Unidos para a Inglaterra (Parte 3), e da Inglaterra de volta aos Estados Unidos (Parte 4). Em sua viagem à Inglaterra, Anna Swan se casa com o também gigante Martin Bates, e deixa de trabalhar no museu de curiosidades de P.T. Barnum, passando a viver sob o controle de um novo empresário do mesmo ramo, o australiano Judge Hiriam Percival Ingalls (SWAN, 2001, p. 167), cujo nome artístico é Apollo. Tanto Apollo como Martin Bates redigem uma espécie de diário de bordo durante a viagem de navio para a Europa. O caderno de anotações de Apollo tem um título menos rebuscado, "The Route Book" [O livro da rota] (SWAN, 2001, p. 167). Já o caderno de Martin Bates tem um título mais pretensioso e claramente ligado à ciência, "Species Development, or A Tract Towards Continual Anatomical Wonders" [Desenvolvimento das espécies, ou um tratado das maravilhas anatômicas contínuas] (SWAN, 2001, p. 170), remetendo ao texto de Thomson que aborda a importância dos relatos científicos no século 19.

[45] "[…] the internal anatomy of exceptional bodies was exposed in the dissection theaters and represented in early medical treatises upon which reputations were built".
[46] "[…] monstrous body […]".
[47] "[…] famous American Museum, all replete with their sensationalized, hyperbolic narratives […]".
[48] "[…] extraordinary bodily forms […]".
[49] "[…] rare, unique, material, and confounding of cultural categories […]".
[50] "[…] as magnets to which culture secures its anxieties, questions, and needs at any given moment".
[51] "[…] Like the bodies of females and slaves, the monstrous body exists in societies to be exploited for someone else's purpose".

Em seus cadernos, Apollo e Bates relatam, sob pontos de vista distintos, o mesmo episódio em que "Naughton, o médico do navio",[52] examina o corpo da "giganta da Nova Escócia" (SWAN, 2001, p. 170, tradução nossa).[53] O corpo de Anna é cobiçado por razões diversas por esses três homens. Apollo, com seu espírito empreendedor, não esconde suas intenções lucrativas com o possível casamento dos gigantes que se apresentam no seu circo itinerante. Ele afirma: "Eu quero que ela se case com Bates. Esse par será uma boa mina de ouro" (SWAN, 2001, p. 169, tradução nossa).[54] Martin Bates, o gigante estadunidense, também é bastante claro quanto ao seu propósito e afirma em seu tratado científico que a giganta será "a progenitora de uma raça incorrupta do futuro!" (SWAN, 2001, p. 170, tradução nossa).[55] O propósito do médico, como é de se esperar pelo contexto histórico da narrativa, é estudar "as possibilidades reprodutoras da giganta",[56] bem como catalogar o corpo de Anna em dados numéricos como peso, altura e medidas específicas de seus membros e órgãos. Sob a óptica de Bates, o fato de o Doutor Naughton também ser oriundo do estado de Kentucky é um dado facilitador para que o médico aceite que o gigante assista ao "exame médico"[57] de Anna, afirmando em seus escritos que ambos têm forte interesse na "tese anatômica na qual os estadunidenses estão predestinados a evoluir para uma espécie de gigantes" (SWAN, 2001, p. 170, tradução nossa).[58]

A princípio, o Doutor Naughton não é muito favorável a permitir que seu conterrâneo seja *voyeur* do exame que irá fazer na giganta e, ironicamente, o título desse capítulo é "Bates at the Peep-Hole",[59] sugerindo que os desejos de se adquirir conhecimentos científicos, quando em questão está o corpo feminino, podem ser facilmente confundidos com os desejos sexuais. Esse título também pode significar, nesse contexto, que o corpo de Anna está fadado a ser objetificado sob o olhar masculino: como objeto de estudo ou como objeto de desejo. Depois de certa insistência de Bates para que o médico permita que ele assista escondido ao exame do corpo de Anna, o Doutor Naughton diz: "[a]s coisas que eu faço em nome da ciência!" (SWAN, 2001, p. 170, tradução nossa),[60] sugerindo a Bates que, apesar de

[52] "[…] Naughton, the ship's doctor".
[53] "[…] The NOVA SCOTIAN GIANTESS […]".
[54] "[…] I want her to marry Bates. The pair will be a good money-maker".
[55] "[…] the progenitress of the undegenerate race of the future!".
[56] "[…] the reproduction possibilities of the giantess […]".
[57] "[…] medical examination […]".
[58] "[…] anatomical thesis that Americans are destined to grow into a species of giants".
[59] Uma possível tradução para *peephole*, que normalmente se escreve junto, seria *postigo*, uma pequena abertura em uma porta ou janela para se observar as pessoas que estão do outro lado sem ser percebido. Em algumas casas de prostituição da cultura anglo-saxã o *peephole* é utilizado pelo cliente que deseja assistir a um *striptease* sem ser identificado.
[60] "The things I do in the name of science!".

sua atitude ferir a ética médica, ele abrirá essa exceção para o gigante, uma vez que ambos estão supostamente compromissados com a ciência. Na verdade, por trás desse argumento, ocorre uma crítica velada à camaradagem masculina, capaz de derrubar alguns códigos de ética para que ambos possam satisfazer suas curiosidades e desejos, uma vez que não é um corpo feminino normal que será posto em evidência, mas, sim, um corpo feminino grotesco. Mesmo sem o consentimento da giganta, Bates assiste ao exame médico por uma "janelinha perto do teto" (SWAN, 2001, p. 170, tradução nossa).[61] Bates relata o exame médico de Anna em seu diário de bordo:

> Ela [Anna Swan] tem uma cabeça dolicocéfala, mais ou menos do tamanho da minha [Martin Bates]. Havia um aumento de papo no pescoço. Seus olhos estão normalmente espaçados. Ela não os abriu em nenhum momento durante o exame feito por Naughton (provavelmente um sinal de temperamento refinado). [...] As mãos e dedos eram notavelmente grandes, assim como os dedos de seus extraordinários pés. [...] Os seios eram encantadoramente visíveis. Eles se avolumavam atrás da mão de Naughton, ampuláceos, sem limites, sem qualquer pelo desfigurando seus picos de rubi. [...] Naughton mediu as pernas mais facilmente, andando para cima e para baixo da mesa enquanto ele continuava a desdobrar a fita. [...] Naughton voltou carregando uma nova caixa de instrumentos. Atou a giganta e posicionou suas pernas como as de um sapo. Desta vez, pude ver as partes pudendas claramente. Seu magnífico vestíbulo reluziu perante mim, envolto em tecido purpúreo. Dentro se encontrava o grandioso órgão de gestação: a esperança da renovação de nossas espécies. Fiquei tonto de alegria. De onde eu estava vi a contorção do rosto do médico e percebi que seu braço tinha desaparecido nas pregas de pele. Primeiro as dobras engoliram seus dedos e o pulso, depois engoliram seu antebraço. O homem atingiu a penetração até seu cotovelo. [...] Seguem-se os cálculos que desejei, que me foram dados em seguida pelo meu companheiro de Kentucky: Peso do útero: 182 gramas (um típico órgão assim pesa apenas 42 gramas); mamas: 1,35 kg cada, a esquerda ligeiramente maior, como é a norma. Vagina: 43 cm de comprimento da parede anterior; 51 cm no aspecto posterior. [...] Um útero de 182 gramas! É extraordinário pensar que naquele quase quinto de quilograma se encontrava o futuro do homem. Agradeci ao médico por confirmar minha crença de que a giganta era um recurso natural incólume (SWAN, 2001, p. 171-172, tradução nossa).[62]

[61] "[…] a small window near the ceiling […]".

[62] "She [Anna] has a dolichocephalic head, about the size of my [Martin's] own. Some enlargement of a neck goitre was present. Her eyes are normally spaced. At no point during Naughton's examination did she open them (likely a sign of a refined temperament). […] The hands and fingers were notably large, as were the toes of the extraordinary feet. […] The breasts were also delightfully visible. They loomed up behind Naughton's hand, ampullaceous, boundless, with no disfiguring hair about their ruby peaks. […] Naughton measured the legs more easily, walking up and down the table as he continued to unfold the tape. […] Naughton returned carrying a new box of instruments. He proceeded to strap the giantess down and arrange her legs in a frog-like position. This time I could see the pudenda clearly. Its magnificent foyer glistened before me, wreathed in purple tissue. Within lay the mighty organ of gestation: the hope of the renewal of our species. I was giddy with joy. From my post I saw the doctor's face contort, and realized his arm had disappeared into the pleats of skin. First the folds swallowed his fingers and wrist and then his forearm. The man achieved penetration as far as his elbow. […] The following are the calculation I desired, given me afterwards by my Kentucky pal: Weight of womb 6 ½ ounces (average organ only 1 ½ ounces); mamae each 3 lbs., left slightly larger as is norm. Vagina 17 inches along

Nesse perturbador fragmento pode-se observar com clareza o grande desejo de Bates em concretizar seus planos eugênicos através de Anna, que é percebida por ele exclusivamente como máquina reprodutora desprovida de sentimentos, sendo evidenciado o útero que, por ser saudável e enorme, irá proporcionar a Bates construir sua raça superior de gigantes nos Estados Unidos. Também é interessante notar que o discurso científico é entrecortado pelo discurso erótico, fazendo jus ao título do capítulo e evidenciando a violência sexual cometida pelo médico contra a giganta. Esse improvisado consultório médico, localizando dentro do navio que se dirige rumo à Inglaterra, adquire qualidades de um *peepshow*, em que o corpo feminino é visualmente explorado para o prazer masculino. Além do discurso científico do Doutor Naughton e dos discursos eugênicos e eróticos de Bates, também está presente o discurso financista de Apollo, que utilizará o certificado médico contendo as medidas de Anna para agregar valor ao seu número circense intitulado "a maior mulher moderna do mundo" (SWAN, 2001, p. 145, tradução nossa). O pregoeiro do circo itinerante de Apollo poderá atrair novos públicos oferecendo dados cientificamente comprovados sobre o corpo da giganta. Thomson afirma que "[r]espeitáveis doutores da medicina autenticavam os artistas [de circos de horrores] detalhando os seus exames em uma linguagem ao mesmo tempo clínica e reverente" (THOMSON, 1996, p. 10, tradução nossa),[63] sendo frequente o uso desses termos médicos nos diários redigidos por Bates e Apollo.

A tentativa de prática eugênica, presente nos empreendimentos megalomaníacos de Bates, não se concretiza. Utilizando-se mais uma vez do discurso científico, Bates diz a Anna que um médico o diagnosticou como "hipogonadal" (SWAN, 2001, p. 297, tradução nossa).[64] Mesmo sendo adulto, seus órgãos reprodutores são "subdesenvolvidos como os de uma criança" (SWAN, 2001, p. 297, tradução nossa).[65] Em suma, Bates é impotente e, mesmo sabendo que o pai dos bebês de Anna é o seu agente, Apollo, permite que sua esposa tenha relações sexuais com o australiano no intuito de ver sua "dinastia de gigantes" (SWAN, 2001, p. 321, tradução nossa)[66] concretizada, já que os bebês seriam registrados em seu nome.

Em 22 de maio de 1872 às 4:23 da manhã nasce, em Londres, com quase oito quilos, o que Anna Swan chamou de "a maior menina do mundo!" (SWAN, 2001, p. 240, tradução

---

anterior wall; 20 inches in posterior aspect […] Womb 6 ½ ounces! Extraordinary to think that in that half pound lies the future of man. I thanked the medico for confirming my belief that the giantess is an unspoiled natural resource".

[63] "Respected medical doctors authenticated the exhibits by detailing their examination in language at once clinical and reverent. […]".

[64] "[…] hypogonodal […]".

[65] "[…] undeveloped organs of a child […]".

[66] "[…] a dynasty of giants".

nossa),[67] sugerindo com esse nome que, de forma semelhante à carreira de Anna, essa criança também iria cumprir a sina de ser uma aberração circense, o que, de certa forma, acontece. Anna registra o acontecimento em seu diário:

> Ai de mim! Minha doce menina é natimorta. Eu não me lembro de seu rosto porque o clorofórmio me deixou sem sentidos durante o parto. […] Eu estou escrevendo no jardim do hospital, no mesmo pátio no qual Martin chorou alguns meses atrás. […] Eu brinco com a ideia de que eu estou segurando minha criança contra meus seios inchados e vazando leite. Ela é perfeita em todos os aspectos – grande como um buldogue, com bochechas rechonchudas e cor-de-rosa, doces olhos castanhos esverdeados, madeixas de cachinhos reluzentes. Mas eu não acredito em sentimentalismo vitoriano. Minha filha está morta. (SWAN, 2001, p. 242, tradução nossa).[68]

Nesse momento, Anna perde a euforia de ser mãe e aceita a realidade bruta de que além de estar morta, sua filha também é uma aberração cujo destino implacável é o de ser exposta em espetáculos de horrores. Esse primeiro bebê de Anna, que para Bates representaria o início de seu sonho eugênico, e para Apollo mais lucro, impossibilita os planos de ambos. O empresário australiano, por saber que o corpo da filha de Anna possui proporções anormais, insiste em ganhar dinheiro com o acontecimento e tenta "convencê-la a exibir o bebê gigante".[69] A giganta é a única que demonstra possuir um genuíno amor pela criança, e é quem verdadeiramente está de luto por sua morte, tentando em vão superar sua perda. O marido de Anna, mais uma vez desejoso de colaborar com a ciência, doa o "bebê para o museu do hospital para que os estudantes de medicina pudessem estudá-la".[70] Em um último impulso de Apollo para não deixar de lucrar com o evento, ele registra em seu "Route Book" que iria "sequestrar aquela criança e mostrá-la por sua própria conta sem Anna ou o Capitão [Bates] para importuná-lo" (SWAN, 2001, p. 243, tradução nossa).[71]

Com o já arquitetado plano de roubar o corpo embalsamado da menina gigante, Apollo vai ao museu do hospital e se depara com o "Doutor Buckland tomando notas diante de um armário com vidros alinhados" (SWAN, 2001, p. 243, tradução nossa).[72] Percebendo a presença do dono do circo, o médico diz, assemelhando-se a um pregoeiro circense: "'*Voilà le monstre Bates*'" (SWAN, 2001, p. 243). Ocorre nesse momento um processo de humanização

[67] "[…] the BIGGEST BABY GIRL IN THE WORLD!".
[68] "Alas! My darling girl was a stillborn. I have no memory of her face as the chloroform kept me senseless during her birth. […] I pen this now in the hospital garden, the same courtyard in which Martin wept a few months ago. […] I toy with the notion that I am holding my child against my swollen and leaking breasts. She is perfect in every respect – as large as a bulldog with pink, pouched cheeks, sweet hazel eyes, and a mop of glossy curls. But I do not believe in Victorian sentimentality. My daughter is dead."
[69] "[…] to talk her into exhibiting the giant baby […]".
[70] "[…] the baby to the hospital museum so medical students could study her […]".
[71] " […] kidnap that child and show it on your own without Anna or the Captain to bother you".
[72] "[…] Dr. Buckland taking notes in front of a cabinet lined with jars […]".

de Apollo, que chega a se reconhecer na figura de sua filha embalsamada, fazendo-o questionar o seu comportamento financista perante a giganta e seu bebê. Nas palavras de Apollo:

> O que eu [Apollo] realmente vi foi um enorme bebê do sexo feminino curvado e flutuando dentro do vidro. "Ingalls, essa é sua criança," eu disse a mim mesmo, "morta e preservada como picles". Eu comecei a tremer e não conseguia entender o que o médico estava me explicando sobre fluidos que preservam. Fui pego de surpresa porque sua aparência era lastimável. Além disso, eu não havia sido pai antes e não imaginei que me afeiçoaria a ela. O médico pensou que eu estava interessado em seu discurso porque eu estava boquiaberto como um idiota então ele continuou explicando que ela (sua filha, Ingalls) iria adquirir uma tonalidade negro-azulada por causa de um componente sanguíneo chamado hematina e depois ficaria cinza como as coisas dos outros contêineres. Ele disse que o mecônio no fluido a tingiu de amarelo no momento. Enquanto o médico grunhia, Bates entrou. O gigante olhou como se já tivesse escutado esse discurso antes e quando ele me viu, seu rosto se enrugou condescendente. "Isso não é para ser exibido ao povo, Ingalls. Somente os interesses da ciência são apreciados aqui." Me retirei de uma vez, meus dentes cerrados. Eu não gostei de ver Bates e o doutor se intrometendo com minha criança. Talvez tenha sido uma boa coisa a giganta ter desperdiçado uma oportunidade de espetáculo. Eu me sentiria estranho ter alguém do meu próprio sangue sendo achincalhado por estranhos de mente perversa. Que droga! No final das contas você é um bocado mole, H.P. Ingalls (SWAN, 2001, p. 244, tradução nossa).[73]

Ambas, Anna e sua filha, são objetos do olhar masculino com propósitos distintos. O corpo da criança será usado para fins científicos. Já o corpo da mãe, além de saciar o escrutínio científico, também supre o olhar dos normais que muitas vezes estão desejosos de espetáculos grotescos. Percebe-se que os três homens da cena acima continuam firmes nos seus propósitos. Apollo, porém, após ver sua filha preservada em fluidos químicos para fins científicos, desperta para o fato de que seus empreendimentos são quase tão mesquinhos quanto os dos médicos. A partir desse momento ele não percebe mais o corpo do bebê gigante como mais um meio de lhe render dividendos, mas, sim, como um ser humano. Ele começa a ter sentimentos ambivalentes quanto a expor monstruosidades humanas e apresenta um discurso ético sobre os *shows* de horrores que foram tão populares no século 19. Naquela

[73] "What did I see but a big yellow baby girl curled up and floating in the jar. 'Ingalls, that's your kid,' I told myself, 'dead and pickled.' I began to tremble and couldn't hardly make sense of what the doctor was telling me about preserving fluids. I was shook up because it looked so pitiful. Plus, I haven't been a father before and I didn't know it would feel personal. The doctor thought I was interested in his talk because I was gaping like a fool so he went on explaining that she (your daughter, Ingalls) would turn bluish-black from a blood component called haematin and then turn grey like the things in the other jiggers. He said the meconium in the fluid had dyed her yellow at the moment. While the doctor yapped on, Bates walked in. The giant looked like he had heard the speech before and when he saw me, his face creased with condescension. 'This is not for popular exhibit, Ingalls. Only the interests of science are appreciated here.' I left at once, my teeth clenched. I didn't like seeing Bates and the doctor meddling with my kid. Maybe it is a good thing the giantess has wasted an exhibit opportunity. I would feel funny having my flesh and blood gawked at by nasty-minded strangers. God damn. You are a bit of a softie after all, H.P. Ingalls".

época, apresentar-se em circos de horrores, em muitos casos, era o único meio de sobrevivência digna para os chamados monstros de uma sociedade.

O desejo de se obter lucro cede espaço para a ciência, que encontra justificativas para suas ações em um mundo no qual a modernidade coordena os acontecimentos. Todos se rendem à ciência, que domina uma sociedade ainda maravilhada com os avanços químicos, físicos e biológicos, mesmo que para isso os sentimentos humanos sejam aniquilados. Thomson alerta para o fato de o "discurso científico também ter repensado o corpo, depreciando particularidades enquanto valorizava a uniformidade".[74] Observando os aspectos negativos da invasão científica, Thomson anuncia que as "[e]statísticas quantificavam o corpo; a evolução fornecia novas heranças; a eugenia e a teratologia policiavam seus limites; protéticos o normalizaram; e asilos isolavam o desviante" (THOMSON, 1996, p. 12, tradução nossa).[75] Aqui a estudiosa mostra que as pessoas cujos corpos se apartam da norma, como os corpos dos integrantes de museus de horrores, estão fadados ao exílio social.

Em *Noites no circo*, Madame Schreck se assemelha a P.T. Barnum, ou ao "Velho Enganador",[76] como Anna o descreve em seu diário. Percebendo que a giganta irá lhe proporcionar altos lucros, ele diz para ela: "Eu [P.T. Barnum] quero você no meu circo, Anna".[77] O seu convite soa quase como uma intimação para Anna, que, na verdade, por ser oriunda de uma família canadense de poucos recursos, aceita o convite-intimação para poder sobreviver. Barnum afirma categoricamente: "Você [Anna] será uma estrela. […] Todo mundo quer ser famoso. […] Não venha me dizer que você não quer, Anna. […] Esse é o motivo de eu ter construído o museu de coleções. E agora estou reinventando o circo […]" (SWAN, 2001, p. 155, tradução nossa).[78] Historicamente conhecido pelos seus museus de horrores e circos, Barnum foi um grande conhecedor do *show business* e soube transformar Anna em um espetáculo de sucesso.

De forma semelhante ao convite-intimação de Barnum para que a giganta trabalhasse para ele em seu museu de aberrações, Fevvers, em *Noites no circo*, recebe de Madame Schreck uma proposta similar na qual ela diz: "[q]uero você para o meu museu de monstros, diz ela" (CARTER, 1991, p. 65). Encontrando-se em uma posição beirando a miséria, depois da morte de sua antiga cafetina Mamãe Nelson, que a adotara desde seu nascimento e era sua

[74] "[…] scientific discourse also reimagined the body, depreciating particularity while valorizing uniformity".
[75] "[…] Statistics quantified the body; evolution provided a new heritage; eugenics and teratology policed its boundaries; prosthetics normalized it; and asylums cordoned off deviance […]".
[76] "The Old Deceiver".
[77] "I want you in my circus Anna".
[78] "You'll become a star. […] Everybody wants to be famous, […] Don't tell me you don't, Anna. […] That's why I built up museum collections. And now I am reinventing the circus. […]".

figura materna, Fevvers não vê alternativa e acaba cedendo ao convite da dona do museu de monstros, que, na verdade, assemelha-se a uma agenciadora de escravas sexuais.

O interesse de Madame Schreck pelo corpo de Fevvers é muito semelhante ao interesse de Barnum e Apollo pelo corpo de Anna Swan, que se resume ao desejo de obter lucro. Fevvers não é uma giganta como Swan, mas é mais alta do que os demais personagens. Embora alguns dissessem que ela era "divinamente alta" (CARTER, 1991, p. 13), não era sua altura de "um metro e noventa" (CARTER, 1991, p. 12) que a tornava grotesca o suficiente para ser apresentada em um museu de horrores. O fato de suas "asas se abrirem, uma expansão policromática de mais de um metro e oitenta centímetros de ponta a ponta", torna-a um elemento exótico para ser exposto ao público. Não escondendo seu apreço pelos filmes hollywoodianos, Carter admite que "Fevvers é basicamente Mae West com asas" (CARTER entrevistada por HAFFENDEN, 1985, p. 88, tradução nossa).[79] A vistosa aparição de Fevvers no picadeiro, que mescla beleza e erotismo em um corpo que se encontra no entrelugar do humano e do animal, capta o olhar da plateia, que a assiste com um sentimento misto de fascínio e horror:

> Na malha cor-de-rosa, o seu esterno projetava como a proa de um navio. A Donzela de Ferro projetava o peito ao mesmo tempo em que comprimia a cintura até quase nada, e assim parecia que, a qualquer movimento descuidado, poderia quebrar-se ao meio. A malha era enfeitada com lantejoulas na forquilha e sobre os mamilos, nada mais. O cabelo estava oculto sob as plumas tingidas que acrescentavam bem quase meio metro à sua já imensa altura. Nas costas, carregava um fardo leve de plumagem dobrada tão vistosa quanto a da cacatua brasileira. Na boca vermelha havia um sorriso artificial. Olhem para mim! Com uma graça imponente, orgulhosa e irônica, ela se exibia aos olhos do público como se fosse um presente maravilhoso, bom demais para se brincar com ele. Olhem, não toquem. Ela era duas vezes mais vasta do que a vida e tão sucintamente finita quanto qualquer objeto que é para ser visto, não manuseado. Olhem! Não toquem! OLHEM PARA MIM! Ela se ergueu na ponta dos pés e lentamente rodopiou, dando aos espectadores uma ampla vista de suas costas: ver é crer […]. (CARTER, 1991, p. 16, grifos da autora).

A descrição de Fevvers, a mulher alada de *Noites no circo*, apresenta várias características do corpo grotesco, bem como dos espetáculos de circos de horrores clássicos. Seu "nome de batismo" é Sophie (CARTER, 1991, p. 95), mas seu nome artístico foi dado a ela pelas "moças" da casa de Mamãe Nelson, que disseram: "[p]arece que a criaturinha vai criar fevvers!" (CARTER, 1991, p. 14). O nome Fevvers é corruptela da palavra inglesa *feathers*, penas. Ao estilo das personagens de *Exílio*, Sophie é identificada por suas qualidades corporais mais marcantes, que no caso são suas asas. A caracterização tradicional do grotesco

[79] "Fevvers is basically Mae West with wings".

está presente no corpo de Fevvers, que é híbrido, sendo metade pássaro e metade mulher. Outro aspecto marcante de sua figuração grotesca está no exagero, ou no que Russo descreve em sua teoria como sendo o excesso. Não bastam a Fevvers apenas as suas plumagens originais, ela acrescenta plumas, cores e uma série de dispositivos para modelar um corpo colossal capaz de captar o olhar de todos. Fevvers torna-se um espetáculo para ser admirado, um objeto cuja artificialidade, apesar de evidente, não ofusca o seu aspecto grotesco supostamente natural: suas asas.

Do mesmo modo que a plateia não frequentava o circo para ver as atuações teatrais de Swan, e sim para ver uma giganta sendo exposta, o público de Fevvers também estava ávido apenas para ver o corpo grotesco feminino. Na "casa de prazer" (CARTER, 1991, p. 68) de Madame Schreck, Fevvers "desempenhava na câmara de horrores imaginários" o papel de "anjo da lápide" do túmulo da Bela Adormecida, que se encontrava deitada e "completamente nua" sobre uma "laje de mármore", fazendo o papel de "cadáver vivo" (CARTER, 1991, p. 82). Fevvers define em seu contrato que não vai manter relações sexuais com seus clientes e atuará apenas como estátua viva, passando a ser conhecida no museu como o "Anjo da Morte" (CARTER, 1991, p. 82), por encontrar-se empoleirada vigiando um caixão. O museu de Madame Schreck é descrito por Fevvers como um estabelecimento que causa reações abjetas, no qual seus frequentadores buscam, além da satisfação de seus desejos sexuais, vivenciar os sentimentos ambíguos de atração e repulsão diante de visões grotescas. Nas palavras da protagonista:

> Madame Schreck organizava assim o seu museu: embaixo, no que antes fora a adega, ela fizera construir uma espécie de galeria ou cripta, com vigas bichadas no alto e repugnantes lajes úmidas no chão, e esse lugar era conhecido como "Lá Embaixo" ou então "O Abismo". Todas as moças eram obrigadas a ficar de pé em nichos de pedra cortados nas paredes viscosas, com exceção da Bela Adormecida, que se mantinha de bruços, já que se deitar de bruços era a sua especialidade. E havia cortininhas na frente e, à frente das cortinas, uma lampadazinha ardendo. Esses eram os seus "altares profanos", como costumava chamá-los. (CARTER, 1991, p. 72).

Nesse "Abismo", onde os clientes entram como se fossem "Virgílio no Inferno" (CARTER, 1991, p. 73), acontecem experiências abjetas em vários níveis. As pessoas poderiam simplesmente entrar e olhar os prodígios da natureza como um "espetáculo excêntrico" de circo de horrores, experimentar esse encontro com o horror e se retirar do recinto voltando a suas vidas normais. Outros fregueses tinham necessidade de vivenciar o horrível de forma mais intensa, mantendo relações sexuais com as aberrações. Segundo Fevvers, "O Abismo" é iluminado apenas por velas baratas dentro de caveiras e, para as

aberrações do museu de Madame Schreck, a visita dos homens que o frequentam é uma experiência de horror porque "não havia terror que os fregueses não trouxessem consigo" para o "Teatro Negro", aqui descrito por Fevvers da seguinte forma:

> Um cavalheiro qualquer batia na porta da frente, tum-tum, um estrondo baixo e mortal devido ao abafador de crepe na aldrava. Toussaint desaferrolhava e o deixava entrar, o livrava do sobretudo e da cartola e o colocava na pequena sala de recepção, onde o sujeito remexia a roupa do grande armário e vestia uma sotaina ou um traje de balé ou o que lhe agradasse. Mas do que eu gostava menos era o capuz de carrasco. Havia um juiz que vinha regularmente e que sempre se agradava daquilo. No entanto, tudo que ele queria era uma moça chorosa que cuspisse nele. E pagava cem guinéus pelo privilégio! A não ser nos dias em que vestia o capuz preto, então ia para o andar de cima, para o que Madame Schreck chamava de "Teatro Negro", e ali Albert/Albertina lhe colocava um laço no pescoço e dava um puxãozinho mas não o bastante para machucar, com o que ele ejaculava e dava a ele/a cincão de gorjeta, mas La Schreck sempre tomava conta disso. (CARTER, 1991, p. 72).

Em *Noites no circo* o espetáculo grotesco vai além do simples olhar do espectador. A obra explicita perversões humanas que, além de estarem atreladas à pulsão de morte e reações abjetas, ilustra corpos grotescos que são construídos utilizando-se de algumas das técnicas de distorção descritas por Kuryluk. É bastante simbólico perceber que Toussaint é um negro que "nascera sem boca" (CARTER, 1991, p. 65), ou seja, sem direito a ter voz e expressar suas opiniões. "O criado, Toussaint", é um misto de mordomo com carcereiro, já que entre suas tarefas está a de recepcionar os clientes de Madame Schreck e manter cada aberração disposta em seus lugares nos compartimentos do museu. Albert/Albertina, "porque ela era um de cada", corrompe a fixidez dos gêneros, que necessariamente têm que ser agrupados em feminino ou masculino e desempenhar atividades estereotipadas de cada sexo. Os clientes de Albert/Albertina, que pagavam "bons duzentos e cinqüenta" (CARTER, 1991, p. 68) guinéus para manterem relações sexuais com ele/ela, aproveitavam para fantasiarem-se, ajudando a compor o mundo de *performances* grotescas do museu de Madame Schreck.

