

Anatomia do monstro

Nos tratados ocidentais de teratologia, antigos ou modernos, os mutilados e deformados figuram quase sempre como um capítulo obrigatório. Entre os monstros biológicos incluem-se com frequência os anões, os corcundas, os cegos, os aleijados e outros portadores de defeitos físicos; entre os seres imaginários destaca-se igualmente uma série de criaturas às quais faltam um ou mais órgãos. Tudo se passa como se houvesse uma continuidade entre as formas monstruosas e as imperfeições anatômicas, de modo que as deformidades do corpo humano parecem estar na origem da própria ideia de monstro.

Entre as diversas definições de monstro, uma das mais constantes consiste em considerá-los seres inacabados ou, como prefere Kappler, “seres a quem falta algo de essencial”. Essa concepção já se faz presente em várias fontes da antiguidade, como Plínio ou Aristóteles. Lucrécio, por exemplo, ao descrever o começo do mundo em *De natura rerum*, define tais criaturas unicamente por meio de caracteres negativos:

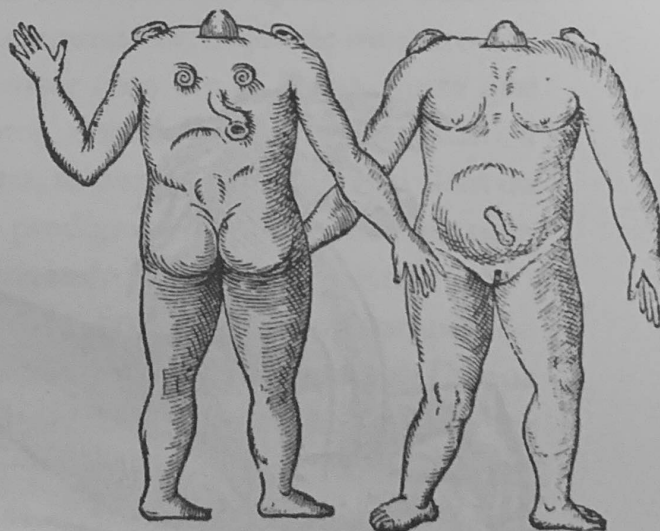


Figura 1.

Numerosos também foram os monstros que a terra nessa época esforçou-se por criar e que nasciam com aspecto e membros estranhos — tal como o andrógino, intermediário entre dois sexos, que não é um nem outro e não pertence a nenhum —, seres privados de pés ou desprovidos de mãos, ou ainda mudos e sem boca, ou que ocorria serem cegos e sem

olhar, ou cujos membros cativos permaneciam inteiramente grudados ao corpo e nada podiam fazer, nem se mover, nem evitar o perigo, nem prover às suas necessidades.¹

Nessa definição, o monstro aparece como um homem que, vivendo nos primórdios da constituição do mundo, ainda não se completou: ele é privado ou desprovido de alguma capacidade ou órgão que se torna indispensável na própria qualificação do humano. Inacabadas, as espécies descritas em *De natura rerum* remetem a uma perturbação no curso da geração do homem, a um acidente natural, ou a “um desvio da natureza”, para adiantarmos o termo com que Georges Bataille define tais criaturas. Não deixa de ser expressivo que essa concepção continue sendo operante em distintas condições históricas: em que pese o grande intervalo entre épocas, certas definições de seres monstruosos que figuram nos tratados do século XVI guardam bastante proximidade com a de Lucrécio.²

O mais conhecido desses tratados é *De monstres et prodiges*, escrito em 1573 por Ambroise Paré, que realiza uma das primeiras



Figura 2.

¹ Citado por Claude Kappler, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Ivone Castilho Benedetti (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 167.

² Vale lembrar que a obra de Lucrécio, e particularmente *De natura rerum*, começa a tornar-se conhecida em alguns países da Europa a partir do século XVI, conforme afirma Sergio Bertelli, in *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco*. Marco Aurelio Galmarini (trad.). Barcelona: Península, 1984, p. 86.

compilações ocidentais visando a sistematizar o conhecimento sobre tais criaturas. O ponto de partida de Paré, explicitado no primeiro prefácio à obra, reside na ideia de monstro como “coisas que aparecem contra o curso da natureza”. Talvez por julgar excessivamente genérica sua definição inicial, no segundo prefácio datado de 1579, o autor a substitui por “coisas que aparecem além do curso da natureza”, estabelecendo ainda uma tênue distinção — que sugere igualmente uma aproximação — entre monstros, prodígios e mutilados.

Ainda assim, na escala estabelecida por Paré as fronteiras que separam os três tipos de criaturas permanecem um tanto turvas: os prodígios são “coisas totalmente contrárias à natureza” e os mutilados

são cegos, zarolhos, corcundas, coxos ou os que têm seis dedos na mão ou nos pés, ou menos de cinco, ou juntas unidas, ou braços muito curtos, ou o nariz muito encravado como têm os golfinhos, ou os lábios grossos e invertidos, ou fechamento da parte genital das meninas por causa do hímen, ou carnes suplementares, ou que sejam hermafroditas, ou que tenham manchas, ou verrugas, ou lúpias, ou outra coisa contra a natureza.³

Além disso, nos três exemplos das coisas que aparecem além do curso da natureza — ou seja, já na segunda definição de monstro —, o autor evoca “uma criança que nasce com um só braço, outra que tem duas cabeças, e outros membros, além do ordinário”. Portanto, a indeterminação entre o que é contra, totalmente contrário ou além da natureza parece fazer com que os prodígios e os mutilados retornem aos domínios do monstruoso, reiterando a concepção inicial.⁴

Sabe-se que *Des monstres et prodiges* fazia parte de um compêndio intitulado *De la génération de l'homme*. A obra foi dedicada ao Duque de Uzès, cujo interesse pelos “problemas da geração” parece ter precipitado o volume suplementar que, na dedicatória