Madame Schreck, por vezes referida como "Nossa Senhora Terror" (CARTER, 1991, p. 65), por representar o inverso das qualidades atribuídas à Virgem Maria, é uma mulher que explora outras mulheres, rompendo assim com a ideia estereotipada de que os homens são os grandes vilãos. *Noites no circo*, de certa forma, exemplifica o argumento de Atwood de que a violência é uma característica humana e não específica de um determinado sexo ou de um determinado tempo (ATWOOD, 2006, p. 24). A história da humanidade está repleta de atos violentos, como a guerra, a fome, a escravidão e a prostituição, que estão

presentes em quase todos os seus períodos. A obra de Carter explicita essas facetas autodestrutivas, visando criticar tais características violentas inerentes aos humanos.

Também é relevante atentar para a inversão da percepção do espetáculo de horrores presente no museu de Madame Schreck. Em entrevista a Walser, Fevvers afirma que "aqueles cavalheiros finos que pagavam aos seus soberanos à vista para nos bisbilhotar é que eram os anormais, não nós. Pois o que é 'normal' e 'anormal', meu senhor? O molde em que a forma humana é vazada é extremamente frágil" (CARTER, 1991, p. 71). Sob a óptica de Fevvers, aqueles cuja imagem e comportamento são sociamente tidos por normais são passíveis de serem grotescos quando analisados do ponto de vista das aberrações do museu.

Outro aspecto importante, presente tanto na obra de Swan quanto na de Carter, é a forte relação de amizade e camaradagem que os seres grotescos têm uns para com os outros no ambiente circense. Talvez por mutuamente compreenderem a situação de preconceito e exclusão na qual estão inseridos, os prodígios circenses cultivam entre si uma cumplicidade que os une como uma família, uma vez que a maioria dos que habitam o museu desconhece suas origens familiares. Madame Schreck, mesmo sendo ela própria uma aberração, ao invés de solidarizar-se com os outros seres grotescos, como faz Toussaint, prefere lucrar, explorando outros monstros menos afortunados que ela. Como os agentes circenses de Anna Swan, ela também colabora com o processo de opressão daqueles que são marginalizados.

Por ser detentora do dinheiro, Madame Schreck pode se camuflar de "dama filantrópica" (CARTER, 1991, p. 74) e comprar aberrações, prometendo-lhes uma vida de menos sacrifícios. Como relata Fevvers ao repórter: "no momento em que a porta da frente se fechava às suas costas, você era prisioneiro dela. Na realidade, era seu escravo" (CARTER, 1991, p. 74). Esses seres grotescos encontram na prostituição e na exibição de seus corpos anormais suas únicas formas de sobrevivência. Madame Schreck era para Fevvers "a senhora mais estranha que já vi" (CARTER, 1991, p. 64), que disfarçava atrás de "uma quantidade tão grande de anáguas […] o quanto era magra, que era uma senhora toda de pele e osso" e que, segundo o Homem-Enguia, "tinha começado a vida como Esqueleto Vivo, fazendo turnês em números secundários, e sempre foi uma mulher descarnada" (CARTER, 1991, p. 69). A narrativa de Carter provoca questionamentos das relações de poder nas quais pessoas semelhantes exploram umas às outras visando o lucro, ou seja, o oprimido pode se tornar um opressor.

Giulia Crippa, em "O grotesco como estratégia de afirmação na produção pictórica feminina", afirma que artistas como Frida Kahlo possuem "uma estética muito pessoal, através da qual ela atinge muitos tabus acerca do corpo e da sexualidade feminina". Sob o ponto de vista da crítica, o trágico em Kahlo "é transformado em grotesco, através do

exagero, do horripilante, o que aparece na maior parte de sua produção" (CRIPPA, 2003, p. 123). Como exemplo mais contundente de sua afirmação, Crippa cita a pintura *Unos cuantos piquetitos*, quadro da artista mexicana que enfoca o corpo de uma mulher ensanguentado com vários golpes de faca. Ao lado do corpo completamente mutilado, o marido ciumento segura a arma do crime. Segundo a pintora, "o assassino havia defendido sua causa perante o juiz com as palavras: 'Mas não foram mais que uns cortezinhos!'" (KAHLO, 2003, p. 39, tradução nossa).[80] A frase simples que deveria atenuar o crime passional apresentada ao juiz pelo assassino contrasta com o excesso de violência apresentado na tela de Kahlo. Nas palavras de Crippa, o grotesco aplicado nas artes, e a meu ver na literatura também, fornece uma abertura para uma expressão "anticonformista das artistas" (CRIPPA, 2003, p. 113).

As personagens de Carter, Luft e Swan carregam esse sentimento anticonformista e estão em constante busca de realidades diferentes daquelas nas quais estão inseridas. A personagem de Carter difere das personagens de Luft e Swan por conseguir com mais frequência libertar-se das situações que a oprimem. A giganta de Swan oscila entre momentos felizes e momentos de grandes frustrações, chegando à conclusão de que é muito difícil escapar da condição de marginal quando se é uma aberração. A protagonista de Luft não experiencia felicidade. Desde o início da narrativa ela se encontra na posição de exilada e rodeada de pessoas grotescas que compartilham da mesma situação de excluídos sociais. A crítica comum às três obras aqui analisadas está no questionamento dos modelos de corpo e comportamento considerados aceitáveis, que excluem aqueles que são diferentes desses padrões de normalidade.

[80] "El asesino había defendido su causa anta el juez con las palabras: "¡Pero si no eran más que unos cuantos piquetitos!".

CAPÍTULO 3: MATERNIDADES GROTESCAS

3.1 AS PERCEPÇÕES DA MATERNIDADE NA CRÍTICA FEMINISTA

> Mãe é o nome que substitui Deus nos lábios e corações de todas as crianças. Você entende? Morfina é ruim para você. Sua filha está lá fora nas ruas esperando por você.[1]
>
> Diálogo entre os personagens Eric Draven e a dependente química Darla no filme *O corvo.*

Tradicionalmente, em sociedades patriarcais, a imagem da mulher virtuosa tem na maternidade uma de suas funções sociais mais relevantes a serem cumpridas. Na literatura grotesca, essa concepção idealizada de perfeição em que ser mãe é concebida como uma característica intrínseca à natureza feminina é muitas vezes questionada. Susan Swan afirma em entrevista que "as mulheres têm tido medo de realmente revelarem suas emoções negativas quanto à maternidade", o que também engloba "suas frustrações, seus sensos de raiva, seus sensos de falta de poder" (SWAN, 1991, p. 219, tradução nossa).[2] Mesmo afirmando que sua experiência pessoal como mãe tenha sido emocionalmente gratificante, a autora observa que "a maternidade é a profissão menos bem paga, menos reconhecida e mais supersentimentalizada do mundo" (SWAN, 1991, p. 212, tradução nossa).[3] A entrevistadora, Sarah Sheard, também pontua que "nós raramente vemos imagens positivas de mulheres como mães na literatura" (SWAN, 1991, p. 212, tradução nossa).[4]

Geralmente, os arquétipos de mães veiculados na mídia coincidem com o que Swan qualifica de "um modelo aprisionador de feminilidade",[5] no qual a mãe está "constantemente alegre e preocupada em cuidar das necessidades das outras pessoas da família" (SWAN, 1991, p. 212, tradução nossa).[6] A autora afirma que caso a mãe se desvencilhasse desse padrão, correria o risco de ser estigmatizada e considerada egoísta. Esse modelo de mãe sustentado como perfeito, em que a passividade e a submissão materna perante seus maridos regem a estrutura familiar, também tem sido criticado por várias feministas, como Betty Friedan, Adrienne Rich e Simone de Beauvoir. Friedan chega mesmo a nomear a maternidade e os trabalhos domésticos como um "campo de concentração confortável" (FRIEDAN, 2001, p.

[1] "Mother is the name for God on the lips and hearts of all children. Do you understand? Morphine is bad for you. Your daughter is out there on the streets waiting for you". (Tradução nossa).
[2] "Women have been frightened to really reveal the darker emotions that have gone with mothering – about their frustrations, their sense of anger, their sense of powerlessness".
[3] "Motherhood is the most under-paid, under-acknowledged, and over-sentimentalized job in the world".
[4] "We rarely see positive images of women as mothers in literature".
[5] "[…] an imprisoning model of femininity".
[6] "[…] constantly cheerful and looking after the needs of other people in the family".

393, tradução nossa),[7] e ironiza a condição dessa mãe que se submete a tal confinamento, denominando-a de "heroína dona-de-casa feliz",[8] enfatizando que muitas mulheres sofrem dessa "dolorosa insatisfação" (FRIEDAN, 2001, 79, tradução nossa)[9] por pensarem que estão sozinhas nessa condição subalterna.

Luft percebe essa solidão como "um fantasma que assusta mais as mulheres do que os homens", acrescentando que muitas "ainda são educadas para fazerem par com homem" em uma relação na qual elas representam "a parte mais frágil dessa combinação" (LUFT, 2010, p. 41). Esse ideal de união a um homem, tradicionalmente reforçado para as mulheres, pode criar o que a autora considera um dos "temas centrais" a ser questionado em suas obras: "[o] mito da família feliz". Os modelos tradicionais de família são vistos por Luft como uma "idealização ingênua" e, em suas narrativas, lhe "interessa o lado avesso das coisas", para que esse arquétipo seja desmistificado (LUFT, 2010, p. 78).

Várias críticas da atualidade, como Cristina Stevens, concordam com tais questionamentos sobre modelos tradicionais de maternidade. Stevens afirma que "essas formulações patriarcais tiveram – e ainda têm – impacto incalculável na vida de homens e mulheres, e por isto têm merecido a atenção de feministas, sobretudo nas três últimas décadas" (STEVENS, 2007, p. 18). A literatura muitas vezes se espelha em estudos sociológicos, e a complexidade das representações maternas aumenta "à medida que o sentido de maternidade se diversifica, uma vez que à mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual que materna, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira, a mãe pobre, negra, a mãe genética, etc." (STEVENS, 2007, p. 18). Percebe-se que a autora menciona, porém sem se aprofundar muito em temáticas do grotesco feminino, formas de maternidade percebidas como desviantes por não corresponderem às normas tradicionais. Tais modelos de maternidades não convencionais são retratados nas obras de Carter, Luft e Swan aqui comparadas.

Após o suicídio de seu marido em 1970, a escritora, ensaísta e ativista política Adrienne Rich declara-se lésbica e escreve duas influentes obras críticas sobre a maternidade que ainda causam um misto de antipatia e de respeito entre os acadêmicos: *Of Woman Born*: *Motherhood as Experience and Institution* [Nascido de mulher: maternidade como experiência e como instituição], de 1976, e *On Lies, Secrets and Silence* [Sobre mentiras, segredos e silêncio], de 1979. Em seus trabalhos críticos, Rich procura se distanciar da

[7] "comfortable concentration camp".
[8] "happy housewife heroine".
[9] "[…] aching dissatisfaction […]".

imagem idealizada da mulher que se torna mãe e critica "o solitário confinamento de uma vida doméstica juntamente com crianças pequenas" (RICH, 1986, p. 279, tradução nossa),[10] percebendo a maternidade como um sistema no qual instituições estabelecidas por homens regulam o poder reprodutivo das mulheres.

Rich se recusa a compactuar com aqueles que idealizam a posição da mãe e ignoram a violência praticada nessa instituição patriarcal denominada maternidade. Em sua análise, duas correntes distintas são destacadas: a maternidade como uma experiência possível e profunda para as mulheres e a maternidade como identidade impingida e como instituição política em que as mulheres são vistas primariamente como mães, esperando-se delas que sejam felizes com essa função, sem que haja ambivalências. Ela acrescenta a esse raciocínio que "ser 'diferente' – uma não mãe, uma mãe solteira, uma mãe lésbica – é tornar-se um ser desviante, 'fora da lei', 'anormal'" (RICH, 1980, p. 196-197, tradução nossa).[11] Ao invocar a experiência pessoal e individual da maternidade e contrastá-la com a maternidade como instituição, Rich identifica "a Matriz Maternal"[12] como delineada pelas pressuposições sancionadas culturalmente e pelos sistemas reguladores coercivos que restringem a mulher ao papel de mãe. Nas palavras de Rich,

> Cada mãe deve entregar seus filhos, dentro de alguns anos de seu nascimento, ao sistema patriarcal de educação, de lei, de religião, de códigos sexuais. De fato, espera-se dela que os prepare para entrarem nesse sistema. […] O patriarcalismo depende da maternidade para agir como uma influência conservadora, incutindo nos futuros adultos os valores patriarcais, mesmo nos primeiros anos de vida, quando a relação mãe-filho pode parecer a mais individual e particular. […] Certamente o patriarcalismo criou imagens do arquétipo Mãe que reforçam o conservadorismo da maternidade e a convertem em energia para a renovação do poder masculino. (RICH, 1986, p. 61, tradução nossa).[13]

Percebe-se que a autora entende a reprodução humana como um mecanismo de perpetuação dos valores patriarcais, uma vez que cada criança irá desempenhar o seu papel social quando adulta. Fica implícito nesse raciocínio que a mãe se vê forçada a guiar seus filhos para serem reprodutores dos valores cristalizados de poder, nos quais as meninas estão

[10] "[…] the solitary confinement of a life at home enclosed with young children […]".
[11] "[…] to be 'different' – a non-mother, a single mother, a mother who is lesbian – is to be deviant, 'outside the law', 'abnormal'".
[12] "[…] the Maternal Matrix […]".
[13] "Every mother must deliver her children over within a few years of their birth to the patriarchal system of education, of law, of religion, of sexual codes; she is, in fact, expected to prepare them to enter that system. […] Patriarchy depends on motherhood to act as a conservative influence, imprinting future adults with patriarchal values even in those early years when the mother-child relationship might seem most individual and private. […] Certainly it has created images of the archetypal Mother which reinforce the conservatism of motherhood and convert it to an energy for the renewal of male power".

fadadas a permanecerem em um ciclo em que a maternidade não é controlada pelas mulheres, mas, sim, pelos valores ditados pela matriz maternal.

Simone de Beauvoir também critica a maternidade como condição *sine qua non* para a felicidade e o sentimento de completude feminino. Em seu influente livro *O segundo sexo*, de 1949, a autora afirma que "gravidez e maternidade são vividas de maneira muito diferente entre as mulheres, podendo surgir sentimentos de revolta, resignação, satisfação, ou mesmo, entusiasmo" (BEAUVOIR, 1967, p. 258). Ela ainda defende que "as decisões e os sentimentos confessados da jovem mãe nem sempre correspondem a seus desejos profundos", podendo ocorrer da mãe mascarar sua insatisfação no lar com um semblante de felicidade. Mesmo quando "o filho se apresenta como uma riqueza no seio de uma vida feliz, ou pelo menos equilibrada", este não deveria "limitar o horizonte da mãe". Contrariando a visão patriarcalista e idealizada da maternidade, Beauvoir defende que a mulher "só pode consentir em dar vida se a vida tem um sentido; não poderia ser mãe sem tentar desempenhar um papel na vida econômica, política, social" (BEAUVOIR, 1967, p. 292).

O modelo tradicional de maternidade é duramente criticado por Beauvoir, por colocar a mulher em uma posição social aquém à do homem. Em suas palavras:

> É uma mistificação sustentar que a mulher se torna, pela maternidade, a igual concreta do homem. […] Falou-se também muitíssimo dos direitos sagrados da mãe, mas não foi como mãe que as mulheres conquistaram o direito de voto; a mãe solteira é ainda desprezada; é somente no casamento que a mãe é glorificada, isto é, na medida em que permanece subordinada ao marido. Enquanto este permanece o chefe econômico da família, embora ela se ocupe muito mais dos filhos, eles dependem muito mais dele do que dela. É por isso que, como vimos, a relação da mãe com os filhos se acha estreitamente comandada pela que mantém com o esposo. (BEAUVOIR, 1967, p. 293).

O excerto acima mostra que o ideal do eterno feminino, na verdade, reforça o poder masculino, que se mantém no controle da estrutura familiar. Tal estrutura subjuga as esposas a tarefas tidas por Beauvoir como menos interessantes, por estarem afastadas do poder político. A autoridade está na voz daqueles que detêm o capital, enquanto os outros membros da família, em especial a esposa, dependem do aval masculino para viverem ativamente na sociedade. A autora finaliza seu raciocínio sobre a maternidade com um tom fatalista, criticando o fato de "entre os árabes, os índios e muitas populações rurais" a mulher ser "apenas uma criada, apreciada segundo o trabalho que fornece e substituída sem lamentações caso desapareça". A mãe encontraria sua única condição de sobrevivência digna entregando-se à "dedicação apaixonada e tirânica pela família" (BEAUVOIR, 1967, p. 294), no ambiente definido mais tarde por Friedan como o campo de concentração confortável.

Faz-se necessária a percepção dos conceitos feministas das décadas de 1950, 60 e 70, nos quais a posição da mulher subjugada ao seu cônjuge é criticada, para que as análises das maternidades grotescas presentes em *Noites no circo*, de Angela Carter, *Exílio*, de Lya Luft, e *The Biggest Modern Woman of the World*, de Susan Swan, sejam mais bem apreendidas. Fiona Carson afirma que "[d]esafiar a representação ideológica dominante da feminilidade foi uma pedra angular da segunda onda da teoria feminista" (CARSON, 2001, p. 118, tradução nossa).[14] Os conceitos de feminismo atuais são um pouco diferentes dos preconizados na primeira onda feminista, porém, os romances aqui comparados foram escritos na década de 1980, e estão ainda sob os efeitos desses questionamentos. No entanto, é importante lembrar que *Noites no circo* e *The Biggest Modern Woman of the World* enfocam personagens femininas grotescas que estão inseridas em um contexto de sociedades tradicionais e tipicamente patriarcais do século 19. Mesmo assim, a protagonista de Carter, Fevvers, não se submete aos valores de maternidade idealizada e repudia a ideia do casamento tradicional. A protagonista de Luft tem relações conflitantes com sua mãe, que é alcoólatra e suicida, e com seu filho, cuja guarda perdera para seu ex-marido. Dessa forma, a narrativa apresenta duas gerações de mães tidas como grotescas, que falham por não serem exemplares de sustentação do "mito da família feliz". Na obra de Swan a giganta simbolicamente fica maior que o espaço doméstico, que a restringe por causa de sua altura, e sai de casa para se exibir em circos de horrores. Ela vive uma contradição porque, mesmo desejosa de seguir os modelos patriarcais de maternidade, sua condição de mulher grotesca a impossibilita de realizar seus planos. No dia do seu casamento ela perde a voz, o pai biológico de seus bebês não é o seu marido e, nas duas vezes em que fica grávida, seus filhos não sobrevivem.

Também é interessante perceber nessas obras que as figuras maternas desempenham funções mais significativas do que aquelas das mães biológicas, principalmente em *Noites no circo* e em *Exílio*. Fevvers desconhece seus pais e respeita a dona da casa de prostituição que a acolhera, Mamãe Nelson, como se fosse sua mãe. Logo depois de sua morte, a protagonista alada se vê amparada pela prostituta Lizzie. A protagonista de Luft, quando criança, tem como figura materna a Irmã Cândida, que trabalha em seu colégio. Esse relacionamento é abruptamente interrompido por suspeitas de abuso sexual praticado pela religiosa, que, na voz da protagonista, não ocorreu. As obras de Carter, Luft e Swan desafiam os códigos patriarcais de maternidade criticados por muitas publicações feministas das décadas que precedem os

[14] "Challenging the dominant ideological representation of femininity was a cornerstone of second wave feminist theory".

romances aqui comparados, ilustrando maternidades que se distanciam dos valores tradicionais femininos.

3.2 A MATERNIDADE ABJETA

> Salve, Rainha, Mãe de Misericórdia! Vida, doçura e esperança nossa, salve! A vós bradamos, os degredados filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei! E depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó Clemente, ó Piedosa, ó Doce sempre virgem Maria. Rogai por nós, Santa Mãe de Deus, para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém.
>
> Oração católica que finaliza a recitação do rosário.

Segundo Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros* (1998), "o grande *boom* de mulheres-monstros [no cinema] deve-se à subversão dos papéis sexuais tradicionais" pela qual algumas personagens se monstrificam por retraírem sua feminilidade (NAZÁRIO, 1998, p. 125). O autor também ressalta que "tal como a masculinidade, a feminilidade é uma construção cultural" e que, por consequência, "os homens que não encontram ou renegam sua masculinidade são estigmatizados, as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas" (NAZÁRIO, 1998, p. 117). Nesse contexto, a mulher que assume seu papel social feminino, no qual a maternidade se destaca, corrobora o que Margaret Miles define como "imagens positivas de mulheres" (MILES, 2006, p. 139). Nas palavras de Miles:

> Imagens "positivas" de mulheres – ou seja, imagens de mulheres socialmente aceitáveis, mulheres "boas" sob a perspectiva do governo do coletivo masculino – frequentemente funcionam não como "recompensas" para mulheres, mas como mensagens prescritivas. Imagens positivas definem com o que a "bondade" feminina se parece e compelem as mulheres a imitarem as qualidades de tais imagens. As imagens positivas das mulheres, então, têm uma função importante, mesmo, ou especialmente, nas sociedades mais misóginas. Da mesma forma, a literatura misógina consistentemente enfoca e valoriza mulheres boas; frequentemente um senso ilusoriamente enfatuado de superioridade da mulher justifica o ataque do autor às mulheres que não correspondem a esse ideal, como acontece inevitavelmente com a maioria delas. Assim, os elogios à "superioridade" feminina podem funcionar para justificar a difamação das mulheres. (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).[15]

[15] "'Positive' images of women – that is, images of socially approved women, 'good' women from the perspective of the governing male collective – often function not as 'rewards' for women, but as prescriptive messages. Positive images define what female 'goodness' looks like and urge women to imitate the qualities of these images. Positive images of women, then, play a very important role, even or especially, in the most misogynist societies. Similarly, misogynist literature consistently pictures and praises good women; frequently an unrealistically inflated sense of women's superiority justifies the author's attack on women who fall from this

Miles argumenta que as sociedades misóginas, para sustentarem a supremacia masculina, definem rigidamente as qualidades femininas que devem ser copiadas pelas mulheres que desejam ser aceitas como normais. Para que um grande número de pessoas sustente tais padrões, criam-se dispositivos reguladores de conduta, nos quais a imagem positiva de mulheres, presente em grande parte na arte e na literatura machistas, dita as regras de comportamento que reforçam o tal modelo cristalizado de poder.

Miles e Julia Kristeva percebem que tal imagem positiva feminina sustentada por muitas culturas ocidentais é representada pela figura da Virgem Maria, que regula, desde a Idade Média, as configurações "aceitáveis de aparência, atitudes e comportamento prescritas para as mulheres" (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).[16] Para Miles, a pintura de Carlo da Camerino, *The Madonna of Humility with the Temptation of Eve* [Nossa Senhora da Humildade com a tentação de Eva] (cf. Anexo 7), do final do século 14, é um referencial apropriado para ilustrar a justaposição "da 'mulher boa' com a 'mulher má'" (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa).[17] Três quartos da parte superior da referida pintura são ocupados pela figura da Virgem Maria, contrastando com a figura estereotipada de Eva, nua, segurando a maçã mordida, e com a serpente, ambas posicionadas estrategicamente na parte inferior do quadro. A crítica enfoca em sua análise da ilustração que a "representação do corpo da Virgem está limitada diretamente às partes que servem para sustentar e alimentar a criança" (MILES, 2006, p. 139, tradução nossa),[18] sugerindo que a maternidade é um ideal necessário a ser almejado pelas mulheres que desejam ser boas.

A teoria do abjeto de Julia Kristeva, unida às teorias do grotesco, são referências teóricas necessárias para este estudo comparativo, uma vez que a maternidade na esfera grotesca se apresenta, em muitos casos, distante dos modelos tradicionais preconizados nas imagens costumeiras de perfeição familiar. Criando um neologismo, característica comum a seus textos, Kristeva publica em 1977 o controverso "Hérethique de l'amour" – aglutinando as palavras francesas *hérétique* [herege] com *éthique* [ética] –, no qual a psicanalista mescla conceitos da maternidade na psicanálise com a óptica teológica católica, em que a figura da Virgem Maria funciona como um placebo criado para atenuar a angústia humana perante a morte. Esse polêmico texto foi publicado como "Stabat Mater" em *Histórias de amor*, de 1983. O título em latim se refere a um hino em louvor à Virgem Maria no qual se canta

---

ideal as most women inevitably must. Praise for the 'superiority' of women therefore can operate to justify vilification of women".

[16] "[…] acceptable appearance, attitudes, and behavior prescribed for women".

[17] "[…] the 'good woman' and the 'evil woman'[…]".

[18] "Depiction of the Virgin's body is limited to parts directly in the service of bearing and nourishing the child".

"*Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendembat filius* […]" [Estava a mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual seu filho pendia].

Assemelhando-se aos textos críticos feministas de Rich, Friedan, e Beauvoir, a psicanalista inicia o seu texto afirmando que "a única função do 'outro sexo'" é ser mãe e que "vivemos numa civilização em que a representação *consagrada* (religiosa ou leiga) da feminidade é absorvida pela maternidade" (KRISTEVA, 1988, p. 269, grifos da autora). Em seu ponto de vista, "quando o feminismo reivindica uma nova representação da feminidade, ele parece identificar a maternidade com esse equívoco idealizado e recusando a imagem e seus abusos, contorna a experiência real que tal fantasma oculta" (KRISTEVA, 1988, p. 269). *Pouvoirs de l'horreur* já apresentava uma crítica inicial a esse "equívoco idealizado" da maternidade ao tratar do sentimento de abjeção pelo qual a criança passa a perceber o corpo da mãe como algo a ser recusado, negando a realidade ilusória de que o seu corpo é inerente ao de sua mãe, formando com ela um único ser. Para que o bebê consiga adquirir identidade própria como indivíduo, faz-se necessário que ele perceba que seu corpo é independente do corpo de sua mãe, passando a rejeitar, até mesmo, a proteção materna. Essa separação, dolorosa para ambos, é fundamental para que mãe e filho sobrevivam. Nas palavras da autora:

> Odiar comida é talvez a forma mais elementar e arcaica de abjeção. Quando os olhos veem ou os lábios tocam aquela pele na superfície do leite – inofensiva, fina como uma folha de papel de cigarro, deplorável como uma apara de unha – experimento uma sensação de engasgo e, ainda mais embaixo, o espasmo do meu estômago, barriga; e todos os órgãos contraem o corpo para cima, provocam lágrimas e bile, aumentam a batida cardíaca, fazem a testa e as mãos transpirarem. Junto com a tontura que deixa a visão enevoada, a náusea me faz enjeitar aquela nata, me separa da mãe e do pai que me oferecem aquilo. "Eu" não quero nada daquele elemento, sinal do desejo deles; "eu" não quero escutar, "eu" não o assimilo, "eu" o expulso. Mas já que a comida não é um "outro" para mim, que sou apenas no desejo deles, eu me expulso, eu me cuspo fora, eu me abjeto dentro do mesmo movimento por meio do qual "eu" reclamo o estabelecimento de mim mesmo. Esse detalhe, talvez insignificante, mas que eles põem pra fora, enfatizam, avaliam, essa ninharia me vira pelo avesso, tripas expandindo; é assim que veem que "eu" estou em processo de me tornar um outro sob o custo de minha própria morte. (KRISTEVA, 1982, p. 2-3, tradução nossa).[19]

[19] "Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection. When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk – harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring – I experience a gagging sensation and, still farther down, spasm in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. 'I' want none of that element, sign of their desire; 'I' do not want to listen, 'I' do not assimilate it, 'I' expel it. But since the food is not an 'other' for 'me', who am only in their desire, I expel myself, I spit myself out, I abject myself within the same motion through which 'I' claim to establish myself. That detail, perhaps an insignificant one, but one that they ferret out, emphasize, evaluate, that trifle turns me inside out, guts sprawling; it is thus that they see that 'I' am in the process of becoming an other at the expense of my own death".

O excerto acima mostra que a aversão que o bebê tem à comida oferecida pela mãe indica o princípio da fase em que o filho tem abjeção ao corpo da mãe. Quando o bebê intenta desvincular-se do corpo materno para que ele se afirme como pessoa independente, ele rejeita a comida para indicar que não mais deseja fazer parte desse corpo imaginário no qual mãe e filho estariam unidos. Mais tarde, esse sentimento de abjeção, que abrange não somente a recusa de comida mas o nojo de insetos, de excrementos, de fluidos corpóreos e, em seu mais alto grau, de um cadáver, estaria ligado a uma eminente ameaça a sua própria vida. Tal conduta de repúdio e de aversão, na verdade, funciona como um mecanismo de proteção do indivíduo quando este percebe sua integridade ameaçada, mesmo que de forma inconsciente.

A filósofa e psicanalista Noëlle McAfee esclarece o raciocínio de Kristeva ao identificar que "a mãe abjeta" é o cerne do raciocínio iniciado em *Pouvoirs de l'horreur*, pois:

> […] a abjeção surge primeiro quando a criança está ainda em uma união imaginária com sua mãe, antes de ter reconhecido sua imagem num espelho, bem antes de começar a aprender a falar e a entrar no real simbólico de Lacan. A criança ainda não é um sujeito. Ainda não está na fronteira da subjetividade. A abjeção a ajudará a chegar lá. E a primeira "coisa" a ser abjeta é o corpo da mãe, a origem da própria criança. A criança está em um dilema: um desejo pela união narcisista com seu primeiro amor e uma necessidade de renunciar a essa união para se tornar um sujeito. Deve renunciar a uma parte de si – enquanto ainda é um só ser, unido à mãe – para poder se tornar um *self*. Mesmo após a criança negociar essa difícil passagem, o abjeto continuará a assombrá-la. (McAFEE, 2004, p. 47, tradução nossa).[20]

Dessa forma, McAfee elucida o raciocínio de Kristeva, enfatizando o impasse no qual a criança está envolvida, sentindo-se atraída por sua mãe, pessoa à qual está narcisicamente unida e que é o seu objeto de amor, e ao mesmo tempo sentindo a necessidade cruel de desligar-se do seu objeto de desejo para, finalmente, ser um indivíduo independente. Esse rito de passagem inconsciente, no qual a criança toma nojo de certos alimentos oferecidos pela mãe, perdura ao longo de sua vida, fazendo com que esse indivíduo dividido tenha reações abjetas sempre que sua individualidade, ou mesmo sua integridade, for ameaçada.

Kristeva concorda que o estágio do espelho, defendido por Lacan, pode causar um senso de união, mas, antes mesmo desse estágio, a criança começa a separar os outros de si

[20] "[…] abjection first arises when the infant is still in an imaginary union with its mother, before it has recognized its image in a mirror, well before it begins to learn language and enter Lacan's symbolic real. The infant is not yet a subject. It is not quite yet on the borderline of subjectivity. Abjection will help it get there. And the first 'thing' to be abjected is the mother's body, the child's own origin. The child is in a double-bind: a longing for narcissistic union with its first love and a need to renounce this union in order to become a subject. It must renounce a part of itself – insofar as it is still one with the mother – in order to become a self. Even after the child negotiates this difficult passage, the abject will continue to haunt it".

mesma para poder desenvolver fronteiras entre eu e o outro. O abjeto "não é meu correlativo" (KRISTEVA, 1982, p. 1, tradução nossa),[21] ele é tudo aquilo que se opõe ao "eu": o que se cospe, o que se rejeita, o que quase violentamente se exclui de si: leite azedo, excremento, mesmo o abraço materno que protege o bebê. McAfee percebe que o abjeto em Kristeva "é radicalmente excluído, mas nunca de todo banido. Flutua na periferia da existência, constantemente desafiando a própria fronteira tênue do ser. O que torna algo abjeto e não simplesmente reprimido é o fato de ele não desaparecer inteiramente da consciência" (McAFEE, 2004, p. 46, tradução nossa).[22] Ou seja, ele permanece uma ameaça tanto consciente quanto inconsciente ao "eu" apropriado, e não respeita limites.

O raciocínio psicanalítico de Kristeva, no qual o corpo do filho rejeita o corpo da mãe para tornar-se um ser independente, une-se de certa forma às vozes de Friedan, Rich e Beauvoir para questionar o estereótipo idealizado da maternidade. Nas palavras de Kristeva:

> Poderíamos, sem dúvida, tentar abordar este ponto obscuro que é a maternidade para uma mulher, ouvindo mais atentamente do que nunca o que dizem as mães hoje em dia, através de suas dificuldades econômicas e, para além da culpa que um feminismo demasiado existencialista legou, de suas indisposições, insônias, alegrias, raivas, dores e felicidades… (KRISTEVA, 1988, p. 289).

No excerto acima, a psicanalista tenta desmistificar a figura da mãe idealizada, expondo o fato de o gozo e a dor comporem o quadro da maternidade humana. McAfee observa também que em "Stabat Mater" Kristeva percebe que as mulheres contemporâneas ainda almejam serem mães, mas que "não desejam ser masoquistas abnegadas, uma vez que essa representação de maternidade exige delas uma renúncia de seus próprios desejos" (McAFEE, 2004, p. 83, tradução nossa).[23] Kristeva se distancia dos conceitos essencialistas nos quais propriedades e atributos universais de maternidade impedem que a mulher se liberte da conotação negativa que algumas feministas frequentemente atribuem ao papel materno. Como bem nos lembra McAfee:

> Então, nós precisamos das mães. Novamente, essa afirmação parece essencialista, um bom combustível para os conservadores. Mas Kristeva não faz generalizações das mulheres. […] Kristeva não faz um chamado, como alguns críticos dizem, à "maternidade compulsória", na qual é uma obrigação da mulher ter filhos. De fato, as mulheres que têm filhos estão dando um presente à humanidade, garantindo nossa sobrevivência. O ponto

[21] "[…] is not my correlative […]".
[22] "[…] is radically excluded but never banished altogether. It hovers at the periphery of one's existence, constantly challenging one's own tenuous borders of self hood. What makes something abject and not simply repressed is that it does not entirely disappear from consciousness".
[23] "[…] they do not want to be self-abnegating masochists, and, given that the representation of motherhood calls on them to renounce their own desires […]".

> principal de Kristeva é que nós precisamos pensar melhor em uma nova representação de maternidade. (McAFEE, 2004, p. 86-87, tradução nossa).[24]

Kristeva percebe que a maternidade compulsória de Rich é uma noção muito radical, e que existe a possibilidade de a mulher ser mãe e não ser uma pessoa abnegada. "Stabat Mater" questiona o modelo idealizado de maternidade e o estereótipo de família feliz, em que as crianças, necessariamente filhos biológicos de um casal heterossexual, vivem em completa harmonia. As obras de Carter, Luft e Swan também desmistificam esses ideais de perfeição.

O padrão tradicional de família não está presente em *Noites no circo*, cuja narrativa enfoca uma mulher alada que desconhece suas origens e reconhece como mãe não sua progenitora, mas, sim, uma cafetina que a acolhe como se fosse sua filha. A personagem central de *Exílio* e seu irmão respondem ao modelo tradicional de família, no qual, unidos ao pai e à mãe, estruturam tal concepção. No entanto, a cisão abjeta do corpo materno ao corpo dos filhos encontra-se comprometida, uma vez que a mãe cometera suicídio na presença dos filhos e o mais jovem deles chega mesmo a beber do sangue de sua mãe, episódio responsável por comprometer sua sanidade mental. Por sua vez, a giganta de Swan corrompe o modelo tradicional de família por sua incapacidade para gerar filhos saudáveis com o seu marido, Martin Bates.

3.3 AS MATERNIDADES GROTESCAS EM CARTER, LUFT E SWAN

> Havia muito tempo que estava na casa da senhora Fournier, tornando-me a mais antiga no seu harém e aquela em que mais confiava. Era eu quem costumava arranjar os encontros e receber o dinheiro. Essa mulher fizera as vezes de minha mãe, socorreu-me em diferentes necessidades, escrevera-me fielmente na Inglaterra, abrira-me gentilmente sua casa quando do meu retorno, quando meus problemas me levaram a lá desejar de novo exilar-me.
> Marquês de Sade. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*.

É possível perceber uma gama de possíveis conceitos de maternidades grotescas na literatura. Tais exemplos de maternidades desviantes, como bem nos lembra Susana Bornéo Funck em "Representações da maternidade e da paternidade na literatura feminista contemporânea" (1999), geralmente são providos de uma "força revolucionária e não mais como modo de manutenção do *status quo*" (FUNCK, 1999, p. 304) e, a meu ver, se opõem a ilustrações como a de Nossa Senhora da Humildade. Essa crítica a certos valores tradicionais,

[24] "So, we need mothers. Again, this might seem essentialist, good fuel for conservatives. But Kristeva does not make generalizations about women themselves. […] Kristeva is not calling for, as some critics have put it, 'compulsory maternity,' that it be a woman's duty to bear children. Yes, the women who do bear children are providing a gift to humanity, ensuring our survival. Kristeva's main point is that we need a better way of thinking, a new representation of motherhood".

como o da maternidade perfeita e o da família estereotipadamente feliz, estão presentes nas obras aqui comparadas.

Cristina Stevens enumera algumas possibilidades de maternidade que escapam do modelo previsto como normal ou tradicional, que compreende um casal heterossexual e filhos provenientes desse matrimônio (STEVENS, 2007, p. 18). Funck também enfatiza que "conforme o projeto feminista desvia seu olhar da igualdade para a diferença, em meados da década de 70, e o resgate de uma tradição cultural feminina começa a atrair a atenção de escritoras e de críticas, testemunhamos uma nova alteração no paradigma ficcional" (FUNCK, 1999, p. 303). Percebem-se nas obras de Carter, Luft e Swan, aqui analisadas, alguns questionamentos a tais modelos idealizados de família. Para completar ainda mais a lista de maternidades alternativas proposta por Stevens, as obras de Carter e de Luft apresentam mulheres que, mesmo não sendo progenitoras, cuidam de crianças que não são geneticamente suas, constituindo um exemplo de figuras maternas, como previsto na psicanálise. Em contrapartida, a obra de Swan desmantela o projeto patriarcal apresentando um modelo feminino cujo corpo não é capaz de sustentar tais conceitos normalizadores.

A estudiosa das obras carterianas, Heather Johnson, afirma que *Noites no circo* revela "um apelo político, proveniente de parte do feminismo que emergiu de meados dos anos 1960 em diante para desafiar as representações das mulheres, questionar visões restritivas do real e, assim, abrir novas possibilidades políticas" (JOHNSON, 2007, p. 70, tradução nossa).[25] Carter avalia de forma negativa a posição de vítima na qual muitas mulheres se encontram. Em seu livro crítico *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography* [A mulher sadeana e a ideologia da pornografia] (1978), publicado antes de *Noites no circo*, Carter faz, sob uma óptica psicanalista, críticas à forma como o corpo feminino está subjugado à pornografia e ao profano – especialmente no mundo hollywoodiano –, bem como ao sagrado, no qual o matrimônio e a maternidade são artificialmente impostos como virtudes femininas. Em suas palavras:

> Se as mulheres se permitem ser consoladas pela falta de acesso aos modos de debate intelectual, culturalmente determinados a elas, pela invocação de grandes deusas hipotéticas, estão simplesmente se vangloriando da própria submissão (uma técnica usada frequentemente pelos homens). Todas as versões míticas das mulheres, do mito da pureza redentora da virgem ao da que cura, da mãe reconciliadora, são bobagens de consolação; e bobagens de consolação me parecem uma definição justa de mito, de qualquer modo. A noção de deusas mãe é tão tola quanto a de deuses pais. Se um retorno aos

[25] "[…] a political urge, born in part out of the feminism that emerged from the mid-1960s onwards to challenge representations of women, question restrictive views of the real and, thereby, open up new political possibilities".

> mitos desses cultos dá satisfação emocional às mulheres, o preço pago para isso é o obscurecimento das reais condições de vida. É para isso que foram inventados, em primeiro lugar. (CARTER, 1978, p. 5, tradução nossa).[26]

Assemelhando-se ao posicionamento de Luft, que quer desmascarar o mito da família feliz, Carter expõe duas preocupações quanto ao posicionamento da mulher diante desses mitos. Primeiro, a alienação de sua condição subserviente imposta pelas culturas falocêntricas. Segundo, a criação de mitos femininos que reforçam o modelo tradicional de mulher no qual a maternidade é umas das metas a serem seguidas. O perigo encontra-se, segundo a autora, no conforto que tais imagens podem proporcionar às mulheres, remetendo ao efeito do placebo religioso criticado por Kristeva ou ao campo de concentração confortável descrito por Friedan. Conhecedora dos romances do Marquês de Sade, Carter deixa transparecer em suas obras alguns contraexemplos das personagens femininas sadeanas, as quais são representadas em apenas dois modelos: prostitutas profanas ou vítimas virgens e virtuosas. Questionando esses dois modelos femininos eternizados por Sade, *Noites no circo* apresenta Fevvers, uma personagem que ultrapassa esses conceitos.

A controversa obra de Sade escrita no século 18, *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, apresenta uma lista de virgens que forçadamente participarão das inúmeras orgias, regadas a coprofagia e a punições físicas, que culminam no aniquilamento de todas com amputações, queimaduras e uma miríade de técnicas de tortura. Entre os supliciados estão duas personagens virtuosas que se chamam Sophie e Fanny. Sophie é a quarta vítima da lista, "tinha quatorze anos e era filha de um nobre bastante abastado". Para participar das orgias arquitetadas por quatro poderosos celerados, ela "fora raptada durante um passeio com sua mãe. Esta, querendo defendê-la, foi jogada num rio onde sua filha a viu perecer diante dos próprios olhos". A segunda da lista de virgens é Fanny, "filha de um conselheiro do parlamento da Bretanha, raptada no castelo de seu próprio pai" (SADE, 2008, p. 42). Tais personagens são reconfiguradas em *Noites no circo* e, apresentando corpos e comportamentos desviantes, escapam da dicotomia sadeana na qual "ativo e passivo, mal e bem, é absoluto, e

[26] "If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simply flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place".

mais ainda, percebido como cristalizado, uma divisão imutável das classes" (CARTER, 1978, p. 142, tradução nossa). [27]

Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem apresenta uma prostituta "de quarenta e oito anos" cuja função é a de narradora durante as orgias dos celerados, "a senhora Duclos, […] encarregada do relato das cento e cinqüenta paixões simples" (SADE, 2008, p. 37). Durante as narrações da orgia do décimo quinto dia, Duclos relata que fora criada por uma cafetina, a senhora Fournier (SADE, 2008, p. 185), que cuidou dela como se fosse sua mãe. Para roubar todos os pertences de sua figura materna, Duclos a envenena e torna-se dona da casa de prostituição, passando a ser aliciadora de jovens. É possível encontrar traços de Duclos em Madame Schreck, a dona do museu de horrores no qual Fevvers trabalha em *Noites no circo*. A resposta de Carter a Sade está em uma releitura das personagens Sophie e Fanny, além da figura materna de Fournier.

Madame Schreck se assemelha a Duclos por também trabalhar como aliciadora e porque, segundo Fevvers, "supria aqueles que estavam atormentados na... alma" (CARTER, 1991, p. 67). Ela coleciona diversos seres grotescos em seu museu de horrores, os quais trabalham em condições subumanas como escravos sexuais de homens que com eles realizam atos libertinos fora do convencional. Um dos espécimes grotescos exibidos por Madame Schreck é a Bela Adormecida, cujo asseio corporal era feito por Fanny, a "velha Quatro-Olhos" (CARTER, 1991, p. 74). Essa relação maternal entre a Fanny e a Bela Adormecida, em que uma funciona como figura materna da outra, ocorre de forma mais explicitada entre Fevvers e Mamãe Nelson. O corpo de Fanny tem aspectos grotescos valiosos para serem explorados por sua cafetina, que a expõe a homens que se assemelham aos celerados de Sade. Nas palavras de Fevvers:

> Quando Madame Schreck puxava as cortinas de Fanny, lá estava ela [Fanny], um belo pedaço de garota sem nada além de um camisolão e uma venda nos olhos. E Schreck dizia: "Olhe para ele, Fanny". Fanny retirava a venda e lhe dava um sorriso radiante. Então Madame Schreck dizia: "Eu disse, *olhe* para ele, Fanny". Com isso, ela puxava o camisolão para cima. Porque, no lugar em que ela devia ter mamilos, tinha olhos. Então Madame Schreck dizia: "Olhe para ele corretamente, Fanny". Então aqueles seus outros olhos se abriam. Eram de um azul de pastor, iguais aos da cabeça. Não eram grandes, mas muito brilhantes (CARTER, 1991, p. 81, grifo da autora).

O atrativo exótico do corpo de Fanny está em possuir quatro olhos, sendo que dois deles substituem os mamilos. Fanny é uma mulher que, por possuir um corpo grotesco e não

[27] "[…] active and passive, evil and good, is absolute, and, what is more, perceived as unchanging, an immutable division between classes".

perceber outra possibilidade de vida diferente da que leva no museu de horrores como escrava sexual de Madame Schreck, prostituindo-se a homens da alta sociedade, encontra felicidade apenas em fazer o papel de mãe da Bela Adormecida. Fevvers, cuja mente ainda se encontra estruturada segundo os preceitos patriarcais tradicionais, nesse ponto da narrativa, sugere que Fanny escape desse mundo marginal de prostituição através do matrimônio:

> Perguntei-lhe [Fevvers] certa vez o que via com aqueles olhos mamilares e ela [Fanny] disse: "Ora, o mesmo que com os de cima, só que mais abaixo". Mas realmente acho que, apesar da índole franca e generosa, ela viu demasiado do mundo em geral e por isso viera ficar com todas nós, outras criaturas despojadas, para as quais não havia serventia possível, naquele quarto de despejo de feminilidade, naquela loja de trapos e ossos do coração. Ao ver Fanny segurar contra o peito a cabeça da Bela Adormecida e colocar colheradas de ovo cozido entre aqueles lábios desamparados, eu disse: "Por que não se casa, Fanny? Pois qualquer homem ficaria satisfeito em ter você, assim que se recuperasse do choque. E trazer ao mundo filhos seus que você tanto deseja e merece? Tranqüila, ela diz: "Como se pode alimentar um bebê com lágrimas salgadas? (CARTER, 1991, p. 81).

O excerto acima revela algumas questões exploradas em *Noites no circo*. Uma delas é o sentimento de total desamparo dos seres grotescos, fazendo com que se sintam mais à vontade quando estão vivendo entre outros que também são percebidos pela sociedade como monstros. Também é interessante a analogia que Fevvers faz do museu de horrores de Madame Schreck com um "quarto de despejo de feminilidade", no qual mulheres-monstro se encontram confinadas como objetos que são usados ao bel-prazer daqueles que detêm o poder. Percebendo na Bela Adormecida algo mais que uma colega do museu de horrores, Fanny a trata como filha e a nutre como se fosse sua mãe. Por perceber fortes qualidades maternas em Fanny, Fevvers sugere uma possível fuga da condição de mulher escravizada e prostituída que não fere os conceitos patriarcalistas de normalidade feminina: o matrimônio. O aprendizado de Fevvers ocorre ao escutar a resposta de Fanny, que ao afirmar sua impossibilidade em "alimentar um bebê com lágrimas salgadas", faz com que Fevvers perceba que, devido ao seu corpo grotesco, suas possibilidades de se casar e gerar filhos são poucas. É irônico perceber que mesmo possuindo quatro olhos, Fanny é incapaz de enxergar outras possibilidades de vida diferentes de sua condição conformista e marginalizada. Ela não consegue ver o seu aprisionamento a valores tradicionais e segue sua vida com resignação.

Em contrapartida, Fevvers tem como uma de suas inúmeras denominações artísticas "a grande artista da vigarice na história do mundo" (CARTER, 1991, p. 108), tem em seu corpo grotesco a resposta para fugir dos ambientes que a aprisionam: asas. Contrastando com a Sophie sadiana, Fevvers aprende a almejar a liberdade e não aceita que lhe aprisionem a

conceitos tradicionais de comportamento feminino. A figura masculina que acompanha Fevvers, Jack Walser, é diversas vezes ludibriada por essa mulher que ora se apresenta como "Vitória Alada" (CARTER, 1991, p. 43) e ora como "Anjo da Morte" (CARTER, 1991, p. 82). Recebendo várias denominações e rótulos os quais ela aceita e ao mesmo tempo rejeita, Fevvers mostra que o significado de seu nome original, Sophie, isto é, sabedoria, rege muitas de suas ações, e que ela não se vê como vítima nem deseja se adequar a padrões de perfeição feminina. Em entrevista ao repórter californiano, ela afirma que foi "chocada", rompendo, assim, com um dos paradigmas da maternidade. Nas palavras da protagonista:

> Chocada. Por quem, eu não sei. Para mim, meu senhor, quem me pôs é tanto um mistério quanto a natureza da minha concepção, meu pai e minha mãe inteiramente desconhecidos para mim e, mais do que isso, diriam alguns, desconhecidos para a natureza. Mas saí do ovo e fui colocada naquela cesta de cascas quebradas e palha em Whitechapel na porta de uma determinada *casa*, sabe o que quero dizer? (CARTER, 1991, p. 24, grifo da autora).

Pelo excerto acima, mesmo sendo possível que Fevvers tenha inventado uma narrativa sobre suas origens para reforçar a sua *performance* grotesca de mulher alada no circo e, assim, impressionar Walser, percebe-se que ela constrói um modelo de família diferente do tradicional. Ela vacila entre o humano e o animal, desafiando a natureza e a ciência por ser uma mulher que saiu de um ovo. Fevvers corrompe a ideia estereotipada de família por declarar desconhecer suas origens, afirmando que foi "criada num bordel" e que está "orgulhosa disso" (CARTER, 1991, p. 25) – quando o esperado em sociedades conservadoras seria desejar omitir esses fatos que, para alguns, são vergonhosos. Ao contrário, Fevvers chama a casa de prostituição que a lhe deu abrigo de "Academia de Mamãe Nelson" (CARTER, 1991, p. 67). O título de "academia" não é por acaso. Mamãe Nelson, na visão de Fevvers, não liderava prostitutas, mas, sim, "sufragistas" (CARTER, 1991, p. 45) que defendiam "Votos para as Mulheres", e sua casa era um ambiente educacional, repleto de livros e propício à reflexão, ao aprendizado e ao questionamento:

> Deixe-me lhe contar que do lado de dentro da porta de Mamãe Nelson era um mundo inteiramente feminino. Até mesmo o cachorro que ficava de guarda era uma cadela e todos os gatos eram fêmeas, uma ou outra sempre para ter filhotes ou recém-parida, de modo que um subtexto de fertilidade subscrevia a cintilante esterilidade do prazer da carne disponível dentro da academia. Dentro daquelas paredes a vida era governada por uma razão doce e amorosa. Nunca vi um único tapa trocado entre qualquer das integrantes da irmandade que me criou nem ouvi uma palavra zangada ou uma voz alterada com raiva. […] o que se seguia depois que elas guardavam os livros era apenas pobres moças ganhando a vida, pois, embora alguns clientes possam jurar que as prostitutas fazem isso por prazer, é apenas para aliviar as suas próprias consciências, para que se sintam menos bobos quando entregam

> dinheiro grosso por prazer que não tem existência verdadeira a menos que seja dado gratuitamente. Oh, realmente! Nós sabemos que só vendemos simulacros. Nenhuma mulher iria virar a barriga para o comércio a menos que fosse obrigada pela necessidade econômica, meu senhor. (CARTER, 1991, p. 45-46).

Ao contrário do estereótipo de violência e de degradação comuns aos bordéis, a Academia de Mamãe Nelson é um lugar seguro, limpo e acolhedor, no qual Fevvers cresce feliz sob os cuidados de suas colegas prostitutas que a adotaram, contrapondo-se ao museu de horrores de Madame Schreck. O nome de Mamãe Nelson é bastante significativo. As prostitutas que trabalham em sua casa não são percebidas por ela como empregadas, e sim como filhas. Mamãe Nelson é a figura materna de todas que habitam sua academia, que é considerada por Fevvers como uma irmandade. Outro aspecto interessante a ser analisado é que a maternidade humana, tradicionalmente ilustrada pela mãe que amamenta, não existe nesse contexto, e tal papel fica delegado aos animais, que são exclusivamente fêmeas e se reproduzem com regularidade. Finalmente, por serem mulheres educadas, as prostitutas que trabalham para Mamãe Nelson não encaram a prostituição como um trabalho degradante, e sabem que vendem representações do amor verdadeiro. Nesse ambiente em que Fevvers cresce, o modelo tradicional de mãe é substituído por mulheres que desempenham a função de mãe, sendo que Mamãe Nelson é a mãe substituta de todas as mulheres da academia. Fevvers, por ser a mais jovem do bordel, é cuidada "por todas as moças" (CARTER, 1991, p. 14).

Jack Walser, o biógrafo de Fevvers, é "um bom conhecedor de histórias fantásticas" (CARTER, 1991, p. 11) e já havia frequentado diversos "clubes masculinos" (CARTER, 1991, p. 65). No inicio da narrativa, seus valores encontram-se organizados em conceitos tradicionais e patriarcais, nos quais a passividade feminina é uma característica marcante. Ele pergunta sobre o paradeiro de Mamãe Nelson, uma vez que Fevvers vive amparada por Lizzie, uma das prostitutas que trabalharam na academia. O relato continua e a mulher alada conta ao repórter que Mamãe Nelson morrera de forma violenta, bakhtinianamente grotesca. Ela escorregara em "bosta de cachorro, quando estava atravessando a Rua Principal de Whitechapel" e caíra "debaixo das patas e rodas de uma carroça de cervejeiro" (CARTER, 1991, p. 51-52). Depois da morte de sua figura materna, todas as prostitutas se veem desamparadas e sem lar porque Mamãe Nelson "não tinha pensado em fazer testamento" (CARTER, 1991, p. 52) e seu irmão, que é "presbítero em Deptford" (CARTER, 1991, p. 53), despeja todas as prostitutas da Academia.

Como possível forma de escapar da realidade cruel das ruas, Walser pergunta a Fevvers porque não arrumou um marido após tamanha fatalidade. Ao escutar tal pergunta,

Lizzie, que também viveu sob o amparo de Mamãe Nelson, protesta: "– Casamento? – vociferou Lizzie, mal-humorada. – Da frigideira para o fogo! O que é o casamento além da prostituição a um homem em vez de muitos? Não é diferente! Acha que uma prostituta decente se orgulharia de casar com *você*, rapaz? Hein?" (CARTER, 1991, p. 24, grifo da autora). Dessa forma, Lizzie critica Walser por este acreditar que a vida matrimonial é a única realidade aceitável de sobrevivência para uma mulher, e questiona a posição dela, no que Luft chama de "família feliz". Seu comentário é ácido o suficiente para criticar a própria pessoa de Walser, afirmando que nem ele é um bom partido para o casamento e que essa instituição patriarcal pode ser equiparada a uma prostituição compulsória. Apesar de a narrativa se passar na virada do século, de 1899 para 1900, as mulheres da casa de Mamãe Nelson encontram outras possibilidades de vida fora das amarras tradicionais, e a estereotipada felicidade condicionada à maternidade é posta em xeque. Como bem nos lembra Funck:

> […] como híbridos de realidade e sonho, masculino e feminino, espetáculo e espectadores, Fevvers e Walser, juntos, anunciam e celebram a chegada de um novo século com todas as suas possibilidades através da união de um homem transformado e de uma mulher transformada. Diferente de Anna Swan, essa mulher-cisne [Fevvers] tem êxito, mesmo que de forma provisória, em criar um novo símbolo de feminilidade, um que une ser feliz com ser livre, enquanto sua gargalhada helicoidal contamina o mundo inteiro na véspera do século 20. (FUNCK, 2002, p. 151, tradução nossa).[28]

Funck contrasta as duas artistas circenses, Anna Swan, de *The Biggest Modern Woman of the World*, e Fevvers, de *Noites no circo*, lembrando que a giganta não é bem sucedida em seus empreendimentos e acaba morrendo sem realizar seus sonhos, de certa forma complacente com os desígnios patriarcais. Já a mulher alada ludibria esses códigos que a restringem. A crítica se refere, aqui, ao final da narrativa carteriana, ocasião em que Fevvers "ria tanto que a cama tremia" (CARTER, 1991, p. 336) quando Walser percebe que sua virgindade era uma farsa. Fevvers, que agora é sua esposa, corrompe mais um tabu das sociedades patriarcais, que percebem a virgindade feminina como uma virtude a ser preservada e como detentora de seu caráter. Enquanto a Sophie da obra de Sade é a tradicional virgem, pura e casta, *Noites no circo* apresenta seu contraexemplo na figura de outra Sophie, que não se casa virgem, não atinge a maternidade e ri das noções sexistas que cerceiam a liberdade feminina.

[28] […] as hybrids of reality and dream, male and female, spectacle and spectators, Fevvers and Walser, together, announce and celebrate the coming of a new century with all of its possibilities through the union of a transformed male and a transformed female. Unlike Anna Swan, this swan-woman succeeds, though in a provisional way, at creating a new symbol of femininity, one that unites being happy with being free, as her spiraling laughter contaminates the entire world on the eve of the twentieth century".

The Biggest Modern Woman of the World também apresenta críticas à maternidade idealizada e aos comportamentos considerados normais para as mulheres. A giganta mantém um relacionamento de amizade e cumplicidade com sua mãe, comprovado pelas cartas trocadas entre elas e posteriormente compiladas por seu marido, o também gigante Martin Bates, para compor sua biografia. Anna Swan provém de um modelo de família tradicional. Seus pais, Alex e Ann Swan, são trabalhadores do campo e analfabetos (SWAN, 2001, p. 81). Por contarem com poucos recursos financeiros, aceitam o convite de P.T. Barnum para expor Anna no museu de aberrações de Nova Iorque. Inicialmente, Anna busca novas possibilidades de vida fora dos modelos tradicionais de família, sendo atriz em *shows* de horrores. Após o seu casamento com o gigante de Kentucky, ela começa a buscar o mito da família feliz e, por duas vezes, voluntariamente aceita engravidar-se de seu agente circense, Apollo, para compor o arquétipo de família tradicional. O drama de Anna está em não conseguir concretizar o seu desejo de ser mãe, acontecimento que, em seu ponto de vista, iria aproximá-la do mundo dos normais.

Por desejar conquistar a maternidade, mesmo que para isso empregue métodos pouco ortodoxos, Funck percebe que Anna Swan "desafia todas as noções preconcebidas do que uma heroína deve ser. Além disso, em sua excentricidade, ela contesta a mesma postura das primeiras narrativas feministas com suas ênfases na experiência e em uma identidade que podem ser assumidas como a norma" (FUNCK, 1994, p. 142, tradução nossa).[29] O raciocínio de Funck aponta para o fato de a giganta de Swan, por não possuir um corpo que se encaixa nas medidas patriarcais de perfeição feminina, por si só já sabotar os conceitos normalizantes nos quais estão compreendidas a maternidade e uma família feliz. É exatamente por possuir um corpo desviante que Anna não consegue construir o arquétipo tradicional de família.

A temática da maternidade grotesca é bastante explorada em *The Biggest Modern Woman of the World*. O próprio nascimento de Anna é retratado como um fato inusitado, algo que não é concebido em modelos tradicionais. Nascida em 7 de agosto de 1846, época na qual a mortalidade infantil era bastante comum (SWAN, 2001, p. 9), Anna é "a terceira de doze filhos, e a primeira a sobreviver" (SWAN, 2001, p. 10, tradução nossa).[30] A mãe de Anna não vê no nascimento de seu bebê gigante uma possibilidade de construção da imagem idealizada da mãe segurando um filho perfeito. Em seu diário, Anna registra que "o olho castanho de

[29] "[…] challenges all pre-conceived notions of what a heroine should be. In her eccentricity, furthermore, she contests the very posture of early feminist narratives with their emphasis on experience and on an identity that could be taken as the norm".
[30] "[…] was the third of twelve children, and the first to live".

mamãe brilhou com tristeza"[31] ao ver que Anna já media 1,38 m aos quatro anos de idade (SWAN, 2001, p. 10, tradução nossa).

Em *Noites no circo*, o tabu da virgindade feminina é criticado com tom de humor, provocando até mesmo risos em Fevvers, que sente satisfação por ter subvertido tal valor de virtude artificialmente estabelecido. Já em *The Biggest Modern Woman of the World*, a perda da virgindade de Anna, aos 15 anos de idade, provoca na giganta um sentimento que mistura dor, decepção e uma compreensão de que esse é o início de muitos sofrimentos. Hubert Belacourt, um anão de 1,17 m cujo prazer é provocar a giganta, a título de medir seu canal vaginal, entra embaixo do seu vestido e introduz em seu corpo um sincelo. Em seu relato, Ana afirma que "a ferroada de dor" a deixou sem fôlego e que "choveram lágrimas" (SWAN, 2001, p. 34, tradução nossa)[32] em sua face.

Maria Belén Martín comenta que "[q]uando o anão Hubert rompe o hímen de Anna com um sincelo, ela não somente perde a sua virgindade física, mas também a sua virgindade mental e a sua confiança em seus poderes" (MARTÍN, 1997, p. 518, tradução nossa).[33] Nas palavras de Anna Swan: "o sincelo de Hubert não rompeu apenas meu hímen, ele furou minha crença em mim mesma como pessoa mágica. Eu era humana e vulnerável – uma mulher que, como todas as outras, podia ser penetrada de um modo pelo qual homem algum podia" (SWAN, 2001, p. 35, tradução nossa).[34] A giganta, que até então se considerava especial, possuidora de poderes mágicos, detentora de uma voz que, segundo seu pai, fazia as plantações crescerem (SWAN, 2001, p.11), se iguala, de certa forma, a todas as mulheres, por compartilhar com elas a mesma sina de ser vítima da dominação masculina. No entanto, Anna ainda se destaca da maioria por ser uma giganta e, assim, ser vista como uma mulher grotesca.

Outro momento marcante é o casamento de conveniência de Anna com o também gigante Martin Bates, em 18 de junho de 1871, na Inglaterra. É ele quem registra todas as etapas do casamento em seu diário. A supervalorização dada à virgindade feminina por supostamente ser uma virtude encontra-se presente nos relatos de Bates, quando ele registra que "a giganta usou um vestido de cetim branco […] para simbolizar o triunfo da virgindade sobre as tentações carnais" (SWAN, 2001, p. 200, tradução nossa).[35] No entanto, Anna já

[31] "[…] Momma's brown eye glistened with pity […]".
[32] "[…] the sting of pain […] tears rained […]".
[33] "Cuando el enano Hubert rompe el himen de Anna con un carámbano, ésta no solo pierde su virginidad física, sino también la virginidad mental y la confianza en sus poderes".
[34] "[…] Hubert's icicle had not only ruptured my maidenhead; it had punctured my belief in myself as a magic being. I was human and vulnerable – a female who, like every other female, could be penetrated in a way that no man could".
[35] "The giantess wore a white satin gown […] to symbolize the virgin's triumph over fleshly temptations".

havia tido relações sexuais com o gigante canadense Angus McAskill, e o vestido branco é usado por ela apenas para cumprir as normas performáticas exigidas pela tradição.

Outros aspectos relevantes que simbolicamente comprovam a farsa de seu casamento com o gigante estadunidense, e que até mesmo constituem um mau presságio de que essa união não iria ser bem sucedida, são a aliança que não se firmava no dedo de Anna e a sua perda de voz na hora de dizer "sim, eu aceito". Nas palavras do gigante Martin Bates:

> Havia um pequeno problema no anel. Alguém superestimou as proporções de minha noiva e o fez grande demais. Então ela o deixou escorregar ao chão depois que eu o enfiei em seu dedo. Ouvi um ou dois ingleses dando uma arfada de espanto nos bancos de carvalho, mas não dei atenção e apanhei o anel e o pus no polegar da giganta. Quem era esperto o bastante para perceber que eu o enfiei no dígito errado? Então a giganta (que estava mal da garganta) escreveu "Sim" e "Aceito" em seu bloquinho e a mulherona se tornou minha. (SWAN, 2001, p. 200, tradução nossa).[36]

Perder a voz no dia do próprio casamento pode ser psicanaliticamente interpretado como uma reação histérica que reflete a insatisfação de Anna ao ter que se casar não por amor, mas por conveniência. O agente australiano Apollo persuade a giganta a se casar com Bates porque para ele seria mais rentável apresentar em seu circo de horrores um casal de gigantes. Para Bates, como discutido anteriormente, casar-se com Anna significa uma possibilidade para concretizar o seu sonho eugênico de construir uma nação de gigantes. Ele afirma em seu diário: "Estou confiante que minha esposa será fértil" (SWAN, 2001, p. 200, tradução nossa).[37]

Uma das lições de vida aprendidas pela giganta vem em uma carta que ela recebe de Angus pouco antes de se casar. Com medo de não corresponder aos modelos de perfeição que lhe são impostos, ela pergunta ao gigante canadense "se pessoas grandes têm responsabilidades maiores"[38] que as das pessoas normais. Para acalmar Anna ele responde: "o mundo pode esperar mais de você porque você é grande, mas não se sinta obrigada a prover tudo" (SWAN, 2001, p. 85, tradução nossa).[39] Essa resposta de Angus reflete de certa forma uma das questões centrais da obra de Swan. Algumas normas de comportamento são artificialmente construídas para normalizar as pessoas, normas segundo as quais a noção de uma maternidade perfeita e de um matrimônio feliz são pilares que sustentam os papéis

[36] "There was a little botch-up with the ring. Someone overestimated the proportions of my bride and made it too big. So she let it slide to the floor after I stuck it on her finger. I heard a limey or two gasp in the oak pews but I paid no heed and retrieved the ring and put it on the giantess' thumb. Who was smart enough to notice I stuck it on the wrong digit? Then the giantess (who had a bad throat) wrote "Yes" and "I Do" on her notepad and the big woman became mine".
[37] "I trust my bride will be fecund".
[38] "[…] IF BIG PEOPLE HAVE BIGGER RESPONSIBILITIES".
[39] "[…] the world may expect more of you because you're big but don't feel obliged to provide it".

tradicionais femininos. No entanto, o corpo da giganta a impossibilita de se encaixar em tais modelos de perfeição, e ela terá que aprender a lidar com esses valores e não se sentir "obrigada a prover tudo" que é exigido por esse ideal de mulher preconizado pela tradição.

A protagonista de Luft, quando comparada à Fevvers e à Anna Swan, encontra-se em uma atmosfera muito mais deplorável e, mais ainda, sem perspectiva de mudança. Tomaz afirma que a protagonista de *Exílio* não consegue construir nada a seu favor e que sua vida é composta por uma sucessão de perdas – "tem-se a perda da mãe, do pai, da lucidez do irmão, do marido, do filho, da mãe substituta, da profissão, do amante" (TOMAZ, 2009, p. 107) – que servem para aumentar a dor da protagonista, que cresce ao longo da narrativa. Enfocando as temáticas da maternidade grotesca, a narrativa de *Exílio* está centrada em uma médica obstetra que se separa de seu marido após a descoberta de que ele a trai.

> – [Protagonista] Por que você nunca disse que estava descontente com nosso casamento, Marcos?
> – Eu [Marcos] tentava dizer; mas você nem prestava atenção.
> A dor, a dor; noites andando pela casa, como louca; reconciliações fracassadas; ciúme degradante, humilhação, desconfiança; novos casos dele, por fim nem procura mais negar. Apesar de toda a boa vontade inicial dos dois, alguma coisa se quebrou para sempre. (LUFT, 2005, p. 112).

O desmembramento de sua família, seguido pela perda da guarda de seu filho, fazem a protagonista se desestruturar emocionalmente. Ela passa a sofrer com as memórias de sua mãe alcoólatra e suicida (LUFT, 2005, p. 13), até então recalcadas, e com a figura do anão, um monstrinho sarcástico (LUFT, 2005, p. 13), que habitava sua imaginação quando criança e que retorna para assombrá-la.

As caracterizações grotescas em *Exílio* são compostas pelo reverso do que está tradicionalmente representado. Margaret Miles observa que a mulher grotesca é representada pelo contrário do modelo de perfeição feminina medieval, eternizado pela religião católica nas múltiplas iconografias da Virgem Maria. Julia Kristeva defende que a maternidade está ligada ao sofrimento, em especial depois da separação abjeta que ocorre no momento em que o filho não mais compreende o seu corpo unido ao de sua mãe. Na obra de Luft, esses conceitos de maternidade e a condição da mulher inserida em uma cultura patriarcal encontram-se amalgamados na protagonista, que, de certa forma, se assemelha à figura pertencente ao imaginário católico de Nossa Senhora das Dores. A personagem afirma que sente a "dor de uma faca, de muitas facas cravadas no coração o tempo todo, desde a patética descoberta: Marcos me trai" (LUFT, 2005, p. 112).

Essa metáfora de facas cravadas no coração, utilizada pela personagem de *Exílio*, remete diretamente à imagem de Nossa Senhora das Dores, ou *Mater Dolorosa*, representada

por sete espadas que perpassam o coração da Mãe de Deus. Cada perfuração corresponde a uma dor específica de Maria vinculada a sua condição de mãe, sendo a primeira as profecias de Simeão sobre Jesus (LUCAS, 2: 34-35); a segunda a fuga da Sagrada Família para o Egito (MATEUS, 2: 13-21); a terceira o desaparecimento do Menino Jesus durante três dias (LUCAS, 2: 41-51); a quarta o encontro de Maria com Jesus a caminho do Calvário (LUCAS, 23: 27-31); a quinta a observação do sofrimento e da morte de Jesus na cruz (JOÃO, 19: 25-27); a sexta a recepção do corpo do filho retirado da cruz (MATEUS, 27: 55-61); a sétima e última espada, o testemunho da deposição do corpo do seu filho no santo sepulcro (LUCAS, 23: 55-56). Nossa Senhora das Dores também é frequentemente representada com uma expressão de dor diante da cruz contemplando o filho morto, a partir da qual surgiu o hino medieval *Stabat Mater*; ou então segurando Jesus morto nos braços, após o seu descendimento da cruz, dando assim origem às imagens das *Pietàs*.

Exílio e *The Biggest Modern Woman of the World* apresentam momentos marcantes nos quais são ilustradas cenas da *Pietà* às avessas. A maternidade grotesca na obra de Swan se opõe à figuração tradicional da *Pietà* por mostrar uma giganta segurando o corpo de seu filho monstro que acaba de morrer. Na obra de Luft, a inversão da figuração de Maria das Dores ocorre quando o amante da protagonista, Antônio, segura o corpo de seu filho, que também é descrito na obra, aos moldes de Foucault, como anormal, caracterizando assim um "*Pater Dolorosus*" (LUFT, 2005, p. 127). Anna Swan, no momento do nascimento de seu segundo bebê, e Antônio, quando recebe a visita da protagonista em sua residência, podem ser vistos como releituras grotescas de Nossa Senhora das Dores.

Um dos momentos dolorosos pelos quais passa a giganta ocorre durante o parto de sua segunda gravidez. Por se tratar de um bebê-monstro, o procedimento dura três dias para ser concluído e a criança vive por apenas 11 horas. Seu óbito é atribuído às suas "dificuldades genéticas" (SWAN, 2001, p. 327, tradução nossa).[40] O nascimento da criança é relatado por Anna, em seu diário, e pelos médicos Dr. Beach e Dr. Robinson, em seus respectivos relatórios médicos. Sob a óptica de Anna:

> Eu nem era capaz de sentir a criança presa na minha vagina gigante. Será esse o sofrimento da mulher normal durante o parto? […] Eu senti quando os médicos lutavam entre minhas coxas abertas. […] O meu filho exausto emergiu – sua aparência era de um verdadeiro gigante devido às suas proporções – e eu o levantei para mostrá-lo a Angus, mas ele tinha ido embora. Então eu o apertei sobre meus seios que vazavam, grata por ele não ser natimorto. […] Babe parecia extremamente fraco apesar de seu descomunal tamanho o qual o Dr. Beach me informou que faria história na

[40] "genetic difficulties".

> medicina: comprimento 76 cm, peso 10,89 kg, circunferência do peito 60 cm, nádegas 68 cm, cabeça 48 cm, e os pés 13,5 cm. Seu nariz e suas bochechas estavam horrivelmente esmagados por causa de seu percurso de três dias para fora de mim, mas os médicos achavam que ele se parecia com Martin – e ele se parecia mesmo, de um jeito triste e deformado. (SWAN, 2001, p. 325, tradução nossa).[41]

O excerto mostra a angústia de Anna, que não mais se orgulha de sua condição de giganta e compara sua maternidade grotesca com a das mulheres normais. Segundo o atestado de óbito, a criança morre depois do parto devido a sua má formação congênita. No relatório médico de Dr. Beach aparecem alguns detalhes que não estão presentes nos registros de Anna, como o fato de a cabeça do bebê ter quebrado o fórceps de madeira construído pelo médico, que aquele parto fora "o pior caso"[42] de sua carreira e que o filho de Anna era "o maior do país [Estados Unidos] e possivelmente do mundo!" (SWAN, 2001, p. 329, tradução nossa).[43]

Anna inicia a sua narrativa como giganta de circo de horrores, sugerindo que seu corpo desproporcional lhe confere poder e que ela é feliz com sua magnitude. O final da obra de Swan termina com o fracasso dela em ser mãe, em ser vista como uma normal em sua comunidade, chegando mesmo a desculpar-se ao médico por ser uma giganta (SWAN, 2001, p. 328). Seu esforço para se normalizar através da maternidade é em vão e o seu destino de ser uma curiosidade de museu de horrores é reforçado na frase registrada pelo Dr. Beach: "A casa [de Anna e de Martin] era exatamente um palco" (SWAN, 2001, p. 327, tradução nossa).[44] O espetáculo da maternidade grotesca da giganta tem seu momento máximo quando Anna segura em seus braços o corpo de seu filho morto:

> "Seu bebê não está respirando." [Fotógrafo] "Do que é que você está falando, cara? Meu filho está dormindo," Martin gritou. "Traga o Babe aqui," eu [Anna] ordenei. O fotógrafo obedeceu, carregando Babe com os braços estirados como se minha criança fosse uma fonte de doença. Antes que eu pudesse segurá-lo, Martin tomou Babe do fotógrafo e começou a contar os seus dedos das mãos e os seus dedos dos pés. "Viu! Vivo e perfeitamente formado," o gigante vociferou ao fotógrafo amedrontado. "Eu não vou fotografar um cadáver," disse o fotógrafo. Eu comecei a chorar porque eu vi que Babe não estava se mexendo nos braços de Martin e sua língua se estendia sem vida para fora de sua boca aberta. Martin parou de

[41] "I could not even feel the child trapped in my giant vagina. Is this how the normal female goes through birth? […] I felt as the doctors struggled between my spread thighs. […] My exhausted son emerged – a true giant in his physical proportions from the looks of him – and I held him up to show Angus but Angus was gone. Then I clasped him to my leaking breasts, grateful he was not stillborn. […] Babe appeared to me extremely weak despite his astounding size which Dr. Beach informed me would make medical history: length 30 inches, weight 23¾ pounds, breast circumference 24, breech 27, head 19, and the feet 5½ inches. His nose and cheeks were badly squashed from his three-day journey out of me but the doctors thought he looked like Martin – and he did, in a sad and crumpled way".

[42] "[…] worst case […]".

[43] "Largest in nation and possibly world!".

[44] "The house was quite a showplace".

> gritar e docilmente trouxe a criança inerte a mim. Eu o embalei em meu peito e mandei Martin buscar os médicos que dormiam no andar de cima. "Você tiraria uma foto do meu filho?" eu pedi. "Ela será a minha única recordação dele". O homenzinho se arrastou enrubescido e suavemente disse sim […]. Eu me deitei no quarto com Babe, feliz por tê-lo comigo pela última vez, e me senti resignada. A morte dele acabou com o sonho de Martin de ter uma raça de gigantes e aniquilou minha esperança de que finalmente, algum dia, eu pudesse ter uma conexão com esse mundo estranho no qual eu fui lançada. (SWAN, 2001, p. 326-327, tradução nossa).[45]

Os gigantes percebiam o nascimento desse filho como uma possível saída para se normalizarem. Martin acreditava que vivendo em meio a outros gigantes ele poderia ser aceito como apenas mais um integrante do grupo, e não como uma aberração que se destaca da maioria. No entanto, esse sonho do marido de Anna camufla, na verdade, uma vontade inconsciente de não ser visto como um monstro, e ser incorporado em sua sociedade como um normal. De forma semelhante, Anna acredita que não seria mais considerada por sua comunidade como um ser grotesco se constituísse uma família aos moldes tradicionais. A realização de seu desejo dura apenas 11 horas e é, de certa forma, eternizada pela fotografia que, na verdade, mostra mais uma versão grotesca da *Mater Dolorosa*. A giganta que chora a morte de seu filho e o segura contra seu peito, com diversos ferimentos em seu corpo anormal ocorridos durante o parto, remete à imagem de Nossa Senhora da Dores.

A obra de Lya Luft também apresenta figurações grotescas da *Pietà*, como no capítulo seis de *Exílio*, "Você, *pater dolorosus*" (LUFT, 2005, p. 127), quando a protagonista de Luft vai visitar o filho de seu amante, um adolescente que, semelhante a seu irmão Gabriel, também tem problemas mentais. Nessa cena, a figura da mãe chorosa é substituída por um pai cujo rosto é "grave, suplicante e triste" (LUFT, 2005, 129). Em seus braços está o corpo de um filho que quase não vive. Nessa cena abjeta, a protagonista afirma que "apesar da repulsa e do horror", aproxima-se do pai, segurando o corpo do filho, "fascinada" (LUFT, 2005, p. 131). Nas palavras da narradora:

[45] "'Your baby's not breathing.' 'What are you talking about, man? My son is asleep,' Martin bellowed. 'Bring Babe here,' I commanded. The photographer obeyed, carrying Babe in outstretched arms as if my child was a disease object. Before I could hold him, Martin snatched Babe from the photographer and began to count his fingers and toes. 'See! Alive and perfectly formed,' the giant thundered at the frightened photographer. 'I won't photograph no corpse,' the photographer said. I began to weep for I saw that Babe wasn't moving in Martin's arms and his tongue lolled slackly out of his open mouth. Martin stopped shouting and meekly brought the inert child to me. I cradled him to my breast and sent Martin to fetch the doctors sleeping upstairs. 'Will you take a picture of my child?' I asked. 'It will be my only memento of him.' The little man shuffled and blushed and softly said yes […]. I lay in the borning room with Babe, glad to have him to myself for the last time, and felt resigned. His death ended Martin's dream for a giant race and dashed my hope that finally, someday, I might have a connection with this odd world into which I'd been thrust".

> No seu colo [de Antônio], atravessado como um grande bebê, um adolescente. Muito comprido, desengonçado, esquelético; um longo braço pendurado até o chão; pés magros e brancos; todo ele flácido, como se lhe faltassem músculos; a cabeça sustentada na curva do braço paterno oscilava nesse forte apoio. […] o Menino, com dificuldades de engolir, babava-se todo, estava sujo […]. A cabeça do Menino parecia desmesurada […]. O monstruoso bebê soltou uma espécie de miado débil, e outro ruído repugnante; um cheiro fétido espalhou-se no quarto. Você [Antônio] me olhou rapidamente, dolorido e envergonhado. (LUFT, 2005, p. 129-130).

Essa imagem de Antônio descrita pela narradora, segurando seu filho de corpo grotesco, tem fortes ressonâncias com a figuração clássica de Maria segurando o corpo de Jesus morto, semelhança essa reforçada inclusive pelo título do capítulo. O Menino, como a maioria dos integrantes da Casa Vermelha, também é desprovido de nome, fato que o faz ocupar na narrativa o mundo dos seres que Foucault chama de anormais. As funções dos pais também aparecem invertidas. Alimentar o filho em seu colo é uma função tradicionalmente feminina que em *Exílio* é subvertida. A mãe ausente do Menino cede seu espaço para um pai que alimenta um "bebê-monstro". A protagonista, cuja própria maternidade também se distancia do ideal feminino, rejeita compartilhar do sofrimento de seu amante. Em suas palavras: "Deixara meu próprio filho [Lucas], que me dava tantas alegrias: não poderia dar nada àquela criatura [o Menino]. Não fui médica nem mãe naqueles momentos: era uma mulher a quem a vida pregara uma peça macabra" (LUFT, 2005, p. 131). A protagonista de Luft, que acreditava retomar sua vida nos moldes tradicionais de família, casando-se com Antônio, mais uma vez se vê incapaz de se inscrever no estereótipo do ideal de mãe.

A protagonista de *Exílio* também possui um relacionamento bastante conflituoso com a sua mãe alcoólatra, que anda "a esmo pela casa, sempre de copo na mão" (LUFT, 2005, p. 13). O pouco que ela lembra de sua mãe biológica encontra-se recalcado em fragmentos de lembranças doloridas que frequentemente a assombram. A mãe da protagonista se assemelha a um fantasma que aparece em *flashes* de memória que a aterrorizam. Nas palavras da narradora:

> Nossa mãe morreu há pouco tempo, na fotografia vestimos luto fechado, e temos a cara perplexa de todos os órfãos: como foi que ela nos abandonou assim, *como*? Mas essa expressão também aparece nos nossos poucos retratos anteriores; porque de certa forma nossa mãe nunca esteve realmente conosco. Eu, magrinha, morena, feiosa; Gabriel, gordinho e louro, aqueles olhos claros. Tirávamos poucos retratos. Só famílias alegres querem ficar registradas. Nós não tínhamos motivo. (LUFT, 2005, p. 27, grifo da autora).

A protagonista e Gabriel praticamente não se relacionaram com sua mãe que "bebia já na hora de acordar" (LUFT, 2005, p. 17) e os negligenciava. O sentimento de orfandade é uma constante na vida da narradora adulta, que passa a ser responsável por seu irmão doente.

A cena que enfoca o momento no qual a mãe se mata apresenta, também, outra imagem de *Pietà* às avessas. Enquanto a figuração católica apresenta Maria segurando o corpo de seu filho morto, em *Exílio* é posto em evidência um filho que está vivo e que se aconchega nos braços de sua mãe morta. Nas palavras da personagem:

> Ela [a mãe da protagonista] se matara com um tiro logo abaixo do seio. Eu [a protagonista] não tinha visto manchas; o sangue devia ter escorrido todo pelo furo das costas; disseram que havia uma grande poça no tapete embaixo da cama. Gabriel certamente bebera um pouco desse sangue, quente como o seio de que tanto precisara e que lhe era sempre recusado. Sempre nos disseram que desde o primeiro dia fomos alimentados com mamadeira. Não porque nossa mãe não nos pudesse amamentar, mas porque confidenciou alguém um dia, esse ato lhe dava nojo. […] O que teria a criança gravado daquela maldita cena? Teria notado que a mãe estava morta, ao meter-se na cama com ela? (LUFT, 2005, p. 69).

Além da evocação do ato grotesco do irmão da narradora, que afirma ver em seus sonhos que "Gabriel tem sangue nos lábios" (LUFT, 2005, p. 69), essa imagem remete ao conceito de abjeção materna. Segundo Kristeva, é a criança que adquire sentimentos de aversão ao corpo materno para que possa adquirir identidade própria, desconectando-se do corpo de sua mãe. O abjeto aparece ao contrário em *Exílio*. A mãe é quem recusa estar em comunhão com seu filho e lhe nega o alimento proveniente de seu seio. Sua abjeção ao filho não lhe proporciona uma identidade separada que constituirá em vida independente ao seu objeto de desejo. Ao contrário, a constante recusa em desempenhar suas funções maternas culmina com o seu suicídio. A protagonista inclusive questiona se não teria sido esse fato traumático vivido por seu irmão um elemento desencadeador da perda de suas faculdades mentais.

Após esse episódio, a protagonista de *Exílio* encontra na Irmã Cândida um substituto de mãe. Quando jovem, a narradora afirma que suas dúvidas e sua desorientação "[eram] apenas efeito tardio da lacuna causada pela perda prematura de" sua "mãe, bêbada e suicida" (LUFT, 2005, p. 84). A narradora era uma "adolescente revoltada" (LUFT, 2005, p. 85) que "se via órfã com o suicídio da mãe cravado na alma". Quando era aluna do colégio de freiras, desejava "desafiar a nova diretora", perguntando: "Como a senhora pode acreditar numa coisa tão absurda como essa tal virgindade de Maria?". A protagonista deseja criticar o ícone de perfeição maternal sancionado pelo catolicismo porque a sua experiência com sua própria mãe foge do ideal de perfeição preconizado pela religião. No entanto, a diretora da escola, Irmã Cândida, se comove em lágrimas, e segurando o seu hábito responde: "Você acha que eu estaria usando isto aqui há tantos anos se não acreditasse?" (LUFT, 2005, p. 85). Ao ouvir tal argumento da freira, a protagonista é pega de surpresa, porque até aquele momento ela não havia experimentado nenhum gesto de carinho. Segundo sua percepção, a Irmã Cândida "se

dedicou extraordinariamente" a ela, e sua presença como aluna no colégio instigava na religiosa "o senso de maternidade" (LUFT, 2005, p. 85). Da mesma forma que Fevvers se ampara em sua figura materna, Mamãe Nelson, e sofre quando ela morre de forma violenta, a narradora de *Exílio* também se ampara emocionalmente em uma figura feminina que ela adota como mãe.

Anos depois, uma freira telefona para a Casa Vermelha e avisa à protagonista que "nossa estimada Irmã Cândida morreu esta manhã" (LUFT, 2005, p. 161). A personagem de *Exílo* se sente "dominada pelo ódio, um ódio fundo contra Deus, a quem por um tempo ela [Irmã Cândida] me fez amar tanto". Com dificuldade para digerir "a dura perda daquela morte", a protagonista luftiana sobe as escadas da Casa Vermelha para se preparar para o que ela afirma ser "mais um velório de" sua "mãe" (LUFT, 2005, p. 162). Ao final do funeral, ela diz: "E cá estou eu, órfã, mais uma vez" (LUFT, 2005, p.163). Tanto em *Noites no circo* quanto em *Exílio*, as mães biológicas estão ausentes, e essa lacuna é preenchida por uma amorosa figura materna que, quando morre, provoca em suas filhas adotivas sentimentos de pesar, dor e abandono. No entanto, as imagens maternas nos dois romances são distintas e mesmo opostas. Enquanto Fevvers tem como figura materna uma cafetina, considerada por alguns como uma promotora da degradação humana e do pecado, a protagonista de Luft tem como figura materna uma irmã de caridade, percebida pelos católicos como uma representante da virtude e da moral tradicional. Ambas, Mamãe Nelson e Irmã Cândida, mesmo pertencentes a realidades tão díspares, desempenham o mesmo papel.

As obras *Noites no circo*, *Exílio* e *The Biggest Modern Woman of the World*, criticam e por vezes invertem os modelos tradicionais de família. Nessas narrativas, os conceitos de matrimônio e maternidade são questionados através de mães que não cumprem o seu papel social, de mulheres que cuidam de filhos que não são biologicamente seus, e de casais que subvertem o modelo tradicional de família. Os casamentos presentes nessas narrativas ou não se concretizam ou são insatisfatórios e infelizes. A maternidade para essas protagonistas não corresponde ao padrão normal no qual a mãe estereotipadamente embala um filho sadio e está amparada sob a proteção de seu marido. A mãe biológica, especialmente nos romances de Carter e Luft, está ausente, e suas filhas se encontram desamparadas em um mundo violento, sem a figura de uma mãe que as proteja.

As obras de Carter e Luft colocam em evidência um modelo de mãe que se distancia das convenções sociais: a mulher que não é a progenitora, mas que assume a postura de mãe. Mamãe Nelson e a Irmã Cândida são personagens femininas que, mesmo inseridas em narrativas que enfocam o lado perverso do ser humano, são representantes de pessoas

preocupadas com a vida. Elas pertencem a lugares sociais e morais opostos: Mamãe Nelson é uma cafetina e a Irmã Cândida, uma religiosa católica. Assim, *Noites no circo* e *Exílio* enfocam a necessidade que suas protagonistas, quer sejam grotescas ou não, têm de estabelecerem laços com figuras maternais, mesmo pertencentes a realidades tão diferentes.

A obra de Swan não apresenta modelos de figuras maternas. No entanto, ela mostra e questiona a imposição patriarcal de um modelo tradicional de família, no qual a mulher tem a obrigação de ser mãe. A giganta de *The Biggest Modern Woman of the World*, em vários momentos, alicerça a sua vida em sua carreira como atriz de circos de horrores e, no final da narrativa, busca em vão tornar-se uma mulher normal, esposa e mãe, conforme os ditames de uma sociedade patriarcal. A própria autora afirma em entrevista que sua personagem giganta é "divertida, ousada, assustadora em princípio" (SWAN entrevistada por GUGLIELMIN, 1984, p. 12, tradução nossa),[46] e que também "desejou que o leitor aceitasse Anna como uma pessoa frágil".[47] Nessa entrevista, Swan resume uma das temáticas exploradas nas três obras aqui comparadas. A autora canadense diz que "gigantes, gêmeos siameses, a senhora gorda e o homem magro"[48] eram vistos como *freaks*, aberrações. No entanto, a autora deseja que "os leitores desse livro olhem para os '*freaks*' com outros olhos, e aprendam […] que não existem *freaks*; existem apenas pessoas" (SWAN entrevistada por GUGLIELMIN, 1984, p. 11, tradução nossa).[49] Se, segundo os códigos de conduta, aqueles que desviam desses conceitos artificiais são qualificados de monstros, de seres desnaturados ou de aberrações, as obras de Carter, Luft e Swan frequentemente questionam tais imposições de papéis e a busca do modelo supostamente perfeito de maternidade.

[46] "[…] exhilarating, daring, frightening at first […]".
[47] "[…] wanted the reader to accept Anna as a person with frailties".
[48] "[…] giants, dwarfs, Siamese twins, the fat lady and the thin man" […]".
[49] "[…] readers of this book will look at 'freaks' with new eyes, having learned […] that there are no freaks; there are only people".

CAPÍTULO 4: *FREAKS*: OS CIRCOS, OS PALHAÇOS E AS DORES

4.1. PERCEBER QUE O MUNDO NÃO É COMO DEVERIA SER

> Corria para o banheiro da escola, me trancava e chorava. Acontecia quase todo dia, tanto que eu morria de medo de ir à aula. Era sempre humilhado. Quando eu chegava em casa, contava para a minha mãe que os meninos me xingavam, mas não tinha coragem de dizer do quê. Ela falava: "Dá um tapa neles". […] Talvez eu ainda tenha um pouco de medo de ser motivo de chacota – aquele mesmo medo que eu sentia quando era criança. Acho que todo gay acaba desenvolvendo uma espécie de defesa. Quase todos nós temos histórico de humilhações e piadinhas que ouvimos durante boa parte da vida.
>
> Bruno Chateaubriand em entrevista à revista *Veja* de 30 jan. 2008.

As obras de Carter, Luft e Swan apresentam cenas de violência que permeiam o espaço no qual suas personagens estão inseridas, em especial, o mundo circense. De acordo com o Institute of Medicine (IOM), pode-se considerar como violência todo "uso intencional de força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade que resulte ou tenha alta possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação" (INSTITUTE OF MEDICINE, 2008, p. 1, tradução nossa).[1] Partindo desse conceito, percebe-se que as personagens de *Noites no circo*, *Exílio* e *The Biggest Modern Woman of the World* encontram-se repetidas vezes em situações nas quais suas integridades física e mental são comprometidas. Em muitos casos, mulheres consideradas grotescas se solidarizam com outras minorias que também são vítimas dessas agressões. O riso das plateias dos circos de horrores muitas vezes esconde um lado cruel das pessoas que sentem prazer com o infortúnio alheio.

As três autoras aqui comparadas questionam ainda, com frequência, modelos tradicionais de feminilidade presentes em obras canônicas, especialmente nos contos de fadas. Maria Cristina Martins afirma que "uma das características marcantes do revisionismo feminista dos contos de fadas é o seu aspecto desobediente e transgressor" que "tem ousado desafiar abertamente a convenção literária da feminilidade passiva", bem como "confrontar noções distorcidas de papéis sexuais e da sexualidade feminina" nessas narrativas (MARTINS, 2005, p. 59). Quando as autoras contemporâneas subvertem o comportamento de tais personagens, ocorre, na verdade, um questionamento do tom moralista e até mesmo violento que permeia essas obras destinadas ao público infantil.

[1] "Violence is the intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, which either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment, or deprivation".

Pinóquio, de 1881, de Carlo Collodi, é um exemplo desse modelo de literatura carregada de padrões de comportamento nos quais as crianças devem se espelhar para não serem punidas. Um dos infortúnios de Pinóquio, por não ser obediente às regras de comportamento que lhe são impostas, é ser transformado em burro e ser vendido para trabalhar no circo. Ele é constantemente torturado pelo seu dono e, no auge de seu suplício como artista circense, dialoga com o seu leitor: "que pelo menos a minha desgraça possa servir como lição para todos os meninos desobedientes e que não têm vontade de estudar" (COLLODI, 2005, p. 152). É exatamente em dar lições de comportamento que se fundamentam muitas dessas histórias.

É possível perceber que as figurações circenses das obras aqui comparadas têm algumas ressonâncias com o circo no qual Pinóquio – que também pode ser considerado um personagem grotesco híbrido, por ser um boneco provido de qualidades humanas – se vê enclausurado. As obras de Carter e de Swan também mostram donos de circo que têm como meta o lucro, mesmo que para isso a violência tenha que ser empregada. O agente circense na obra de Collodi, cuja descrição física é de um "horrível monstrengo, que tinha uma fisionomia toda de mel" (COLLODI, 2005, p. 150), afirma a Pinóquio:

> – Você acha, meu lindo burrinho, que eu só comprei você para lhe dar de comer e beber? Nada disso, eu comprei você para que você trabalhasse e me fizesse ganhar muito dinheiro. Força, então, vamos! Venha comigo ao circo, e lá vou ensiná-lo a saltar dentro do aro, a quebrar com a cabeça as barras de papel e a dançar a valsa e a polca, ficando de pé sobre as patas de trás. (COLLODI, 2005, p. 152).

Os espetáculos circenses, em sua maioria, camuflam uma realidade na qual a violência e a escravidão imperam. Pinóquio, "querendo ou não, teve que aprender todas aquelas belíssimas coisas, mas, antes de aprendê-las, foram necessários três meses de aulas e muitas chicotadas de soltar os pêlos" (COLLODI, 2005, p. 152). Linda Hutcheon afirma que, paradoxalmente, o mundo do circo coloca no seu centro o que a sociedade qualifica de "ex-cêntrico" e "*off*-centro". Na visão da teórica, "[o] circo com vários picadeiros passa a ser a metáfora pluralizada e paradoxal para um mundo descentralizado onde só existe ex-centricidade" (HUTCHEON, 1991, p. 88). Essa metáfora do circo que enclausura os seres diferentes é percebida na Casa Vermelha luftiana, que abriga seres excluídos, bem como nos circos nos quais Fevvers e Swan se apresentam. O que há de comum entre o circo metafórico presente em *Exílio* e os circos físicos presentes nas obras de Carter e de Swan é a violência, em sua maior parte moral, sofrida pelas personagens. Os espetáculos circenses presentes nas

narrativas aqui comparadas alimentam uma espécie de sadismo socialmente justificado que, em teorias mais modernas, acredito estar inserido nos estudos de *bullying*.

Na mesma década em que as obras de Carter, Luft e Swan foram publicadas, Jurandir Freire Costa afirma, em *Violência e psicanálise*, de 1984, que "a violência é definida não só como coerção", mas, também, como o "uso arbitrário e gratuito da força por parte do mais poderoso contra o mais fraco. Violência é, antes de tudo, *abuso de força*, *abuso de poder*" (COSTA, 1986, p. 95, grifos do autor). Nessa definição, os atos do gerente do circo sobre Pinóquio podem ser percebidos como violentos. O personagem de Collodi sofre de forma mais contundente a violência física. No entanto, as violências sofridas pelos *freaks* em *Noites no circo* e em *The Biggest Modern Woman of the World*, além de serem exercidas pelos que detêm o poder, são aplicadas em sua maioria na forma que psicanalistas caracterizam como violência moral, na qual o sofrimento ocorre principalmente no campo psíquico.

Opto pelo uso da palavra inglesa *freak*, ao invés de "aberração", "prodígio da natureza", "curiosidade", "anomalia" ou "aleijão". Amparo minha escolha nas justificativas dadas pelos teóricos Elizabeth Grosz, Leslie Fiedler e Robert Bogdan, que também percebem nessa palavra uma ressignificação política, principalmente nos países anglófonos, nos quais o termo ainda é visto por alguns como depreciativo e ofensivo. Nas palavras de Grosz:

> Primeiro, no entanto, é necessário especificar o que quero dizer com *"freaks"*. Não é um conceito fácil de definir. Uso esse termo, em parte, não como uma descrição ou modo de avaliação moral, mas como algo de um gesto político. Como uma série de outros rótulos negativos (*"queer"* vem mais claramente ao meu pensamento), é um termo cujo uso pode funcionar como um ato desafiador, um gesto político de autodeterminação. Por essa razão, prefiro-o a substitutos eufêmicos: deixa claro que há efeitos políticos muito reais e concretos para aqueles assim rotulados e uma clara reação política fica subentendida por aqueles que o usam como um modo de autodefinição. [...] Todos eles sofrem certa marginalização. [...] *Freaks* não são apenas incomuns ou atípicos; mais que isso, é necessário caracterizar sua posição social diferente. O *freak* então não é nem um superdotado nem um fracassado. Ele ou ela não é um objeto de simples admiração ou dó; é um ser considerado simultânea e compulsivamente fascinante e repulsivo, atraente e abjeto. (GROSZ, 1996, p. 56, tradução nossa).[2]

[2] "First, however, it is necessary to specify what I mean by "freaks." This is not an easy concept to define. I use this term in part, not as a description or a mode of moral evaluation, but as something of a political gesture. Like a series of other negative labels ("queer" comes most clearly to mind), it is a term whose use may function as an act of defiance, a political gesture of self-determination. For this reason I prefer it to euphemistic substitutes: it makes clear that there are very real and concrete political effects for those thus labeled, and a clear political reaction is implied by those who use it as a mode of self-definition. […] All suffer a certain social marginalization. […] Freaks are not just unusual or atypical; more than this is necessary to characterize their unique social position. The freak is thus neither unusually gifted nor unusually disadvantaged. He or she is not an object of simple admiration or pity, but is a being who is considered simultaneously and compulsively fascinating and repulsive, enticing and sickening".

A explanação de Grosz explicita alguns aspectos relevantes para o estudo do grotesco e, principalmente, para a análise de personagens grotescas que habitam os circos de horrores. O primeiro deles é o gesto político e desafiador do poder que ocorre quando uma pessoa se apodera do termo *freak* e o utiliza como autodefinição para mostrar que, mesmo sendo marginalizado, o sujeito que recebe essa designação existe e ocupa o que a autora descreve como "posição social diferente". Também está evidente em sua teorização a direta referência ao abjeto, no momento em que Grosz finaliza seu argumento afirmando que o horror dos *freaks* desperta concomitantemente sentimentos de atração e repulsão. O estudioso do grotesco circense Leslie Fiedler também percebe que a utilização da palavra *freak* pode ser vista por uns como "um distintivo de vergonha, um lembrete de sua longa exclusão e exploração por parte dos outros humanos, que, ao assim defini-los, utilizam a mesma moeda para definir a si mesmos como 'normais'".[3] O crítico acredita serem justas "as exigências por parte do estigmatizado por uma mudança de nome"[4] e que esse desejo por não usar um termo depreciativo é legítimo "como uma forma de política" (FIEDLER, 1993, p. 13, tradução nossa).[5] No entanto, Fiedler se posiciona a favor de utilizar a palavra *freak* em seus estudos, com a seguinte justificativa:

> Talvez, então, o próprio termo *freak* seja tão obsoleto quanto o próprio *freak show*, e eu deveria procurar outro termo, menos maculado e ofensivo. Deus sabe que há muitos: [...] Para mim, no entanto, tais eufemismos carecem da ressonância necessária para representar o sentido quase religioso de temor e admiração que experimentamos primeiro e mais fortemente quando crianças: face a face com nossos semelhantes humanos mais marginais que os arrendatários mais pobres ou detentos negros de uma galé do Mississipi. (FIEDLER, 1993, p. 17, tradução nossa).[6]

Para Fiedler, o sentido desse termo abarca outras informações que fazem parte do mundo das aberrações que são marginalizadas, na maioria dos casos, apenas por seus corpos fugirem dos padrões de normalidade. Bogdan reforça o argumento de Fiedler ao afirmar que "'*Freak*' não é uma qualidade pertencente à pessoa à mostra. É algo criado por nós: uma perspectiva, um conjunto de práticas – uma construção social" (BOGDAN, 1990, p. xi,

[3] "[…] a badge of shame, a reminder of their long exclusion and exploitation by other humans, who defining them thus have by the same token defined themselves as 'normals'".
[4] "[…] demands on the part of the stigmatized for a change of name […]".
[5] "[…] as a kind of politics".
[6] "Perhaps, then, the very word 'Freak' is as obsolescent as the Freak show itself, and I should be searching for some other term, less tarnished and offensive. God knows there are plenty: […] For me, however, such euphemisms lack the resonance necessary to represent the sense of quasi–religious awe which we experience first and most strongly as children: face to face with fellow humans more marginal than the poorest sharecroppers or black convicts on a Mississippi chain gang."

tradução nossa).[7] Tendo em vista os argumentos de Grosz, Fiedler e Bogdan, pode-se afirmar que a palavra *freak* engloba questões que vão além do corpo monstruoso, como o sentimento de exclusão do poder. Utilizo essa palavra para minha análise por compartilhar dos mesmos argumentos apresentados por esses críticos.

Em *The Biggest Modern Woman of the World*, o termo *freak* aparece repetidas vezes. Porém, os donos de circo evitam o uso da palavra, utilizando-se de eufemismos para se referirem a seus prodígios da natureza, como "*my protegé*" (SWAN, 2001, p. 16) e "curiosidades" (SWAN, 2001, p. 76, tradução nossa).[8] Em uma de suas *performances* no American Museum de P.T. Barnum, alguém da plateia grita: "Os *freaks* de Barnum fazem um *show* bom" (SWAN, 2001, p. 97, tradução nossa),[9] e a giganta confessa que a palavra *freak* a envergonha. Após esse episódio, Anna se solidariza com todos que trabalham para Barnum e decide escrever uma espécie de manual de etiqueta *freak*, no qual reivindica mais respeito para si própria e seus colegas. O texto é dividido em quatro partes: "Como se comportar na companhia de gigantes" (SWAN, 2001, p. 99, tradução nossa),[10] "Como se comportar na companhia de anões (SWAN, 2001, p. 100, tradução nossa),[11] "Onde ver gigantes" e "Onde ver anões e pigmeus" (SWAN, 2001, p.101, tradução nossa).[12] Anna reúne todos os seus colegas *freaks* nos bastidores do museu de Barnum e anuncia:

> Não pergunte: "Como vai o tempo aí em cima?", nem mencione que os melhores perfumes vêm nos menores frascos. Não fale numa voz alta como Gulliver, que continuou pequeno quando apareceu grande. Não engane os gigantes para que possa medi-los. Gigantes mentem sobre a altura deles: para agradar ao mundo; por educação; às vezes por medo ou humildade. Não suborne os gigantes para se exibirem a menos que não possa lhes oferecer nenhum outro modo de ganhar a vida. Não espere que gigantes lhe carreguem quando você pode caminhar. Não faça os gigantes irem salvar alguém quando não há ninguém a ser salvo. Não suba no topo da cabeça de um gigante para que você se sinta importante. Não ferva a carne de um gigante para obter seus ossos e com eles construir pontes, nem mesmo em sua imaginação. Não mate gigantes para roubar seus tesouros. Não traga presentes para gigantes nem os leve para passear no parque porque é a semana de ser legal com um gigante. (SWAN, 2001, p. 100-101, tradução nossa).[13]

[7] "'Freak' is not a quality that belongs to the person on display. It is something that we created: a perspective, a set of practices – a social construction".
[8] "[…] curiosities […]".
[9] "Barnum's freaks give a good show[…]".
[10] "How to behave in the company of giants".
[11] "How to behave in the company of dwarfs".
[12] "Where to see giants […] Where to see dwarfs and midgets".
[13] "Do not ask, 'How's the weather up there?' or talk about good things coming in small packages. Do not speak in a loud voice like Gulliver, who remained small when he appeared big. Do not trick giants into being measured. Giants lie about their height: as a way of pleasing the world; out of politeness; sometimes through fear or humility. Do not bribe giants to exhibit themselves unless you have left them no other way to make a living.

O fragmento acima está incluído na primeira parte do manifesto da giganta, que mesmo tendo sido escrito durante seu início de carreira, reflete o seu desejo de ser respeitada em um mundo que percebe os *freaks* apenas como entretenimento. Em alguns pontos de seu discurso percebem-se ressonâncias de sua própria experiência como um ser diferente, como o trecho em que ela questiona o costume de pagar a um gigante para se exibir em circos de horrores. As partes mais significativas desse manifesto são o início, quando condena as piadas grosseiras feitas aos gigantes, e o final, quando ironiza a falsa compaixão dos normais. Ao finalizar seu discurso, Anna é aplaudida pelos seus colegas *freaks*. Jane, a Mulher Gorda do museu de Barnum, dá um tapa nas nádegas da giganta e jocosamente reclama: "[v]ocê deixou nós gordinhas de fora! […] Ou não somos curiosidades ge-nu-í-nas?" (SWAN, 2001, p. 101, tradução nossa).[14] Todos riem da observação da Mulher Gorda e Anna percebe que sua iniciativa não vai surtir efeito. Aparentemente tentando desqualificar o posicionamento de Anna, Jane reforça a condição de *freak* compartilhada por todos que trabalham no museu de Barnum e grita em tom debochado para seus colegas: "Vamos lá, cambada de *freaks*! Vamos para o Del's […]. A primeira rodada de sobremesas é por minha conta" (SWAN, 2001, p. 102, tradução nossa).[15]

Na verdade, a atitude de Jane tem dupla interpretação. Inicialmente, pode-se inferir que a Mulher Gorda está realmente decepcionada por Anna ter se esquecido de mencionar em seu discurso algumas normas de conduta que protejam as pessoas gordas das críticas e agressões. Outra possibilidade para interpretar o reforço da palavra *freak* no discurso de Jane é exatamente a sua tentativa de ressignificar esse termo ofensivo em algo menos pernicioso. No momento em que Jane, cujo corpo é tão monstruoso quanto o de qualquer um de seus colegas de circo, chama todos de "cambada de *freaks*", na verdade ela quebra o tom ofensivo da palavra, uma vez que ela tem consciência de que ela também é uma *freak*, caracterizando a reação política defendida por Grosz. Dessa forma, Jane desmistifica o conceito de *freak* e demonstra possuir até mesmo certo orgulho em reforçar seu tamanho fora dos padrões, quando convida seus colegas de circo para comerem sobremesas na Del's.

No entanto, nem todos os *freaks* compartilham da euforia de Jane. Goshen, "o gigante negro",[16] se solidariza com os argumentos de Anna e, durante seu discurso, olha para

---

Do not expect giants to carry you when you can walk. Do not make giants perform rescue operations when there is nobody to save. Do not climb to the top of a giant's head to make yourself feel important. Do not boil giant flesh for bones to make bridges, even in your imagination. Do not kill giants and steal their treasures. Do not bring giants gifts or take them out to the park because it is be-nice-to-a-giant week".

[14] "You left us fatties out! […] Or aren't we gen-u-ine curiosities?".

[15] "C'mon, you bunch of freaks! Let's go to Del's […]. The first round of desserts is on me".

[16] "[…] the Negro giant […]".

a giganta "com uma expressão patética, de autopiedade nos seus melancólicos olhos castanhos" (SWAN, 2001, p. 101, tradução nossa).[17] Ela nota que seu companheiro de *show* de horrores também repudia os significados negativos da palavra *freak*. Para fugir do termo que ela considera pejorativo, abraça de forma veemente o seu rótulo circense, que consiste em se autointitular quase sempre em letras maiúsculas: "Eu, A MAIOR MULHER MODERNA DO MUNDO" (SWAN, 2001, p. 209, tradução nossa).[18] Esse título de giganta é reforçado ao longo da narrativa com pequenas variações, como "Eu, a MENINA GIGANTA" (SWAN, 2001, p. 78, tradução nossa),[19] ou quando assina uma de suas cartas como "A GIGANTA MAIS SOLITÁRIA DO MUNDO" (SWAN, 2001, p. 250, tradução nossa).[20] Mesmo sabendo que perante a sua sociedade, seja na escola, na vizinhança ou no picadeiro, o seu corpo gigante a qualifica como *freak*, Anna não reforça o seu conceito negativo. Em muitas ocasiões, principalmente quando inicia suas apresentações no museu de P.T. Barnum, ela demonstra ter certo orgulho em ser giganta.

Devido a sua estatura maior que a das outras pessoas, Anna Swan, desde sua infância em Tatamagouche, Nova Escócia, sofre o que hoje muitos estudiosos definem como *bullying*, um tipo de "violência que vem se fazendo presente cada dia mais na sociedade" (ANTUNES, 2010, p. 15). Apesar desse tipo de violência ser bastante antigo, o aprofundamento de seus estudos na América do Norte teve seu início na década de 1970. No Brasil, a sua abordagem entre os acadêmicos é bastante recente. Da mesma forma que a palavra *freak*, no meu ponto de vista, não tem um correspondente no português que abarque seu significado, muitos estudiosos do fenômeno *bullying* preferem usar a palavra inglesa exatamente por não encontrarem um termo correspondente que traduza esse tipo de violência. A giganta de Swan e os *freaks* de *Noites no circo*, em especial os palhaços, sofrem um tipo de violência que eu chamaria de *freak bullying*. Antes de entrar em uma análise mais detalhada desse tipo de violência nas obras aqui comparadas, acredito ser necessária uma breve explanação sobre o tema.

O *bullying* é um tipo de agressão que associa o assédio moral a outras práticas de violência, inclusive a física. A pedagoga Cleo Fante define o *bullying* "como um comportamento cruel intrínseco nas relações interpessoais, em que os mais fortes convertem os mais frágeis em objetos de diversão e prazer, através de 'brincadeiras' que disfarçam o propósito de maltratar e intimidar" (FANTE, 2005, p. 29). A autora percebe que a vítima não consegue se defender "por ser de menor estatura ou força física; por estar em minoria; por

[17] "[…] with a pathetic, self-pitying expression in his brown melancholy eyes".
[18] "I, THE BIGGEST MODERN WOMAN OF THE WORLD".
[19] "[…] I, the GIRL GIANTESS […]".
[20] "[…] THE LONELIEST GIANTESS IN THE WORLD[…]".

apresentar pouca habilidade de defesa; pela falta de assertividade e pouca flexibilidade psicológica perante o autor ou autores dos ataques" (FANTE, 2005, p. 28). A autora conclui sua definição afirmando que essas atitudes agressivas são intencionais, feitas por um ou mais agressores, causando nas vítimas "dor, angústia e sofrimento" (FANTE, 2005, p. 29). Fante enumera algumas manifestações do comportamento *bullying*, sendo as mais significantes os insultos, as intimidações, os apelidos cruéis, as gozações que magoam profundamente, as acusações injustas, as atuações de grupos que hostilizam e a ridicularização, que levam as vítimas à exclusão, podendo acarretar danos físicos, morais e materiais.

O promotor de justiça e também psicanalista Lélio Braga Calhau enfoca a existência de um terceiro elemento nas práticas de *bullying*, além do agressor e da vítima: "os *espectadores passivos*". Em sua análise, as vítimas são, em sua maioria, "os 'esquisitos'", que se destacam da maioria por terem diferenças de "religião, opção sexual, desenvolvimento acadêmico, sotaque, maneira de ser e de se vestir" (CALHAU, 2010, p. 10, grifos do autor). Para o estudioso, a identificação desse terceiro grupo no processo de *bullying* é importante, já que ele é, de certa forma, conivente com a agressão por medo de ser eleito a próxima vítima ou de ser visto como "dedo-duro". O silêncio da plateia é, em última análise, tão grave quanto o reforço verbal favorável ao grupo dominante.

A psicóloga Deborah Christina Antunes concorda com a maioria dos estudiosos ao afirmar que a principal causa do "*bullying* é a agressividade socialmente aprendida via modelagem dos comportamentos dos indivíduos, principalmente pela televisão e pela violência dentro da família" (ANTUNES, 2010, p. 40). Reforçando os argumentos dos estudiosos que a precedem, ela afirma que "o tema *bullying* está cada vez mais em pauta" porque "abrange comportamentos agressivos não apenas no ambiente escolar, mas também em outros como o local de trabalho, a casa da família, as forças armadas, as prisões, os condomínios residenciais, os clubes e os asilos" (ANTUNES, 2010, p. 32). Por tais agressões estarem tão difundidas em vários setores da sociedade, Calhau nomeia em seu livro algumas manifestações desse tipo de violência, entre eles o *cyberbullying*, o *bullying* no trabalho, o *bullying* homofóbico, o *bullying* militar e o *bullying* profissional.

Considerando que as vítimas de *bullying*, segundo Antunes, são vistas "como diferentes da 'norma' e estão divididas em grupos específicos dentro da sociedade" (ANTUNES, 2010, p. 44), percebo fortes ressonâncias de seu argumento na teoria do grotesco, cujos monstros também são os que se distanciam dos valores de normalidade estabelecidos por uma sociedade. Sob essa óptica, a autora relata que, em sua pesquisa do *bullying* escolar, as vítimas catalogadas são "alunos obesos", "de baixa estatura",

"estrangeiros, nômades, artistas de circo" e "homossexuais e filhos de homossexuais" (ANTUNES, 2010, p. 45). Os seres considerados anormais, presentes na Casa Vermelha de Luft e nos circos das obras de Carter e de Swan, se enquadram como possíveis vítimas dessa manifestação de repúdio. Nesse contexto, percebo nas obras aqui comparadas um estilo de violência que denomino de *freak bullying*, no qual os *freaks* sofrem agressões e humilhações que, em alguns casos, são socialmente aceitas por estarem inscritas no contexto dos espetáculos circenses.

A protagonista de Swan é alvo do *freak bullying* desde sua infância. Ela afirma se recordar que seus pais tinham a "convicção de que seu tamanho não a transformava em uma *freak*",[21] mas, sim, "em alguém diferente e especial" (SWAN, 2001, p. 18, tradução e adaptação nossa).[22] No entanto, ela já é vista como um espetáculo de *freak show* desde seu primeiro dia de aula e, por esse motivo, a "escola era um suplício".[23] Para assistir às aulas era necessário que ela se sentasse "em um banco alto e trabalhasse em uma mesa suspensa em tablados".[24] Esse posicionamento na sala de aula a destacava dos outros alunos e "seus olhares" a faziam se "sentir horrendamente exposta", como se seu "corpo estivesse coberto de verrugas e feridas purulentas" (SWAN, 2001, p. 27, tradução nossa).[25]

Para muitos estudiosos do *bullying* escolar, o professor tem a importante função de prevenir esse tipo de agressão, exercendo seu "papel de autoridade, mas não a utiliza de modo 'adequado': punindo ou aconselhando para uma suposta 'paz'" (ANTUNES, 2010, p. 226). O que a personagem de Swan sofre em uma escola canadense no século 19 ainda é um comportamento presente nas escolas em geral. Para Antunes, os educadores têm uma posição passiva perante os agressores, tomando por verdade que "o sujeito é aquilo que está descrito e nada mais e, assim, o pensamento permanece paralisado", considerando o comportamento humano como algo imutável no qual o agressor será eternamente o agressor e a vítima, por sua vez, fadada a ser eternamente vítima. Esse tipo de violência que, segundo a autora, cresce cada vez mais nas escolas é "um terreno fértil para o pensamento etiquetado e para o próprio preconceito voltado contra os sujeitos assim classificados" (ANTUNES, 2010, p. 226). Como se percebe no fragmento a seguir, o gesto aparentemente inocente da professora, na verdade, reforça e modela Anna em uma *freak* a ser exposta:

[21] "[…] conviction that my size didn't make me a freak […]".
[22] "[…] someone different and special […]".
[23] "[…] school was a misery […]".
[24] "[…] on a high stool, and work at a table raised on boards".
[25] "[…] their stares […] feel hideously exposed […] body was covered by warts and infected wounds".

> As crianças faziam cara de desdém e cochichavam perguntas sobre minha altura enquanto eu me sentava na salinha tumultuada e tentava escutar a professora descrevendo a fundação da grande nação *Blue-nose*[26] há duzentos anos atrás. Por fim, a professora se exaltou: "Turma, se vocês ficarem em silêncio, eu medirei a garota Swan no recesso da manhã". Eu não era a favor de ser exibida no meu primeiro dia de aula. Quando ela tocou o sino do recesso, eu me levantei grandiosamente do meu assento apertado num banco baixo e fugi da escola. (SWAN, 2001, p. 24-25, tradução nossa).[27]

Como prêmio, caso permanecessem em silêncio durante a explanação da professora, os alunos receberiam um espetáculo no qual o corpo da giganta seria utilizado para saciar uma espécie de sadismo infantil. A ação insubordinada de Anna, no momento em que se levanta e foge da escola, reflete, além de seu repúdio ao sistema educacional no qual está inserida, a sua insatisfação em ser vista pelos seus colegas como um monstro. Receosa de chegar em casa e ter que confrontar seus pais, que não entenderiam sua atitude insubordinada perante a escola, Anna se surpreende por eles não compactuarem com a violência sofrida pelos seres grotescos. Ela descreve assim a conversa com os pais:

> "Decidi vir para casa mais cedo", eu disse ao papai, que estava capinando enquanto eu subia a estrada para o casebre. Ele balançou a cabeça concordando e não disse nada. Eu esperei pela bronca dele. Quando ela não veio, meus joelhos amoleceram e eu caí no chão, derrubando a minha lousa. Comecei a chorar miseravelmente. Papai parou de capinar e sentou-se ao meu lado. Fitou um bom tempo as encostas da montanha de abeto. Finalmente murmurou: "Então você percebeu que o mundo não é como deveria ser, mocinha?" Balancei a cabeça concordando e ele pôs sua mão calosa e suja em minha mão maior. "Eles que se danem!", ele praguejou. "Eu poderia esquentar o couro deles todos." Ele apertou meus dedos de 15 cm. "Mas sinto é pena deles por não saberem reconhecer uma pessoa especial quando a encontram [...]". (SWAN, 2001, p. 25, tradução nossa).[28]

Essa primeira grande decepção com o comportamento humano e a sociedade na qual a giganta está inserida é bastante significativa para que ela entenda melhor o seu papel social. A giganta percebe que, diferentemente do que supunha, seus pais não reforçam o

[26] O termo *Blue-nose* significa literalmente "nariz azul". É um apelido dado às pessoas provenientes da Nova Escócia. *Blue-nose* também é o nome de um tipo de barco pesqueiro desenvolvido nessa província. A moeda de dez centavos do dólar canadense tem a imagem dessa embarcação impressa em seu verso.

[27] "The children sneered and hissed questions about my height as I sat in the crowded little room and tried to listen as the teacher described the founding of the great Blue-nose nation two hundred years before. At last the teacher thrilled: 'If you will only still your tongues, class, I will measure the Swan girl at morning recess.' I did not favour being exhibited on my first day at school. When she shook the recess bell, I rose grandly from my cramped seat on a low bench and fled the school".

[28] "'I decided to come home early today,' I said to poppa who was hoeing as I walked up the road to the shanty. He nodded and said nothing. I waited for his scolding. When it didn't come, my knees gave out and I crashed to the ground, dropping my slate. I began to weep miserably. Poppa stopped hoeing and sat down beside me. He stared for a long time at the slopes of the mountain spruce. Finally, he muttered: 'So you found the world is not what it should be, lass?' I nodded and he put his dirty, calloused mitt in my bigger hand. 'Damn the lot!' he swore. 'I could tan their hides, every one.' He squeezed my six-inch fingers. 'But more's the pity if they canna know a special person when they see her […]'".

comportamento violento. Na verdade, os pais da giganta são questionadores do *bullying* e da estigmatização dos seres diferentes. Perceber que "o mundo não é como deveria ser" faz com que Anna recuse a posição de vítima e procure outras possibilidades de sobrevivência que, ao mesmo tempo, ajudem financeiramente seus pais e seus onze irmãos. Em carta a sua mãe, ela afirma que sempre desejou enfrentar suas fraquezas por nelas encontrar sua força e que "ser *freak* não é diferente de ser humano" (SWAN, 2001, p. 283, tradução nossa).[29]

Consciente de suas opções para sobreviver em um mundo que não tolera os supostos sujeitos anormais, Anna afirma em seu diário: "[m]inha situação me ensinou a adotar uma postura estoica. [...] Claro, eu gostaria de poder ser como os outros, mas como não posso, tenho que fazer o melhor possível considerando a minha situação e me contentar com o que tenho" (SWAN, 2001, p. 159, tradução nossa).[30] O seu destino, como é repetidas vezes dito por ela, está no palco, mesmo sabendo que suas apresentações alimentam uma espécie de sadismo humano, no qual as pessoas que vão ao circo se sentem recompensadas por saberem que são normais. A análise do *bullying* sofrido pela giganta quando tem os seus primeiros contatos com as pessoas de sua sociedade corrobora os estudos do grotesco por mostrar que Anna tem que enfrentar "a exclusão discriminatória" (GÓMEZ *et al.*, 2007, p. 8) que segrega os normais daqueles considerados monstros. O sentimento de alteridade está intimamente ligado aos estudos do grotesco e às humilhações praticadas contra o outro na escola ou no circo. Como os romances aqui analisados demonstram, lamentavelmente, tais ocorrências fazem parte da realidade dos que não correspondem aos padrões de normalidade.

Alguns críticos concordam que estudar esse tipo de violência que reforça o processo de exclusão do diferente pode ser visto como uma "tentativa de uma intervenção política e cultural", na qual "a luta por uma sociedade mais justa" exige da literatura "uma função de mediação para a passagem do mundo do texto ao leitor" (GÓMEZ *et al.*, 2007, p. 8). As obras aqui estudadas trazem exemplos dessas modalidades de violência e percebo que analisá-las na óptica do grotesco pode "tornar as pessoas conscientes dos mecanismos que provocam nelas mesmas o preconceito" (ANTUNES, 2010, p. 230). Analisar o *freak bullying* nesses romances nos leva a refletir sobre o que sofrem muitas personagens ao serem rotuladas de grotescas. Em alguns momentos, como será visto a seguir, os espetáculos circenses podem camuflar a dor, o sofrimento e os atos de violência decorrentes desse processo de *bullying* por meio do riso.

[29] "[…] to be a freak is no different than to be human".
[30] "My situation has taught me to be stoical. […] Of course, I wish I could be as other people, but as I can't, I must make the best of my situation and be contented with my lot […]".

4.2. RIR PARA NÃO CHORAR

"Vista a fantasia"
Atuar! Enquanto preso em delírio
Já não sei o que digo e o que faço!
E ainda... preciso... esforçar-me!
Ah, você ainda é um homem?

É um Palhaço!

Ponha sua fantasia e faça sua maquiagem
As pessoas pagam e querem rir
E se o Arlequim lhe rouba a Colombina
Ria, Palhaço, e todos aplaudirão!

Transforme em risadas os espasmos da dor;
Chore em uma cara engraçada a sua dor
Ria, Palhaço, do seu amor partido,
Ria do pesar que envenena seu coração!

Ruggero Leoncavallo. Fragmento da ópera trágica em dois atos *Pagliacci*.[31]

Contra o peito ela aperta com a mão crispada o boneco do filho morto; segura-o voltado de frente para mim, de modo que o palhaço me espreita com seus olhos de botão. Finjo ignorá-lo, mas ele me incomoda.

Lya Luft. *Reunião de família*.

Como mencionado anteriormente, *Noites no circo* e *The Biggest Modern Woman of the World* apresentam, como ponto em comum, protagonistas grotescas que trabalham em circos de horrores no período próximo da passagem do século 19 para o século 20. Como afirma Fevvers, "estamos na parte final, no toco de charuto fumacento, de um século dezenove que está quase prestes a ser esmagado no cinzeiro da história" (CARTER, 1991, p. 12), e, ainda, "enquanto o vento sopra para longe as últimas teias de aranha do velho século" (CARTER, 1991, p. 47). Essas protagonistas se preparam para entrar em uma era moderna. A giganta encontra dificuldades para agradar sua plateia estadunidense e constata com pesar que apenas expor o seu corpo gigante não mais corresponde às exigências desse novo período. Em suas palavras, "[p]lateias modernas esperam que curiosidades como nós cantem e dancem tão bem como os atores das companhias de teatro profissional" (SWAN, 2001, p. 258, tradução nossa).[32] A crítica literária Smaro Kamboureli afirma que "[a] modernidade como ocorre no mundo vitoriano de Anna Swan é bem-vinda e aplaudida apenas até o ponto em que

[31] "'Vesti La Giubba' / Recitar! Mentre preso dal delirio / Non so più quel che dico e quel che faccio! / Eppure... è d'uopo... sforzati! / Bah, seti tu forse un uom? // Tu sei Pagliaccio! // Vesti la giubba e la faccia infarina. / La gente paga e rider vuole qua. / E se Arelcchin t'invola Colombina / Ridi, Pagliaccio e ognun applaudirà! // Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto; / In una smorfia il singhiozzo e 'l dolor... / Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto, / Ridi del duol che t'avvelena il cor!". (Tradução nossa).

[32] "Modern audiences expect curiosities like us to sing and dance as well as actors in the professional theatre companies […]".

permanece nos palcos dos teatros e circos vitorianos, entretendo uma plateia que se sente eufórica e, ao mesmo tempo, satisfeita consigo mesma por sua própria normalidade" (KAMBOURELI, 1991, p. 1, tradução nossa).[33] Nesse contexto, os *freaks* têm uma dupla função social: a de entreter as pessoas, preferencialmente com o humor, e a de reforçar neles a condição de seres normais.

A política do pão e circo, na qual espetáculos sangrentos entre gladiadores se unem à distribuição gratuita de comida pelo imperador, conteve possíveis revoltas populares na Roma antiga. Os *shows* de horrores apresentados nas obras de Carter e de Swan denunciam, mesmo que de forma implícita, a atitude de pessoas que se aprazem com o sofrimento de outros. Em *Noites no circo*, o simulacro da violência praticada no Coliseu de Roma é percebido nos números exibidos pelos palhaços. Em *The Biggest Modern Woman of the World*, apesar de a figura tradicional do palhaço não aparecer na obra, é a própria Anna, juntamente com os outros *freaks*, que arranca risos da plateia, como se todos que se apresentam no picadeiro virassem palhaços. Tais espetáculos ocultam a necessidade sádica que muitos têm de rir da violência praticada contra o outro. Levando em conta a prática do *freak bullying*, o circo presente nas obras aqui comparadas por vezes não passa de um espaço no qual é permitido àqueles considerados normais "rir da desgraça alheia" – como diz o dito popular.

As três obras aqui comparadas abordam figurações distintas do tradicional espetáculo circense no qual palhaços concomitantemente amedrontam e fascinam suas plateias. Luís Otávio Burnier afirma que o "trabalho de criação de um *clown*[34] é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano" (BURNIER, 2011). Parte do comportamento humano, como vimos anteriormente sob a óptica de Atwood e de Swan, é caracterizado por atos de violência. Levando em conta as técnicas de distorção apresentadas por Kuryluk, juntamente com as categorizações do grotesco em Miles, nas quais a caricatura e a inversão fazem parte de sua definição, o corpo do palhaço pode frequentemente ser visto como grotesco, por exagerar a anatomia das partes humanas, por inverter comportamentos tradicionais, por explorar aspectos escatológicos e por mesclar elementos não humanos às suas formas, frequentemente compondo figuras monstruosas.

[33] "Modernity as it occurs in the Victorian world of Anna Swan is welcomed and applauded only insofar as it remains on the stages of Victorian theatres and circuses, entertaining an audience that feels titillated and at the same time self-satisfied at its own normalcy".

[34] Alguns críticos preferem utilizar a palavra *clown*, que já se encontra dicionarizada para o português, a utilizar a palavra *palhaço*, por acreditarem que ocorre perda do sentido com a tradução. As obras de Bakhtin, bem como as de Carter, que foram traduzidas para o português utilizam a palavra *palhaço*. Optei por utilizar o termo conforme está empregado nessas traduções.

Segundo Bakhtin, a figura do palhaço era usada na Idade Média para se opor "à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época" (BAKHTIN, 1999, p. 3). Ele também afirma que "o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo" e que "a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa", mas tem predileção em mostrar "a parte interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos", que "se fundem numa única imagem" (BAKHTIN, 1999, p. 278). Os palhaços presentes nas obras aqui comparadas encarnam o grotesco não somente por mostrarem corpos sem limites, mas por apresentarem *performances* que são, considerando a teoria de Bakhtin, o oposto do que é tradicional e socialmente aceito como normal. A figura do palhaço, por também com frequência aludir a partes corporais abjetas e a fluidos corporais, pode estar intimamente ligada ao abjeto, que causa estranhamento, fascínio e repulsa em quem a observa. Como atesta Anna Hunt em sua análise sobre o "grotesco cômico" (HUNT, 2006, p. 147, tradução nossa)[35] presente nos números com palhaços de *Noites no circo*, "a resposta dos expectadores engloba gargalhada, asco e choque" que se une a "uma risadinha nervosa" que culmina em "uma mórbida fascinação misturada com gratidão" por não fazerem parte do picadeiro do circo (HUNT, 2006, p. 148, tradução nossa).[36]

Em *Exílio* as figurações grotescas dos palhaços estão presentes nas obras de arte produzidas por Gabriel, o irmão da protagonista que mora na Casa Vermelha, sob os cuidados do Enfermeiro. O primeiro contato que ela tem com essas imagens de palhaços acontece em um de seus encontros com o Anão:

> – Seu querido irmão lhe mandou isto – ele [o Anão] diz. Nunca pensei que o Anão visitasse Gabriel. Pego o papel, pouco maior que uma folha de ofício; no traço forte de meu irmão, em tinta preta, um palhacinho sem chapéu; nariz de tomate, cabelo de espantalho, boca desmesurada num sorriso falso. Duas lágrimas correm do mesmo lado da cara. Olhos de uma infinita melancolia. Por baixo dos disfarces, é, claramente, o rosto de meu filho Lucas, a quem Gabriel nunca viu. (LUFT, 2005, p. 25).

A cena acima ocorre pouco antes da narradora contar ao seu filho que deseja se separar de seu pai. Prevendo que ele irá sofrer com sua separação, a mãe projeta na imagem do palhaço melancólico que chora a imagem de Lucas. O segundo momento em que ela se depara com palhaços é quando contempla a imagem abjeta de Gabriel, comparando-o a uma "espécie de morte" (LUFT, 2005, p. 59) que de início lhe causa "medo", "nojo e rejeição" e evolui para o sentimento de "curiosidade" (LUFT, 2005, p. 58) e, a seguir, fascinação, nos

[35] "[…] comic grotesque […]".
[36] "[…] the response of the spectators, encompassing laughter, revulsion and shock […] a nervous snigger […] a morbid fascination mixed with gratitude […]".

moldes da análise do abjeto de Julia Kristeva. Seu irmão pinta, invariavelmente, palhaços que reforçam a atmosfera grotesca de seu quarto. Ela observa:

> Lembro o desenho que o Anão me passou há dias: o palhacinho com a cara de meu filho. Para me distrair, começo a ver as pinturas: em todas elas o mesmo inexplicável tema. Palhaços. Grandes e pequenos, moços, velhos, alegres, patéticos, aos pares ou sozinhos. Aqui, dois palhaços de mãos dadas, corpos encostados, quase gêmeos siameses; ali um palhacinho sentado num tamborete chora com o rosto apoiado na mão, como um anjo de cemitério. Na parede, junto da cama de Gabriel, o quadro maior de todos: em tamanho natural, o retrato do próprio Gabriel, vestido e maquiado de palhaço. Trejeito feminino do corpo apoiado numa perna, quadril arqueado, uma das mãos na cintura, na outra uma flor lilás. Fecho os olhos: esse quadro sempre me dá vontade de morrer. (LUFT, 2005, p. 59-60).

Sobre essa passagem na qual a protagonista analisa o quarto de seu irmão, a crítica Maria Osana de Medeiros Costa afirma que, para Gabriel, "o mundo é um circo e", devido a essa sua percepção da realidade, "sua pintura grotesca" está inevitavelmente ligada a esse universo (COSTA, 1996, p. 155). As ilustrações do irmão da protagonista explicitam os contrastes de elementos opostos, técnica vastamente empregada em figurações grotescas e em espetáculos de *freak show*, sendo que uma delas apresenta, inclusive, a sugestão de palhaços xifópagos. O retrato de Gabriel fantasiado de palhaço é especialmente grotesco para a narradora porque ele apresenta uma figura andrógina, na qual o corpo de seu irmão incorpora elementos masculinos e femininos disfarçados em sua fantasia de palhaço.

O crítico de arte Régis Durand, assim como Mary Russo, também percebe nos trabalhos da fotógrafa Cindy Sherman um enorme enfoque em "cenas grotescas" (DURAND, 2006, p. 254, tradução nossa).[37] Em seu ponto de vista, a fotógrafa explora "a face secreta do culto da beleza e da normalidade de nossa sociedade".[38] Sua mistura de elementos estranhos inevitavelmente a levam à "essência dos palhaços,"[39] composta de "ambivalência, depressão, e até mesmo perversidade debaixo da máscara feliz".[40] Em sua análise, o curador afirma que "[o] palhaço, quase sempre uma figura masculina no circo tradicional, é frequentemente feminizado"[41] nos trabalhos de Sherman, evidenciando sua "reapropriação dos papéis sexuais e sociais" da mulher (DURAND, 2006, p. 268, tradução nossa).[42]

A fotografia do Anexo 8, registrada apenas como "#426", pertence à série "Palhaços", de Cindy Sherman (SHERMAN, 2006, p. 224). Para Durand, essa fotografia

[37] "[…] grotesque scenes […]".
[38] "[…] the hidden face of our society's cult of beauty and normality […]".
[39] "[…] the essence of clowns […]".
[40] "[…] ambivalence, depression, even perversity, beneath the cheery mask […]".
[41] "The clown, almost always a male figure in the traditional circus, is frequently feminized […]".
[42] "[…] reappropriation of sexual and social roles".

possui "ecos de bruxaria, rituais satânicos, ou xamanismo",[43] parecendo ser, à primeira vista, o retrato de "uma criatura híbrida, um tipo de mutante transgênero: o nosso acompanhante e guia enquanto mergulhamos no mundo do grotesco" (DURAND, 2006, p. 268, tradução nossa).[44] Nas análises de Miles e Kuryluk, além da hibridização e do exagero das formas, a inversão também é uma importante característica da iconografia grotesca. Nessa fotografia de Sherman ela inverte os gêneros e acentua características tradicionalmente femininas em uma figura masculina: o palhaço. Enquanto para alguns a figuração grotesca está no exagero das formas e na iluminação sinistra, para outros o horror está em colocar elementos tradicionalmente femininos, como uma panela e luvas de proteção para lavar louça, em um modelo cujo estereótipo normalmente se relaciona a objetos tradicionalmente masculinos, como os palhaços do documentário *Os palhaços* (1970), de Frederico Fellini, que estão munidos de bombas, revólveres, ferramentas e luvas de boxe. O que incomoda o olhar na fotografia de Sherman não é nem mesmo sua atmosfera fúnebre, mas, sim, o fato de ela incluir elementos que não se encaixam no que é esperado na imagem de um palhaço.

Levando em conta as análises de Harpham, Miles e Kuryluk, algumas imagens de palhaços podem ser consideradas grotescas por apresentarem exagero das formas que se distanciam do normal humano. As maquiagens e as próteses aplicadas pelos atores que se apresentam em circos como palhaços os transformam em caricaturas capazes de provocar medo ou riso, e nunca a indiferença. Segundo Helen Stoddart, *Noites no circo* enfoca um "mundo em movimento cada vez mais rápido na virada do século", no qual "o palhaço veio representar a figura do estado permanente de tristeza, perda e deslocamento, incapaz de convocar o mundo material sob seu controle" (STODDART, 2007b, p. 116, tradução nossa).[45] Na obra de Carter o espetáculo dos palhaços é apresentado na forma tradicional, com suas figurações exageradas e disformes unidas aos seus característicos simulacros de violência. No entanto, Fevvers não compartilha desse espetáculo. Para Helen Stoddart, a postura de Fevvers no circo contrasta com a dos palhaços, uma vez que a mulher alada não aceita fazer parte dessa atmosfera de agressões. Na visão da estudiosa, "mulheres tais como Fevvers podem atuar sem experimentar essa perda de dignidade e identidade" (STODDART, 2007b, p. 116, tradução nossa)[46] normalmente sofridas pelos palhaços.

[43] "[…] echoes of witchcraft, a black Sabbath, or shamanism".
[44] "[…] a hybrid creature, a kind of transgender mutant: our escort and guide as we plunge into the world of the grotesque".
[45] "[…] the increasingly fast-moving world of the turn of the century […] the clown came to represent a figure in a permanent state of sadness, loss and dislocation, unable to summon the material world under his control".
[46] "[…] women such as Fevvers might perform without experiencing this loss of dignity and identity".

Uma das características do grotesco presente na obra de Carter é exatamente a inversão dos papéis tradicionais de vítima e de agressor. A mulher alada inicia a narrativa como "a mais famosa trapezista da época" (CARTER, 1991, p. 7), consciente de cada resposta que dá ao repórter Jack Walser, que constantemente se perde nas narrativas dessa "grande artista da vigarice na história do mundo" (CARTER, 1991, p. 108). Ao contrário de Walser e dos palhaços do Circo Imperial de Coronel Kearney, Fevvers não se faz de vítima perante as agressões daqueles que desejam dominá-la.

O Coronel Kearney é do estado de Kentucky e representa a figura estereotipada de um capitalista cuja preocupação é exclusivamente o lucro, prendendo seu cinto com "uma fivela cinza-chumbo, com o formato do símbolo do dólar" (CARTER, 1991, p. 116). A única chance de Walser continuar sua investigação sobre a autenticidade das asas de Fevvers está em acompanhá-la nas viagens do circo. Para que isso ocorra, o Coronel contrata o repórter para trabalhar como palhaço em seu circo e ensina a ele "como suportar a humilhação". Com "voz melancólica", Kearney afirma que "alguns nascem tolos, alguns se transformam em tolos e alguns se fazem de tolos. Siga direto em frente. Faça-se de tolo […]" (CARTER, 1991, p. 119). Walser inicia a narrativa como um austero redator de jornal, mas, dentro do circo, sua posição se transforma em uma figura completamente oposta, inteiramente descompromissada com a seriedade.

A percepção do lado macabro dessa nova profissão de Walser é explicitada na descrição do "Beco dos Palhaços", "nome genérico de todos os alojamentos de todos os palhaços" (CARTER, 1991, p. 134), que apresenta algumas semelhanças quando comparado à Casa Vermelha de *Exílo*. A protagonista de Luft diz que reside em uma "pensão decadente" (LUFT, 2005, p. 28), que de longe "parece um ferimento no morro", "um lugar onde se reúnem os errantes e os desgarrados" (LUFT, 2005, p. 96), concretizando para todos um "duro exílio" do mundo dos normais. Desejosa de encontrar uma possibilidade de fuga de sua condição de enclausuramento, a protagonista diz que um dia sairá "deste circo". Enquanto Luft aborda a violência e o sentimento de exclusão em um simulacro de circo, Carter investe sua crítica à estrutura do circo *per se*. O Beco dos Palhaços é feito de "madeira apodrecida onde a umidade tombava das paredes como orvalho, era um lugar onde reinava a atmosfera lúgubre de uma prisão ou de um hospício" (CARTER, 1991, p. 134). O momento das refeições se assemelha à visão da protagonista de Luft, que também percebe seus colegas de pensão como *freaks*. No Beco dos Palhaços de Carter:

> Entre si, os palhaços destilavam o mesmo tipo de paciência mutilada que se encontra entre os habitantes de instituições fechadas, uma terrível e

> voluntária sustação do ser. Na hora do jantar, os rostos brancos reunidos em torno da mesa, banhados pelo vapor acre da sopa de peixe da babusca, possuíam a inanimidade formal das máscaras mortuárias, como se, em algum sentido essencial, eles próprios estivessem ausentes do repasto e deixassem para trás réplicas desocupadas. (CARTER, 1991, p. 134).

O excerto acima mostra que o abrigo dos palhaços é tão degradante quanto a Casa Vermelha luftiana, explicitando uma atmosfera fúnebre e decadente, na qual os palhaços se mostram desprovidos de sentimentos. Enquanto a casa de prostituição de Mamãe Nelson está repleta de mulheres felizes e ávidas de conhecimento, amparadas por uma figura materna que as lidera para serem pessoas livres e educadas, os homens em *Noites no circo* se assemelham a loucos em um manicômio, a cadáveres com máscaras mortuárias à espera de algum tipo de absolvição. O Beco dos Palhaços é composto de homens frustrados, desprovidos de dignidade e que encontram na humilhação sua única forma de sobrevivência. Como explica Buffo, o Grande, a Walser:

> O desespero é o companheiro constante do Palhaço. […] Porque não são raras as vezes em que não há elemento do *voluntário* em ser palhaço. Freqüentemente, compreende, nos voltamos para isso quando tudo o mais falha. Sob esses impenetráveis disfarces de base branca, se poderia encontrar, se se fosse olhar, os traços daqueles que antes se orgulhavam de ser visíveis. Encontra-se, por exemplo, o trapezista cuja coragem fraquejou, o cavaleiro que montava em pêlo e levou um tombo arrasador, o malabarista cujas mãos tremem tanto, por bebida ou tristeza, que não consegue mais manter as bolas no ar. E então o que sobra senão a máscara branca do pobre Pierrô, que convida o riso que de outra maneira viria espontâneo. (CARTER, 1991, p. 137, grifos da autora).

A maquiagem dos palhaços de Carter esconde homens fracassados e tristes, destinados a trabalhar nessa profissão por falta de opção, e não por vocação. Reforçando essa análise, George Buffins – nome verdadeiro de Bufo, o Grande – (CARTER, 1991, p. 137) alerta Walser que "a alegria criada pelo palhaço cresce proporcionalmente à humilhação que ele é obrigado a suportar" (CARTER, 1991, p. 138). O público circense paga por ingressos que lhes garantem dar vazão aos seus desejos sádicos de rir dos simulacros de violência e horror apresentados pelos palhaços. Ainda nas palavras de Buffo, o Grande, "o riso da criança é puro até a primeira vez que ri de um palhaço" (CARTER, 1991, p. 138); ou seja, há uma quebra da inocência quando uma pessoa se regozija com o sofrimento do próximo, mesmo que seja em agressões teatrais.

Fora do picadeiro, George Buffins demonstra uma completa desilusão com sua profissão, e afirma a Walser:

> – Sim, jovem rapaz, jovem Jack, jovem Primeiro-de-Maio, nos *sujeitamos* ao riso por escolha. Somos as prostitutas da alegria, pois, como uma prostituta,

> sabemos o que somos. Sabemos que somos meros mercenários que trabalham duro e no entanto aqueles que nos contratam nos vêem como criaturas perpetuamente em brincadeiras. Nosso trabalho é o prazer deles e por isso acham que o nosso trabalho deve ser o nosso prazer também, assim há sempre um abismo entre a concepção deles do nosso trabalho como brincadeira, e a nossa, do lazer deles como nosso esforço (CARTER, 1991, p. 138, grifo da autora).

Buffo, o Grande, usa o termo "Primeiro-de-Maio" para se referir a Walser porque é assim que os palhaços antigos se referiam a um augusto que acaba de ingressar nessa carreira de humilhações. É interessante perceber que *Noites no circo* quebra o modelo dicotômico do homem desempenhando seu papel tradicional de opressor contra a mulher martirizada, no momento em que compara os homens a prostitutas vitimizadas. Enquanto o bordel no qual Fevvers reside se assemelha a uma academia propícia ao aprendizado e, por consequência, capaz de reforçar o orgulho e o senso de cidadania das prostitutas de Mamãe Nelson, Coronel Kearney faz o papel tradicional de cafetão, para quem os palhaços vendem sua dignidade para o prazer mórbido de alguns. O Beco dos Palhaços é, na verdade, habitado por seres infelizes, explorados financeiramente e escravizados para servirem àqueles que desejam rir do infortúnio alheio. Apesar de todo o sofrimento que os palhaços suportam nos espetáculos desse circo itinerante, eles são obrigados a entreter o seu público e extrair dele o riso. Assemelhando-se ao tom trágico da ópera de Ruggero Leoncavallo, na qual o palhaço é obrigado a rir apesar de suas mazelas, em *Noites no circo* "o palhaço pode ser a fonte de alegria, mas… quem vai fazer o palhaço rir?" (CARTER, 1991, p. 140).

Na obra de Carter, as apresentações dos palhaços são calcadas em representações da tortura e da violência, como "'O Funeral do Palhaço'" (CARTER, 1991, p. 135), no qual Buffo, o Grande, depois de explodir uma granada, começa a "se desfazer" e seu "rosto fica contorcido pelas caretas mais medonhas, como se ele estivesse tentando se livrar da própria base branca com que está revestido" e, depois de muito se debater em movimentos agitados, "sacode os dentes, sacode o nariz, sacode os globos oculares, deixa tudo se desprender num autodesmembramento convulsivo" (CARTER, 1991, p. 135) que termina com outros augustos cortando os restos de seu corpo com machados de borracha para que sua figura enorme seja acondicionada em um caixão.

Entre as apresentações de Buffo, o Grande, descritas em *Noites no circo*, dois momentos se encaixam na teoria do grotesco descrita por Miles, uma vez que explicitamente apresentam o reverso de figurações das tradições judaico-cristãs: um deles é "A Ceia de Natal dos Palhaços" (CARTER, 1991, p. 135), e o outro, uma representação às avessas da "Última Ceia", quadro pintado por Leonardo da Vinci, que ocorre longe do olhar da plateia, no Beco

dos Palhaços. Essas duas cenas chefiadas por "Buffo, o Grande, O Palhaço dos Palhaços", são "comédias violentas" (CARTER, 1991, p. 135) que se alimentam do grotesco por inverterem papéis tradicionais e por exagerarem as formas humanas. Ele "gosta de queimar vivos policiais palhaços", coloca-se na posição de "padre louco" e "celebra casamentos de palhaços em que Grik ou Grok, vestido de mulher, é submetido às humilhações mais extravagantes" (CARTER, 1991, p. 135). No entanto, a tradicional festa familiar cristã para a comemoração do nascimento de Jesus Cristo é, aos moldes de Kuryluk e de Miles, distorcida, apresentando um homem híbrido, meio humano e meio ave, que será devorado pelo palhaço-chefe em um pseudoritual canibal. Os palhaços então:

> [e]ncenam um número favorito, "Ceia de Natal dos Palhaços", em que Buffo assume o lugar de Cristo à mesa, faca de trinchar numa das mãos, garfo na outra, e um augusto desafortunado qualquer é trazido, com crista de galo na cabeça, como ave. (Muita brincadeira com as fiadas de salsicha com que a calça dessa ave é recheada.) Mas *esse* assado, tal como é costume no mundo de Buffo, se põe de pé e tenta fugir… […] Ele adora as velhas brincadeiras, as cadeiras que desabam, os pudins que explodem. Diz: –A beleza de ser palhaço é que nada jamais muda. (CARTER, 1991, p. 135, grifos da autora).

Os espetáculos dos palhaços em *Noites no circo* enfocam sempre o simulacro da violência. Inverter as figurações sancionadas pelas religiões judaico-cristãs é um dispositivo grotesco amplamente usado pelos palhaços de Carter. No momento em que Buffo ocupa o lugar de Cristo, ocorre uma profanação dos valores católicos e, por esse motivo, sob a perspectiva do raciocínio de Miles, tal *performance* pode ser vista como grotesca. Essa representação avessa do tradicional quadro italiano é mais bem percebida quando os palhaços se unem para a refeição no Beco dos Palhaços. Nos bastidores, Buffo se senta "por direito não à cabeceira mas no *meio* magistral da mesa, o lugar onde Leonardo instala o Cristo, reservando a si mesmo a tarefa sacramental de partir o pão preto e dividi-lo entre os seus discípulos" (CARTER, 1991, p. 134, grifos da autora). Comparar Buffo e seus augustos a Jesus Cristo e seus apóstolos pode, em um primeiro momento, mostrar o espírito de união entre os palhaços. No entanto, tal cena pode ser interpretada como grotesca por substituir os ícones de perfeição do cristianismo por palhaços. Em *Noites no circo*, ambas as cenas remetem não ao riso fácil, mas antes à violência abjeta dos palhaços no picadeiro e à decadência e ao desrespeito que imperam no Beco dos Palhaços.

A protagonista de Swan tem muito em comum com o palhaço-chefe de Carter, pois ambos são gigantes. Bakhtin observa que "o gigante é por definição a imagem grotesca do corpo" (BAKHTIN, 1999, p. 299). O narrador de *Noites no circo* afirma que George Buffins "é um homem grande, com mais de dois metros", e que "metade da graça está em seu

tamanho" (CARTER, 1991, p. 134). Nos circos e museus, a giganta de Swan atua em pequenos esquetes teatrais, acreditando ser uma atriz competente. No entanto, gradativamente Anna percebe que a plateia não deseja ver as suas atuações. É apenas o seu corpo grotesco que motiva as multidões a pagarem o ingresso para ver os seus espetáculos, que se assemelham aos números dos palhaços de Carter. Ambos os gigantes, Anna Swan e George Buffins, são *freaks* que apresentam números que provocam o riso de suas plateias. Buffo afirma aos seus colegas palhaços que "estamos condenados a permanecer lá embaixo, pregados na interminável cruz das humilhações deste mundo!" (CARTER, 1991, p. 139). Na obra de Swan, a giganta também está pregada a essa cruz de humilhações a qual ela se vê obrigada a suportar para sobreviver.

Susan Swan admite no posfácio da edição de 2001 de *The Biggest Modern Woman of the World* que a "luta de Anna para atuar com dignidade, quando a maioria da plateia vinha porque ela era considerada *freak*, é pungente (SWAN, 2001, p. 342, tradução nossa).[47] O corpo de Anna e o de Buffo constroem apenas personagens grotescos, os quais não são levados a sério. Quase todas as peças teatrais tradicionais, nas quais Anna deseja atuar, não têm personagens gigantes em seu elenco. Inevitavelmente, a plateia vê uma giganta fazendo o papel de um personagem normal. O fracasso de Anna nos esquetes apresentados no museu de horrores de P.T. Barnum em Nova Iorque está centrado no fato de que o público de Anna tem exclusivo interesse em ver uma personagem *freak*, e não uma peça teatral. Como ela mesma constata:

> Eu desejava atuar em peças consistentes, escritas por renomados escritores da Broadway. No entanto, o Sr. Barnum me colocou em farsas e melodramas que ganhavam críticas negativas. Um crítico ianque rejeitou o meu trabalho em uma adaptação de *As viagens de Gulliver* […]. Outro reclamou que os *freak shows* do American Museum transformaram o teatro contemporâneo em um circo. Meu papel de esposa em *Jack-the-Giant-Killer* não foi mencionado. […] O Sr. Barnum estava extremamente satisfeito com o "natural talento cômico" que eu demonstrava. [...] A plateia gostava de zombar do comportamento feminino. […] Assim, qualquer mulher que está preparada para ganhar uma torta na cara será um sucesso. E com certeza o meu público de 3.000 pessoas no enorme *hall* de palestras do museu ria de tudo que eu fazia. [...] Era desconcertante para mim, pois eu tinha medo de ser ridícula e ao mesmo tempo queria entreter e satisfazer os normais, e quanto mais eu fazia papel de ridículo, mais a plateia gostava! (SWAN, 2001, p. 93-94, tradução nossa).[48]

[47] "Anna's struggle to perform with dignity when the majority of her audience came because she was billed as a freak is a poignant one".

[48] "I longed to play serious drama, written by well-known Broadway writers. Instead, Mr. Barnum put me in farce and melodrama that drew unhappy critical reviews. One Yankee critic dismissed my work in an adaptation of *Gulliver's Travels* […]. Another complained that the freak shows at the American Museum turned

Existe, então, uma semelhança entre os números desempenhados pela giganta de Swan e os do palhaço gigante de Carter. Ambos têm consciência de que a plateia se diverte em ver as situações humilhantes que eles desempenham no picadeiro. Anna é vista pelos críticos e pela plateia do museu de Barnum como uma palhaça, alguém que deve extrair risos de seu público. Constatando que as tragédias de Skakespeare se transformam em comédias quando encenadas por gigantes e anões, Anna se vê obrigada a se render a esse tipo de violência sancionado pelos *shows* de horrores para garantir seu sustento. Bakhtin afirma que "o caráter grotesco pode ser mais ou menos acentuado" (BAKHTIN, 1999, p. 299) quando se compara o gigante com um anão. As apresentações da giganta, bem como as dos palhaços de Carter, são compostas em sua maioria por técnicas de contrastes. Na voz de Anna:

> Inexpressivamente olhei para baixo para o anão que se preparava para subir em mim como se eu fosse uma montanha a ser escalada. Ele carregava uma pequena picareta e um rolo de corda e usava um chapéu verde arrojado no estilo de um montanhista suíço. Uma vez colocada a escada na posição correta, o anão barulhentamente subia os degraus, rindo e piscando para mim no intuito de eliminar de meu rosto a minha expressão mortificada. Na metade da subida, Nutt encaixou a picareta sob o meu cinto e desenrolou sua corda. Então ele a arremessou em volta do meu pescoço e se balançou até o meu ombro esquerdo enquanto a plateia pulava para o alto, gritando extasiada. (SWAN, 2001, p. 94, tradução nossa).[49]

O número de *show* de horrores descrito acima pela giganta de Swan explicita o caráter cômico e a humilhação à qual ela é obrigada a se submeter. A técnica de contrastar gigantes com anões para aumentar o teor grotesco da cena também é aplicada nos números dos palhaços em *Noites no circo*. O anão Nutt pelo menos tem o papel de humano, um alpinista. Já Anna desempenha o papel de objeto, um terreno a ser explorado. Enquanto a plateia ri ela se sente mortificada e triste por perceber que os críticos não a veem como uma atriz profissional, mas, sim, como uma palhaça. Nos circos de horrores, Buffo, o Grande, e Anna Swan parecem compartilhar do mesmo sentimento de exclusão, no qual os seres

---

contemporary theatre into a circus. My role as the wife in *Jack-the-Giant-Killer* was not mentioned. […] Mr. Barnum was extremely pleased at 'the natural comic talent' I demonstrated. […] The mudsills are fond of mocking feminine behaviour. […] So any female who is prepared to have a pie thrown in her face will be a success. And certainly my audience of 3,000 in the museum's enormous lecture hall laughed at everything I did. […] It was bewildering to me as I had a fear of making a fool of myself along with a desire to entertain and delight the normals and the more I made a fool of myself, the more the mudsills liked it!".

[49] "I gazed blankly down at the midget who prepared to go up on me as if I was a mountain to be scaled. He carried a small pick-axe and a coil of rope and wore a jaunty green cap in the style of the Swiss mountaineer. Once he had the ladder in place, the midget pounded up the rungs, smiling and winking at me in order to coax the look of mortification off my face. Half-way up, Nutt stuck the pick-axe under my belt and unfolded his rope. Then he tossed it about my neck and swung himself up and onto my left shoulder while the audience jumped up, screaming in delight".

grotescos estão fadados a entreter um público que sente prazer com a humilhação do outro que lhes é diferente.

4.3 QUEM RI POR ÚLTIMO…

> Eu estou certa. Ele vai rir de você. Todos vão rir de você.
> Diálogo entre Carrie White e sua mãe no filme *Carrie, a estranha*.

> A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor.
> Silviano Santiago. "Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões".

> Você vive em um mundo de excessos no qual mais é mais e menos é muito menos. Um dia sem fama é um desperdício e uma questão de necessidade é uma questão de gosto. […] Você é tão extravagante, você realmente se importa que eles olhem. […] Todo ator precisa de uma plateia, toda ação é uma *performance*.
> The Pet Shop Boys. "Flamboyant".[50]

Como discutido, as obras de Carter, Luft e Swan abordam a temática da violência vinculada a seres grotescos. As protagonistas de Carter e Swan, por serem autênticas *freaks*, sofrem de forma semelhante a condição marginalizada experimentada pelos seres grotescos que trabalham nos circos. No entanto, existe entre Fevvers e Anna uma diferença de postura perante tal experiência. Enquanto Anna finaliza a narrativa com certa tristeza quando percebe as limitações que a vida lhe impõe por ser uma giganta, Fevvers celebra a diferença e inverte as posições de opressor e oprimido, de enganador e enganado. Já a protagonista de Luft, que se percebe como perdedora desde o início da narrativa, coloca-se em uma posição de identificação com os seres grotescos que habitam a Casa Vermelha e não se livra completamente da posição de vítima.

A mulher alada de *Noites no circo* surpreende por não aceitar a condição de vítima. A personagem está em constante luta contra os que tentam objetificá-la. Em contrapartida, a presença dos palhaços, que passivamente aceitam todos os tipos de humilhações, serve de contraste com o posicionamento confrontador de Fevvers. Paulina Palmer afirma que a obra de Carter "descreve a pastelada e as pancadarias com as quais os palhaços se envolvem não como manifestações brincalhonas de exuberância masculina, mas, pelo contrário, como típicas da abundante violência e misoginia na cultura masculinista" (PALMER, 2010, p. 1). Acredito que a visão de Palmer se aplica, em especial, ao último número dos palhaços, que é assim descrito:

[50] "You live in a world of excess where more is more and less is much less. A day without fame is a waste and a question of need is a question of taste. […] You're so flamboyant, you really care that they stare. Every actor needs an audience, every action is a performance". (Tradução nossa).

> Que violência bestial e obscena eles arremedavam! Um principiante enfiou a garrafa de vodca no cu de um augusto. Em resposta, o augusto arriou as calças de vagabundo e expôs um membro viril de tamanho priápico, de cor roxa-viva e salpicado de estrelas amarelas, com dois balões de cor de cereja pendentes da braguilha. Nisso, um segundo augusto, com um maligno olhar de esguelha, tirou do bolso traseiro um tesourão e cortou fora a coisa horrenda, mas mal a estava brandindo em triunfo acima da cabeça, outro falo medonho apareceu no lugar do primeiro, este azul-vivo com bolinhas escarlates e testículos de cor cereja, e assim por diante, até o palhaço com o tesourão fazer malabarismos com uma dúzia das coisas. (CARTER, 1991, p. 144).

Ao estilo do carnaval bakhtiniano, no qual as partes baixas corporais ganham evidência, esse número circense coloca como central o falo exagerado que espalhafatosamente renasce. O caráter misógino descrito por Palmer encontra sua exemplificação no momento em que ocorre uma superexposição de falos para a plateia. O exagero das combinações de cores unido à enorme quantidade de "falos medonhos" infláveis remete ao pensamento de Russo segundo o qual o grotesco se caracteriza pelo excesso. Contrapondo os números desempenhados por Fevvers como trapezista aos espetáculos violentos e pornográficos dos palhaços, Peonia Vianna Guedes argumenta que:

> A ficção de Carter retrata a estereotipia sexual e de gênero como a pedra angular da desumanização social, do preconceito e de todos os tipos de exploração, atitudes constantes em todas as classes, nacionalidades, raças e religiões. Carter considera e enfrenta a sexualidade como uma realidade política, não como um dilema moral, e acredita que ela tem potencialidade para transgredir e alterar as leis patriarcais, desmistificando as imagens idealizadas de mulheres e de homens como estereótipos mutiladores, e assim liberando enormes energias para a realização da individualidade. (GUEDES, 1999, p. 243).

O comentário de Guedes demonstra que uma das tendências dessa obra de Carter é a de inverter o determinismo patriarcal dos papéis sociais. Se para Buffo, o Grande, a sua condição de palhaço estava em sua percepção escravizante e humilhante, para Walser é uma experiência libertadora de seus próprios preconceitos. O narrador afirma que "quando usou a maquiagem pela primeira vez, Walser olhou no espelho e não se reconheceu. Enquanto contemplava o estranho que, no espelho, lhe devolvia o olhar atento e interrogativo, experimentou o início de uma vertiginosa sensação de liberdade" (CARTER, 1991, p. 120). Ser "estranho" e se assemelhar a um *freak*, quando vestido de palhaço, proporciona a Walser uma nova possibilidade para questionar a sua postura como repórter, compromissado apenas com a verdade. O corpo grotesco é uma ferramenta para, como afirma Guedes, transgredir e alterar as leis patriarcais, colocando em xeque as imagens idealizadas de mulheres e de homens. Ou como afirma Palmer: "Carter usa o corpo grotesco para ressignificar o abjeto e

celebrar a diferença feminina" (PALMER, 2010, p. 8), que, na figura de Fevvers, rejeita os modelos cristalizados de comportamento.

Trazer um novo sentido para o que é grotesco talvez seja a temática central que une as três narrativas aqui comparadas. Mesmo na posição aparentemente fracassada de Anna Swan, é possível perceber alguns traços de resistência na repetida autoenunciação da protagonista como sendo "A Maior Mulher Moderna do Mundo". Sua condição de *freak* é o que a sustenta ao longo da sua vida. A narrativa de Swan termina com uma giganta que, mesmo se sentindo derrotada por não corresponder aos ideais de normalidade feminina, pela primeira vez publicamente se assume como Anna Haining Swan Bates, como ela própria nos relata:

> Então cheguei ao fim do meu Discurso ao Vivo no qual todos os diários, testemunhos e dispositivos que inseri para entreter vocês estão terminados e minha conclusão é sabida. Para mim, a vida é uma *performance* e todos os momentos são dramáticos. (Acredito que essa seja uma característica das pessoas do *show business*.) Sim. Fiz minha cama e tenho que deitar nela, como os *Blue-noses* dizem – aquela nação de tolos que não entendem a necessidade de dançar até a aurora boreal. No entanto, estou satisfeita. Vou deixar essas memórias para o Martin compilar e publicar quando eu tiver me juntando ao Babe, já que não me resta muito tempo. Aceitei meu destino. Nasci para ser medida e não caibo em nenhum lugar. Talvez no céu haja mais espaço. Anna Haining Swan Bates, 1888. (SWAN, 2001, p. 332, tradução nossa).[51]

O fragmento acima, que encerra o diário da giganta, é bastante significativo por ocultar, no seu aparente tom melancólico e derrotista, traços de afirmação de identidade e renúncia a uma posição vitimizada. Ao substituir seu nome artístico pelo seu nome verdadeiro, Anna passa a se aceitar. Mesmo sendo uma *freak* aos olhos da plateia, o seu nome verdadeiro reforça que ela é tão humana quanto qualquer pessoa. Ela critica os que se recusam a comemorar a própria existência, e afirma estar "satisfeita" e não ver sua morte como um fim, mas como um recomeço, no qual finalmente terá um espaço que lhe abarque. A giganta passa a maior parte da narrativa tentando se encaixar nos padrões normalizantes, mas conclui que jamais poderá fazê-lo, pois não cabe em nenhum lugar. Para a giganta, morrer é um mecanismo libertador das amarras sociais que sempre a restringiram a espaços relegados àqueles que são *freaks*. Finalmente, seu mais contundente ato de autoafirmação e resistência

[51] "And so I come to the end of the Real Time Spiel in which all the diaries, testimonials, and devices that I've inserted to entertain you are done and my conclusion is known. To me, life is a performance and all moments are dramatic. (I believe this is a characteristic of show biz people.) Yes. I have made my bed and I have to lie in it, as the Blue-noses put it – that nation of scoffers who don't understand the need to dance up to the aurora borealis. Yet I am content. I will leave these memoirs for Martin to amend and publish when I have joined Babe as I do not have much time left. I have accepted my destiny. I was born to be measured and I do not fit in anywhere. Perhaps heaven will have more room. Anna Haining Swan Bates 1888".

está em publicar seu diário, no qual sua narrativa é legitimada, não somente por seu marido, mas por cartas, fotografias, reportagens e relatórios médicos. Enquanto o corpo físico de Anna morre, seu relato se consolida.

Até mesmo *Exílio*, cuja narrativa reforça com maior veemência a posição derrotista da narradora, deixa certa dúvida quanto ao fim irremediavelmente trágico da protagonista que se vê enclausurada na Casa Vermelha. A figura do Anão, que constantemente assedia a protagonista, fazendo comentários impertinentes e cruéis sobre o seu passado, é em sonho eliminada pela narradora em um parto às avessas. Como relata a narradora:

> *(Estou diante de uma mesa cirúrgica: cesariana. Fiz centenas na vida; conheço de cor o ritual. Sei onde piso. Mas desta vez entendo que não é para tirar dali uma vida, e sim para enfiar ali uma morte. Tudo terrivelmente errado. Alguém coloca nas minhas mãos o bebê que preciso meter nesse ventre aberto, mas não é um bebê: é o Anão, encolhido, nu, sem chapéu. Não vejo o rosto da paciente, mas sua barriga está inundada de sangue, um charco que borbulha. Largo o anão sobre uma mesinha, meto as mãos naquele poço, retiro vísceras emaranhadas, para fazer lugar. Finalmente o deito ali dentro, minhas mãos tremem de horror. […] Termino, olho minha roupa ensangüentada. Sangue nos ladrilhos do assoalho, onde vejo, a um canto, os óculos de meu Anão.)* (LUFT, 2005, p. 169, grifos da autora).

A atitude grotesca da personagem em praticar o reverso do que seria um parto pode ser interpretada como algo positivo. Simbolicamente, matar o Anão e enterrá-lo em um útero, mesmo que apenas em sonho, é uma atitude de libertação para a protagonista, que sofre com as constantes agressões verbais desse "monstrinho" (LUFT, 2005, p. 13). Sigmund Freud afirma que "é fácil provar que os sonhos muitas vezes se revelam, sem qualquer disfarce, como realizações de desejos" (FREUD, 2001, p. 137). O psicanalista ainda reforça o seu argumento dizendo que o ato de "sonhar toma o lugar da ação, como o faz muitas vezes em outras situações da vida". Em seu ponto de vista, os sonhos "não são destituídos de sentido, não são absurdos; […] são fenômenos psíquicos de inteira validade – realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia dos atos mentais inteligíveis da vigília; são produzidos por uma atividade mental altamente complexa" (FREUD, 2001, p. 136).

Seguindo o raciocínio de Freud, a protagonista de Luft realiza o seu desejo oculto de destruir um dos personagens que a atormenta. Livrar-se do Anão, esse suposto produto de sua imaginação que tanto a molesta, é, em suma, o primeiro passo para voltar à vida que inicialmente tinha, antes de se ver obrigada a morar na Casa Vermelha. O final da narrativa de Luft apresenta como mensagem subliminar desse espetáculo de horror a possibilidade de a protagonista exorcizar os próprios demônios e perceber que, talvez, nem tudo esteja

"terrivelmente errado" como ela imagina. Depois desse sonho, ela se depara em seu quarto com o corpo do Anão morto, que supostamente cometeu suicídio. Como afirma a narradora: "Meu homenzinho, parte de mim, fruto das minhas trevas e nostalgias, companheiro de exílio. […] Matou-se por mim, o meu Anão, humilde como um bicho no chão do quarto" (LUFT, 2005, p. 172-173). A partir desse momento, a personagem perde um dos seus "companheiros de exílio" que, na verdade, era um empecilho inconsciente para sua busca pela felicidade fora da Casa Vermelha.

Em contrapartida, a protagonista de Carter se utiliza do grotesco para se autoafirmar e desqualificar o tom sério daqueles que desejam oprimi-la. É ela quem inicia a narrativa rindo e também é ela quem ri por último. Quando confrontada com um repórter decidido a desmascarar a sua postura de "Prostituta Virgem" (CARTER, 1991, p. 65) e provar que suas asas são uma fraude, Fevvers inverte a situação e desmantela a estratégia do repórter utilizando-se de atitudes grotescas. O narrador de *Noites no circo* afirma que "os modos americanos" de Walser "encontraram um páreo duro nos modos da trapezista, que nesse momento se deslocava de uma nádega para a outra e – 'melhor fora do que dentro, meu senhor' – deixava que um formidável peido ressoasse em todas as partes do aposento" (CARTER, 1991, p. 11). A postura debochada de Fevvers reflete o seu total descompromisso em colaborar com as exigências de Walser de registrar apenas a verdade em sua biografia. O grotesco presente nas suas atitudes escatológicas indica o seu desejo de não reforçar estereótipos e de quebrar paradigmas. Como argumenta Guedes: "[o] riso de Fevvers não precisa ser considerado meramente festivo", ele "é potencialmente subversivo, significando a derrota do poder, da opressão e da restrição" (GUEDES, 1999, p. 255).

Levando em consideração o dito popular "quem ri por último ri melhor", indubitavelmente é Fevvers quem vira a mesa das convenções sociais com a mais estrondosa das gargalhadas, por constatar que conseguiu ludibriar o seu novo marido, Walser. Ela também demonstra satisfação em não se render aos valores tradicionais de comportamento feminino, segundo os quais a virgindade é uma condição *sine qua non* de virtude. Após consumarem o ato sexual, ao perceber que enganara Walser quanto a sua virgindade, a mulher alada começa a rir:

> Ria tanto que a cama tremia. […] O riso de Fevvers se filtrou pelas frestas nos caixilhos das janelas e pelas frinchas nos caixilhos das portas de todas as casas da aldeia. Os aldeões se remexerem nas suas camas, rindo consigo mesmos da enorme piada que lhes invadia os sonhos, de que de manhã não lembrariam nada exceto a grande alegria que causou. Ela ria, ria, ria. […] Gaguejando até finalmente parar, Fevvers se curvou sobre ele, lhe cobrindo o rosto de beijos. Oh, como estava satisfeita com ele! – Pensar que eu

> realmente o enganei! – ela se maravilhou. – Isso só demonstra que não há nada como a confiança. (CARTER, 1991, p. 335-336).

Percebe-se que a brincalhona Fevvers que inicia a narrativa de *Noites no circo* é praticamente a mesma que entra no século 20 gargalhando de todos. Não ocorre uma mudança substancial em seus valores. No entanto, Fevvers se casa com um Walser bem diferente daquele repórter californiano que adentra seu camarim obcecado em anotar verdades em seu bloco de notas. No momento em que "o furação espiralado do riso de Fevvers começou a girar e tremer pelo mundo inteiro" (CARTER, 1991, p. 336), ele se descobre "rindo também", tornando-se um aliado de Fevvers e de seus questionamentos.

Noites no circo propõe a união dos diferentes e a rejeição do posicionamento determinista que estabelece os papéis dos que serão opressores ou oprimidos. *The Biggest Modern Woman of the World* redimensiona os conceitos de normal e de *freak*, apresentando uma giganta que constantemente busca afirmar a sua identidade de forma positiva. Mesmo que de forma discreta, a cena grotesca do final de *Exílio* dá a sua protagonista uma possibilidade para dar início ao seu processo libertador daqueles que a atormentam. Enterrar os velhos fantasmas em partos ao contrário é, por mais horrível e estranho que lhe pareça, um caminho para a sua redenção. Os romances aqui analisados parecem remeter à crença de que a salvação do diferente está em não se render aos binarismos que separam os seres ditos normais dos seres grotescos, mas, ao contrário, em firmar-se em sua própria identidade e em questionar os valores sociais de comportamento. Um verdadeiro *freak show* moderno ocorreria no momento em que os papéis se invertessem e, do palco de todos os circos, físicos e metafóricos, os *freaks* rissem da mediocridade da plateia de normais e celebrassem, assim, a sua extravagância, como faz Fevvers.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: "NÃO QUEIRA FAZER DE VOCÊ UMA PESSOA PERFEITA"

> Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício interno. Nem sei como lhe explicar, querida irmã, minha alma. Mas o que eu queria dizer é que a gente é muito preciosa, e que é somente até certo ponto que a gente pode desistir de si própria e se dar aos outros e às circunstâncias. Depois que uma pessoa perder o respeito de si mesma e o respeito de suas próprias necessidades – depois disso fica-se um pouco um trapo. […] Você veria que há certos momentos em que o primeiro dever a realizar é em relação a si mesmo. […] Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? […] respeite a você mais do que aos outros, respeite suas exigências, respeite mesmo o que é ruim em você – pelo amor de Deus, não queira fazer de você uma pessoa perfeita – não copie uma pessoa ideal, copie você mesma – é esse o único meio de viver.
>
> Carta de Clarice Lispector, datada de 6 de janeiro de 1948, enviada de Berna para sua irmã Tania Kaufmann.

A epígrafe utilizada para as considerações finais do presente estudo está relacionada com o cerne do grotesco conforme abordado nas obras aqui comparadas. *Noites no circo*, de Angela Carter, *Exílio*, de Lya Luft, e *The Biggest Modern Woman of the World*, de Susan Swan, retratam personagens e mulheres-monstro que aprendem a lidar com suas imperfeições em sociedades que não toleram os diferentes. Fevvers, a protagonista sem nome de *Exílio* e Anna Swan aprendem ao longo de suas narrativas a se defenderem e a questionarem o mundo de padrões rígidos nos quais estão inseridas. O clamor de Lispector à sua irmã para não copiar "uma pessoa ideal", para não tentar fazer de si "uma pessoa perfeita" e para respeitar os pilares de supostos defeitos que sustentam seu "edifício interno" (LISPECTOR, 2002, p. 165-166) ecoa o tom contestador das narrativas aqui comparadas. A resistência de uma pessoa a um sistema que a restringe em padrões cristalizados pode estar exatamente em preservar suas próprias imperfeições e tentar perceber em seus traços considerados desviantes uma possibilidade de autoafirmação.

Definir nas artes e na literatura o que é grotesco é uma tarefa infrutífera para a maioria dos teóricos. No entanto, mesmo sendo difícil defini-lo, os estudiosos concordam que ele é identificável. O grotesco, em especial na literatura, une uma miríade de fatores que nos permitem identificá-lo. Assim, este trabalho procurou não simplesmente definir o grotesco, proposta essa que se mostraria infrutífera, conforme discutido no capítulo 1, mas sim verificar como o grotesco é tratado nos romances escolhidos – em especial como as personagens femininas, sejam elas grotescas ou não, lidam com as imposições normalizadoras e com sua exclusão em espaços marginalizados ou exotizados. Procurei analisar ainda como o grotesco

pode se constituir, nessas obras, como um elemento questionador e desestabilizador, ou até mesmo de resistência diante da violência praticada contra as personagens.

As personagens de Angela Carter e Susan Swan se encaixam mais facilmente em imagens que desviam do que é considerado normal, uma vez que seus corpos explicitam alguma forma de distorção do que é percebido como padrão em suas culturas. As deformidades que os corpos de Fevvers e Anna apresentam estão previstas nas categorizações do grotesco de Margaret Miles e nas técnicas de fabricação de corpos grotescos apresentados por Ewa Kuryluk. No entanto, o raciocínio de Geoffrey Harpham, segundo o qual o ser grotesco somente é percebido quando ele se opõe aos padrões de normalidade de uma determinada cultura em um determinado tempo, é fundamental para perceber um ser como desviante. Um corpo híbrido e um corpo agigantado, quando descontextualizados, podem escapar do rótulo de monstro. Para enquadrar Fevvers e Anna Swan como *freaks* é necessário notar que seus corpos são contrários aos códigos estéticos e ao suposto ideal de perfeição de sua época – isto é, do fim do século 19 – e de suas culturas. O conceito de monstro nunca existe por si só. Ele sempre desestabiliza um padrão normalizador.

Outro dado marcante para se analisar os seres grotescos é o espaço no qual eles se encontram ou que, na verdade, é permitido a eles habitar. As três protagonistas aqui analisadas habitam quase que exclusivamente espaços marginais, distantes dos centros de poder. Fevvers, desde o seu nascimento, vive em estabelecimentos nos quais apenas seres rejeitados pela sociedade habitam, como casas de prostituição e circos de horrores. O espaço na narrativa de Swan também é um elemento determinante para que ela seja percebida como grotesca. No picadeiro do circo, como é esperado, Anna é vista como uma *freak*; porém, nos bastidores do circo, quando se junta a seus colegas de trabalho que também têm corpos desviantes, ela se percebe como uma normal. O local no qual os *freaks* se concentram antes e depois dos espetáculos é, na verdade, um espaço que acolhe os diferentes, e nele a giganta não se sente humilhada nem excluída. Tanto Fevvers quanto Anna se sentem como em uma grande família quando convivem no mesmo espaço com outros seres que também são vistos por suas sociedades como desviantes. Esse poder do espaço também é identificado no Beco dos Palhaços na obra de Swan, local que, apesar de ser fisicamente decadente, abriga todos os palhaços, que agem como uma grande família cuja figura paterna é Buffo, o Grande.

O espaço também é um elemento relevante para a identificação dos seres grotescos na obra de Luft. É importante frisar que, diferentemente das outras duas personagens centrais das obras de Carter e Swan, a protagonista de *Exílio* não apresenta traços do grotesco em seu corpo – todavia, quando está na Casa Vermelha, sente-se como se estivesse em um circo de

horrores. Essa pensão, que se assemelha ao Beco dos Palhaços por ser um espaço decadente, é estruturada como se fosse um tradicional museu de curiosidades do século 19. É o olhar da narradora que explicita os diversos defeitos físicos, morais e mentais que caracterizam os seres desse espaço como desviantes. Também percebi, amparado pelo raciocínio de Jerzuí Tomaz, que a maioria dos códigos de normalidade corrompidos pelas personagens femininas da Casa Vermelha estão na tétrade juventude-beleza-magreza-heterossexualidade. Dessa forma, fica fácil inferir que, no contexto da narrativa de Luft, as mulheres que são velhas, feias, gordas ou homossexuais são passíveis de serem consideradas grotescas, por pertencerem, como indica Kuryluk, a antimundos, a exemplos contrários do que é usualmente sancionado como normal.

Outro dado utilizado para identificar personagens grotescas é seu comportamento perante as sociedades ao transgredirem, frequentemente, as normas de conduta consideradas normais. A mulher alada de *Noites no circo*, desde o início da narrativa, não se deixa modelar em certos conceitos de feminilidade segundo os quais a virgindade, o matrimônio, a maternidade e a construção de uma família estruturam a mulher considerada normal. A personagem de *The Biggest Modern Woman of the World* constantemente tenta se estruturar nesses conceitos de normalidade, no entanto, por ser giganta, ela se vê impossibilitada de cumprir tais exigências. Por serem mulheres cujos corpos são monstruosos, Fevvers e Anna Swan encontram nas suas apresentações em *freak shows* uma forma de sobrevivência.

A questão da inatingibilidade da maternidade nos moldes tradicionais é característica comum às três narrativas. Fevvers não se sente diminuída por não saber sua origem ao certo, nem por não ter sido educada no seio de uma família considerada normal por sua sociedade. A mulher alada sente orgulho por ter como figura materna uma cafetina que lhe acolheu em seu bordel e a educou com suas prostitutas para ser uma pessoa crítica perante a sociedade que as excluem. Na obra de Luft a figura idealizada da mãe é corrompida em alguns aspectos. A mãe da protagonista, além de ser alcoólatra e negligente perante seus filhos, interrompe a própria vida com um tiro, distanciando-se do ideal de maternidade que Miles indica em seus estudos como sendo o preconizado com base nas figurações da Virgem Maria. A narradora de *Exílio* projeta em uma irmã de caridade a sua figura materna e, assim, se assemelha a Fevvers, por ambas respeitarem como mães personagens que não correspondem a suas progenitoras. É importante perceber que existem situações, mais especificamente em *Exílio* e em *The Biggest Modern Woman of the World*, nas quais a clássica figuração da *Pietà* é invertida, compondo figurações grotescas da maternidade.

Além do sentimento de exclusão vivenciado por todas as protagonistas aqui comparadas, percebe-se que em situações distintas cada uma sofre alguma forma de violência. Devido às condições marginalizadas de *freaks*, essas personagens, especialmente em *Noites no circo* e em *The Biggest Modern Woman of the World*, sofrem com situações de humilhação nas quais o picadeiro é o espaço considerado para dar vazão a uma espécie de sadismo por parte daqueles que se consideram normais. A giganta pode ser equiparada aos palhaços da obra de Carter porque todos desempenham números que provocam o riso na plateia, que se sente aliviada por não se reconhecer entre os seres desviantes. Todavia, Fevvers inverte os papéis de agressor e de vítima, e mostra a sua sociedade que ela não compactua com esse tipo de violência e que é ela, no final da narrativa, quem ri da mediocridade dos normais, celebrando a sua própria condição de *freak*. A protagonista de Luft, consumida por um sentimento fatalista no qual não percebe escapatória de sua reclusão na Casa Vermelha, habitada por seres anormais, se liberta de um dos personagens que lhe atormentam em um grotesco parto às avessas.

O fio condutor que une as vivências das protagonistas das obras aqui analisadas está mais explicitamente caracterizado no sentimento de exclusão causado pelo fato de elas não corresponderem aos padrões de normalidade. No entanto, cada uma delas responde de forma distinta a esse tipo de discriminação. Fevvers não se abala emocionalmente por ser uma personagem *freak*. Ao contrário, ela celebra a sua diferença tão intensamente que faz com que aqueles que se encontram presos a valores cristalizados reavaliem seus conceitos, como ocorre com Walser após se maquiar de palhaço. As protagonistas de Carter e de Swan estão fortemente vinculadas neste estudo comparativo porque ambas possuem corpos grotescos que são facilmente identificados como aberrações de *shows* de horrores. Todavia, Anna difere de Fevvers porque constantemente tenta se amoldar aos padrões normalizantes, apesar de ser impedida pelo seu corpo gigante. A giganta, desde sua infância, é vista como um monstro e não consegue se adaptar a sua sociedade, que a exclui por não se enquadrar nos padrões considerados normais, o que a deixa desapontada e triste. Já a protagonista de Luft não carrega em si as características do corpo grotesco, porém, vive constantemente em uma atmosfera análoga à de um museu de curiosidades e convive com seres cujos corpos e comportamentos se distanciam dos padrões de normalidade. No entanto, ao final ela consegue dar o primeiro passo para iniciar um processo de transformação pessoal pelo qual se livra de velhos fantasmas que a impedem de buscar sua felicidade em um mundo mais tolerante.

Nesse sentido, a personagem mais transgressora deste estudo comparativo é Fevvers, que sempre desestabiliza os conceitos de normalidade ao seu redor. Ela não entrega certezas

ao seu público. As perguntas feitas no início da narrativa pelos normais de sua sociedade – "Como é que ela faz isso?" ou "Acha que ela é *real*?" (CARTER, 1991, p. 9, grifo da autora) – continuam sem resposta no desfecho do romance, que apresenta uma Mulher Alada que adentra um novo século satisfeita por saber que ainda consegue enganar com suas *performances*. A protagonista de *Noites no circo* não tenta se livrar de sua condição de *freak*; pelo contrário, ela reforça suas características monstruosas, não somente com maquiagens e artifícios para exagerar suas formas, mas contando estórias fantásticas de outros acontecimentos insólitos que apenas reforçam a dúvida e o seu caráter exótico. Enquanto as protagonistas de Luft e de Swan almejam viver em um mundo organizado pelos códigos de normalidade feminina de seu tempo, Fevvers questiona e repudia tais valores, chegando mesmo a se comparar com o anjo rebelde do cristianismo: "Como Lúcifer, eu caí" (CARTER, 1991, p. 35). Na cultura judaico-cristã, Lúcifer também é conhecido como o grande enganador, o pai das mentiras. O grotesco de Fevvers vai além de seu corpo híbrido. Ele também se encontra em sua postura pouco conformista em relação aos códigos de normalidade de sua época. Como diria Lispector, Fevvers se recusa a "se dar aos outros e às circunstâncias", a "perder o respeito de si mesma e o respeito de suas próprias necessidades" (LISPECTOR, 2002, p. 165).

A característica mais marcante na abordagem do grotesco por essas autoras está no questionamento da violência simbólica instituída e consagrada em sociedades tradicionais, que insistem em rotular, estigmatizar e segregar os que são diferentes. Parte da solução desses problemas explicitados nas obras aqui comparadas é considerada por Lispector, que aconselha sua irmã a "copiar a si mesma" e a não se render às exigências sociais que amoldam as pessoas em normais ou anormais, a não desistir de si própria. Um possível contraponto à condição marginalizada e melancólica na qual alguns seres grotescos se encontram está, como nos mostra Fevvers, em rir dos conceitos tradicionais de normalidade e perfeição e celebrar a própria diferença.

REFERÊNCIAS

A PELE. Direção de Steven Shainberg. São Paulo: PlayArte Pictures Entretenimento LTDA, 2006. 1 videodisco. (120 min.). Tradução de: Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus.

ABRAMOVIĆ, Marina. *Marina Abramović*. New York: Phaidon Press, 2008. 160 p.

ADAMS, James Luther; YATES, Wilson (Ed.). *The Grotesque in Art & Literature:* Theological Reflections. Grand Rapids, Michigan: William B. Erdmans, 1997. 279 p.

ALEXANDER, Ruth Bell *et.al. Our bodies, Ourselves.* New York: Touchstone, 2005. 832 p.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Bodily Transgressions: Feminisms in Dialogue. *Ellipsis: Journal of the American Portuguese Studies Association – Diverse Encounters/Encontros Diversos*, Georgia, n. 2, p. 71-86, 2000.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing from the Place of the (O)ther:* The Poetic Discourse of Transgression in the Works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão. 359 f. Tese (Doutorado) – University of North Carolina, Chapel Hill, 1994.

ANDRADE, Mário de. Poesia ou texto? In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*: obras completas. São Paulo: Globo, 2003. p. 69-83.

ANGELI, Arnaldo. *Rê Bordosa*: do começo ao fim. Porto Alegre: L&PM, 2006. 155p.

ANJOS do Sol. Direção de Rudi Lagemann. Manaus: Paris Filmes, 2006. 1 videodisco (90 min.).

ANTUNES, Deborah Christina. *Bullying*: razão instrumental e preconceito. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010. 243 p.

ARBUS, Diane. Please Don't Feed Me: Campers at Camp Lakecrest for Overweight Girls in Duchess County, New York. *Sunday Times Magazine*, London, p. 96-99, 14 abr. 1968.

ARBUS, Diane. *Revelations*. New York: Random House, 2003. 352 p.

ASSIS, Machado de. O Alienista. In: GLEDSON, John (Org.). *50 Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 38-81.

ASSUNTO de meninas. Direção de Léa Pool. Manaus: Warner Bros., 2003. 1 videodisco (103 min.), son., color., legendado. Tradução de: Lost and Delirious.

ATWOOD, Margaret. A Rich Dessert from a Saucy Carter. In: ATWOOD, Margaret. *Moving Targets*: Writing with Intent – 1982-2004. Toronto: House of Anansi Press, 2004. p. 188-190.

ATWOOD, Margaret. Angela Carter: 1940-1992. In: ATWOOD, Margaret. *Curious Pursuits*: Occasional Writing. London: Virago, 2005a. p. 155-157.

ATWOOD, Margaret. Burning Your Boats: The Collected Short Stories. In: ATWOOD, Margaret. *Writing with Intent*: Essays, Reviews, Personal Prose – 1983-2005. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005b. p. 151-153.

ATWOOD, Margaret. É preciso captar a natureza humana. *EntreLivros*, n. 16, p. 20-25, ago. 2006.

ATWOOD, Margaret. International Festival of Literature in Dubai. *About*, n. 51. p. 34, 2009.

ATWOOD, Margaret. *Negociando com os mortos:* a escritora escreve sobre seus escritos. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. 255p.

AUAD, Sylvia Maria von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher*: Cinco séculos de desenvolvimento na América. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999. 597 p.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975. 192 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. 420 p.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: volume 1 – fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 310 p.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: volume 2 – a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. 310 p.

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1989. 746 p.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

BLADE RUNNER. Direção de Ridley Scott. Burbank: Warner Bros., 2007. 4 videodiscos (117 min.), son., color.

BLAKELEY, Phyllis R. *Nova Scotia's Two Remarkable Giants*. Windsor: Lancelot Press, 1972. 48 p.

BOGDAN, Robert. *Freak Show*: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 322 p.

BOGDAN, Robert. The Social Construction of Freaks. In: THOMSON, Rosemarie Garland. (Ed.). *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. p. 23-37.

BREEN, Margaret Sönser; BLUMENFELD, Warren J. (Ed.). *Butler Matters*: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies. Hampshire: Ashgate, 2005. 222 p.

BRISTOW, Joseph; BROUGHTON, Trev Lynn (Ed.). *The Infernal Desires of Angela Carter*: Fiction, Femininity, Feminism. New York: Longman, 1997. 227 p.

BURNIER, Luís Otávio. O clown. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_burnier.html>. Acesso em: 2 fev. 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*: On the Discursive Limits of 'Sex'. New York: Routledge, 1993. 288 p.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236 p.

BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*: Theories in Subjection. Stanford: Stanford University Press, 1997. 228 p.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. 273 p.

CALHAU, Lélio Braga. *Bullying*: o que você precisa saber. Niterói: Impetus, 2010. 137p.

CARRIE, a estranha. Direção de Brian DePalma. Manaus: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 2000. 1 videodisco (98 min.). Tradução de: Carrie.

CARSON, Fiona. Feminism and the Body. In: GAMBLE, Sarah (Ed.). *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London: Routledge, 2001. p. 117-128.

CARTER, Angela. *Nights at the Circus.* New York: Penguin Books, 1993. 295 p.

CARTER, Angela. *Noites no circo*. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 336 p.

CARTER, Angela. Notes from the Frontline. In: CARTER, Angela. *Shaking a Leg*: Collected Writings. New York: Penguin Books, 1998. p. 36-43.

CARTER, Angela. *Nothing Sacred*: Selected Writings. London: Virago, 1982. 180 p.

CARTER, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1978. 154 p.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006. 94 p.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*: Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. 264 p.

CARVALHO, Marco Antonio de. Lya Luft: "Eu não ligo nada para a crítica". *EntreLivros*, São Paulo, n. 15, p. 20-25, jul. 2006.

CASTRO, Eliana. Festa boa pra cachorro. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/comport/1999/10/23/003.htm>. Acesso em: 20 dez. 2009.

CHATEAUBRIAND, Bruno. Ser gay não é opção. *Veja*, São Paulo, ed. 2045, ano 41, n. 4, p. 11-15, 30 jan. 2008.

CIXOUS, Hélène. Conversations. In: NEWTON, K. M. (Ed.). *Twentieth-Century Literary Theory*: A Reader. New York: Macmillan Press, 1997. p. 225-233.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Porto Alegre: L&PM, 2005. 189 p.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. 189 p.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 191.

CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 113-135, 2003.

CROFTS, Charlotte. *'Anagrams of Desire'*: Angela Carter's Writing for Radio, Film and Television. Manchester, UK: Manchester University Press, 2003. 215 p.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 37-47.

DENNETT, Andrea Stulman. The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show. In: THOMSON, Rosemarie Garland. (Ed.). *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. p. 315-326.

DEPECHE MODE. Wrong. In: *Sounds of the Universe*. Mute Records Ltd., 2009. 1 CD, faixa 3, digital, estéreo. Acompanha livreto.

DUARTE, Constância Lima. Lya Luft e a identidade feminina. In: AUAD, Sylvia Maria von Atzingen Venturoli (Org.). *Mulher*: cinco séculos de desenvolvimento na América. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999. p. 391-396.

DURAND, Régis. A Reading of Cyndi Sherman's Works – 1975-2006. In: SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion AS; Éditions Jeu de Paume, 2006. p. 230-269.

EASTON, Alison (Ed.). *New Casebooks Contemporary Critical Essays*. New York: MacMillan Press, 2000. 228 p.b

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 p.

FANTE, Cleo. *Fenômeno bullying*: como prevenir a violência nas escolas e educar para a paz. Campinas: Verus Editora, 2005. 224p.

FIEDLER, Leslie A. *Freaks*: Myths and Images of the Secret Self. New York: Anchor Books, 1993. 367 p.

FISCHER-LICHTE, Erika. Performance Art and Ritual: Bodies in Performance. *Theatre Research International,* v. 22, n. 1, p. 22-37, 1997.

FOUCAULT, Michel. Aula de 14 de janeiro de 1976. In: FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 27-48.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 479 p.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001. 616 p.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 2001. 587 p.

FUNCK, Susana Bornéo. Representações da maternidade e da paternidade na literatura feminista contemporânea. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de gênero*: teorias, análises, leituras. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999. p. 301-308.

FUNCK, Susana Bornéo. Susan Swan and the Female Grotesque. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 31, p. 139-150, 1. sem. 1994.

FUNCK, Susana Bornéo. Three Big Women: The Re-Narration of "Woman" as a Grotesque Body. *Estudos Anglo-Americanos*, São José do Rio Preto, n. 25-26, p. 147-157, 2001-2002.

GAMBLE, Sarah (Ed.). *The Fiction of Angela Carter:* A Reader's Guide to Essential Criticism. Cambridge: Icon Books, 2001. 223 p.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter:* A Literary Life. London: Palgrave Macmillan, 2006. 239 p.

GÓMEZ, Graciela Inés Ravetti de; ALMEIDA, Maria Inês de; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; ROSA, Sara del Carmen Rojo de la. (Org.). Alteridades hoje. *Aletria*: *revista de estudos de literatura*, v. 16, jul./dez. 2007. 185 p.

GROSZ, Elizabeth. Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit. In: THOMSON, Rosemarie Garland (Ed.). *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. p. 55-66.

GUEDES, Peonia Viana. Elementos parodísticos, grotescos e carnavalescos em *Nights at the Circus*, de Angela Carter. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Literaturas e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 241-256.

GUGLIELMIN, Donna. Susan Swan, mythmaker. *Canadian Author & Bookman*, v. 60, n.1, p. 11-12, outono 1984.

HAFFENDEN, John. Angela Carter. In: HAFFENDEN, John. *Novelists in Interview*. London: Methuen & Co. Ltd, 1985. p. 76-96.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque*: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Aurora: Davies Group Publishers, 2006. 273 p.

HEVEY, David. *The Creatures that Time Forgot*: Photography and Disability Imagery. London: Routledge, 1992. 224 p.

HOMER, Sean. *Jacques Lacan*: Routledge Critical Thinkers. London: Routledge, 2006. 155 p.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2002. 101p.

HUNT, Anna. "The Margins of the Imaginative Life": The Abject and the Grotesque in Angela Carter and Jonathan Swift. In: MUNFORD, Rebecca (Ed.). *Re-visiting Angela Carter*: Texts, Contexts, Intertexts. Exeter: Palgrave MacMillan, 2006. p. 135-157.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330p.

HUTCHEON, Linda. Postmodernism and Feminisms. In: HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989. p. 141-168.

INSTITUTE OF MEDICINE (IOM). *Violence Prevention in Low and Middle-Income Countries*: Finding a Place on the Global Agenda. Washington, DC: The National Academies Press, 2008. 264 p.

IT. Direção de Stephen King. Manaus: Warner Bros., 1990. 1 videodisco (186 min.). Tradução de: It.

JANIS, Eugenia Parry. Her Geometry. In: SULLIVAN, Constance (Ed.). *Women Photographers*. New York: Harry N. Abrams; Inc. Publishers, 1990. p. 9-27.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a. p. 9-31.

JEHA, Julio. Monstros: a face do mal. In: JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b. p. 7-8.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação dos monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 197 p.

JOHNSON, Heather. Metafiction, Magical Realism and Myth. In: STODDART, Helen. *Angela Carter's Nights at the Circus*. London: Routledge, 2007. p. 69-81.

KAHLO, Frida. Unos cuantos piquetitos. In: KETTENMANN, Andrea. *Khalo*. Köln: Taschen, 2003. p. 39.

KAMBOURELI, Smaro. *The Biggest Modern Woman of The World:* Canada as The Absent Spouse. *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, v. 16, n. 2, 1991. Disponível em: <http://etc.hil.unb.ca/ojs/index.php/SCL/article/view/8138/9195>. Acesso em: 25 dez. 2010.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco:* configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. 162 p.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988. 423 p.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. 219 p.

KUNHARDT, Philip *et.al. P.T. Barnum*: America's Greatest Showman. New York: Alfred A. Knopf, 1995. 358 p.

KURYLUK, Ewa. Autobiography in Photographs. 28 abr., 2009. Disponível em: <http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=169&lang=en>. Acesso em: 21 dez. 2009.

KURYLUK, Ewa. *Salome and Judas in the Cave of Sex*: The Grotesque – Origins, Iconography, Techniques. Evanston: Northwestern University Press, 1987. 371 p.

LAUDEROUTE, Bette. Four Generations of Swans Dislike her Book. *Maclean's*, v. 97, n. 38, p. 64, 17 set. 1984.

LAUPER, Cyndi. I Want a Mom That Will Last Forever. In: *Rugrats in Paris*. New York: Maverick, 2000. 1 CD, faixa 11, digital, estéreo. Acompanha livreto.

LEBIHAN, Jill. Feminism and Literature. In: GAMBLE, Sarah (Ed.). *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London: Routledge, 2001. p. 129-139.

LEE, Alison. *Angela Carter*. New York: Twayne Publishers, 1997. 148 p.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 331 p.

LOPEZ, Gemma. *Seductions in Narrative*: Subjectivity and Desire in the Works of Angela Carter and Jeanette Winterson. Youngstown: Cambria Press, 2007. 297 p.

LUFT, Lya. Alegria ou aflição de espírito? In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006a. p. 99-101.

LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006b. 223 p.

LUFT, Lya. Escrever, por quê? In: LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 179-181.

LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 175 p.

LUFT, Lya. *Exílio*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991a. 201 p.

LUFT, Lya. *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 189 p.

LUFT, Lya. *Reunião de família*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991b. 125 p.

LUFT, Lya. Rotular para descartar. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006c. p. 119-121.

LUFT, Lya. *The Red House*. Trad. Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1994. 182 p.

LUFT, Lya. Transgressões positivas. In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006d. p. 83-86.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 146 p.

MARTÍN, Maria Belén. El cuerpo femenino como emplazamiento de resistencia. In: GUARDIA, P.; STONE, J. (Ed.). *Proceedings of the 20th International AEDEAN Conference*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. p. 515-520.

MARTINS, Maria Cristina. *"E foram (?) felizes para sempre…"*: (sub)versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. 301 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARYLIN Manson revela ter se cortado com lâmina 158 vezes em 1 dia – 24/6/2009. Disponível em: <http://celebridades.uol.com.br/ultnot/efe/2009/06/24/ult4250u1392.jhtm>. Acesso em: 23 de nov. 2010.

MATRIX. Direção de Os irmãos Wachowski. Manaus: Warner Bros, 2001. 1 videodisco (136 min.), son., color., legendado. Tradução de: The Matrix.

McAFEE, Noëlle. *Julia Kristeva*: Routledge Critical Thinkers. New York: Routledge, 2004. 168 p.

MEYER, Michael J. (Ed.). *Literature and the Grotesque*. Atlanta: Rodopi, 1995. 195p.

MILES, Margaret R. *Carnal Knowing*: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2006. 254 p.

MONSTROS. Direção de Tod Browning. São Paulo: Magnus Opus, 2005. 1 videodisco (62 min.), son., p&b. Tradução de: Freaks.

MUNFORD, Rebecca (Ed.). *Re-Visiting Angela Carter*: Texts, Contexts, Intertexts. London: Palgrave MacMillan, 2006. 207 p.

NAVARRO, Marysa. Publicações acadêmicas feministas no contexto norte-americano. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2004000300005&script=sci_arttext>. Acesso em: 06 janeiro 2008.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998. 302 p.

O CORVO. Direção de Alex Proyas. São Paulo: Warner Bros., 1996. 1 fita VHS (105 min.), son., color., legendado. Tradução de: The Crow.

O EXTERMINADOR do futuro. Direção de James Cameron. Manaus: Videolar, 2001. 2 videodiscos (107 min.), son., color., legendado. Tradução de: The Terminator.

OS PALHAÇOS. Direção de Frederico Fellini. Rio de Janeiro: Dreamland Films, 1970. 1 videodisco (90 min.), son., color., legendado. Tradução de: I Clowns.

PALMER, Paulina. O tratamento do carnavalesco por Angela Carter e a ficção de Jeanette Winterson: pessoas "queer", estratégias carnavalescas e o grotesco. Trad. Izabel Brandão. In: CONFERÊNCIA da FALE/UFAL, Maceió, 16 de agosto de 2010.

PATERSON, Janet M. Pensando o conceito da alteridade hoje. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 16, p.13-19, jul./dez. 2007.

PET SHOP BOYS. Flamboyant. In: *PopArt:* The Hits. Capitol Records Inc., 2006. 2 CDs, faixa 3, CD 2, digital, estéreo. Acompanha livreto.

PORCHAT, Patrícia. Respirar, desejar, amar e viver: a luta contra normas que restringem as condições básicas da própria vida. *Cult,* São Paulo, ano 10, n. 118, p. 44-46, out. 2007.

QUINO. *Toda a Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 420 p.

RICH, Adrienne Cecile. *Of Woman Born*: Motherhood as Experience and Institution. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1986. 352 p.

RICH, Adrienne Cecile. *On Lies, Secrets and Silence*: Selected Prose –1966-1978. London: Virago, 1980. 320 p.

ROSENHEIM, Jeff. Diane Arbus's Identical Twins. 25 maio 2009. Disponível em: <http://www.npr.org/programs/morning/features/patc/twins/index.html>. Acesso em: 25 ago. 2009.

RUSHDIE, Salman. Angela Carter. In: RUSHDIE, Salman. *Cruze esta linha*: ensaios e artigos (1992-2002). Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 51-60.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 247 p.

RUSSO, Mary. *The Female Grotesque*. New York: Routledge, 1995. 233p.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008. 364 p.

SALIH, Sara. *Judith Butler*: Routledge Critical Thinkers. London: Routledge, 2006. 177 p.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-23.

SCHULZ, Charles M. *Celebrating Peanuts*: 60 Years. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2009. 534 p.

SHERMAN, Cindy. Cindy Sherman. In: GROSENICK, Uta (Org.) *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2005. p. 300-305.

SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA; Éditions Jeu de Paume, 2006. 320 p.

SILVERCHAIR. Freak. In: *Freak Show*. Epic/Sony Music Entertainment, 1997. 1 CD, faixa 3, digital, estéreo. Acompanha livreto.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002. 156 p.

STEENMAN-MARCUSSE, Conny (Ed.). *The Rhetoric of Canadian Writing*. New York: Rodopi, 2002. 304 p.

STEENMAN-MARCUSSE, Conny. *Re-Writing Pioneer Women in Anglo-Canadian Literature*. Atlanta: Rodopi, 2001. 246 p.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira. *Maternidade e feminismo:* diálogos interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres; EDUNISC, 2007. p. 17-73.

STODDART, Helen. *Angela Carter's Nights at the Circus*. London: Routledge, 2007a. 136 p.

STODDART, Helen. Popular culture, Carnival and Clowns. In: STODDART, Helen. *Angela Carter's Nights at the Circus*. London: Routledge, 2007b. p. 108-122.

SULLIVAN, Constance (Ed.). *Women Photographers*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1990. 264 p.

SWAN, Susan. Breaking the Maternal Silence: No More *Good* Mothers. In: DRAGU, Margaret; SHEARD, Sarah; SWAN, Susan. *Mothers Talk Back*. Toronto: Coach House Press, 1991. p. 207-221.

SWAN, Susan. My Father's Shoes. In: MARTIN, Sandra. *The First Man in My Life*: Daughters Write About Their Fathers. Toronto: Penguin Canada, 2009. p. 215-226.

SWAN, Susan. Slumming in Maui. In: SWAN, Susan. *Unfit for Paradise*. Toronto: Christopher Dingle Editions, 1981a. p. 49-55.

SWAN, Susan. *The Biggest Modern Woman of the World*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Limited, 2001. 343 p.

SWAN, Susan. The Writer's Conscience and the Rhetoric of Canadian Writing. In: STEENMAN-MARCUSSE, Conny (Ed.). *The Rhetoric of Canadian Writing*. New York: Rodopi, 2002. p. 9-19.

SWAN, Susan. *Unfit for Paradise*. Toronto: Christopher Dingle Editions, 1981b. 67 p.

TESSER, Carmem Chaves. Lya Luft. In: LUIS, William; GONZÁLEZ, Ana (Ed.). *Modern Latin-American Fiction Writers*. Detroit: Gale Research Inc., 1994. p. 163-169.

THOMSON, Rosemarie Garland. From Wonder to Error: A Genealogy of Freak Discourse in Modernity. In: THOMSON, Rosemarie Garland (Ed.). *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. p. 1-19.

TOMAZ, Jerzuí Mendes Tôrres. *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft*. Maceió: EDUFAL, 2009. 211 p.

TUCKER, Lindsey (Ed.). *Critical Essays on Angela Carter*. New York: G.K. Hall & Co., 1998. 256 p.

WILSON, Natalie. Butler's Corporeal Politics: Matters of Politicized Abjection. In: BREEN, Margaret Sönser; BLUMENFELD, Warren J. (Ed.). *Butler Matters*: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies. Hampshire: Ashgate, 2005. p. 161-172.

WISKER, Gina. *Angela Carter*: A Beginner's Guide. London: Hodder & Stoughton, 2007. 88 p.

X-MEN 2. Direção de Bryan Singer. Manaus: Twentieth Century Fox Home Entertainment Brasil, 2003. 2 videodiscos (133 min.), son., color., legendado. Tradução de: X-Men 2.

YUAN, David. D. The Celebrity Freak: Michael Jackson's "Grotesque Glory". In: THOMSON, Rosemarie Garland (Ed.). *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. p. 368-384.

ANEXO 1

A fotógrafa não autorizou a reprodução da obra. O leitor a encontra em SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA; Éditions Jeu de Paume, 2006. p. 241.

Untitled Film Still #7, 1978.
Fonte: Sherman (2006).

ANEXO 2

A fotógrafa não autorizou a reprodução da obra. O leitor a encontra em SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA; Éditions Jeu de Paume, 2006. p. 255.

Untitled #175, 1987.
Fonte: Sherman (2006).

ANEXO 3

Devido à impossibilidade de contato com os detentores dos direitos autorais das fotos de Diane Arbus, achamos por bem não reproduzi-las aqui. O leitor a encontra em ARBUS, Diane. Revelations. New York: Random House, 2003. p. 191.

Campers as Trees.
Fonte: Arbus (2003).

ANEXO 4

Devido à impossibilidade de contato com os detentores dos direitos autorais das fotos de Diane Arbus, achamos por bem não reproduzi-las aqui. O leitor a encontra em ARBUS, Diane. Revelations. New York: Random House, 2003. p. 191.

Campers in Line.
Fonte: Arbus (2003).

ANEXO 5



Centaur-like creatures, 230 a.D.
Fonte: Kuryluk (1987).

ANEXO 6



Grotesque Frieze, early sixteenth century.
Fonte: Kuryluk (1987).

ANEXO 7



The Madonna of Humility with the Temptation of Eve, de Carlo da Camerino (fim do século 14).
Fonte: Miles (2006).

ANEXO 8

A fotógrafa não autorizou a reprodução da obra. O leitor a encontra em SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman*. Paris: Flammarion SA; Éditions Jeu de Paume, 2006. p. 269.

Untitled #426, 2004.
Fonte: Sherman (2006).

ANEXO 9



Anna Swan com o anão The Lilliputian King.
Fonte: Kunhardt *et al*. (1995).

ANEXO 10



Anna & Circus Freaks.
Fonte: Kunhardt *et al*. (1995).

ANEXO 11



Anna Swan, Martin Bates e o agente e diretor Francis M. Uffner.
Fonte: Kunhardt *et al*. (1995).

ANEXO 12



Anna marries Kentucky Giant Capt. Martin Van Buren Bates
Below - At age 14 with mother and father; with sister Margaret





Anna Swan e família.
Fonte: Blakeley (1972).

ANEXO 13



Anna Swan e cadeira.
Fonte: Blakeley (1972).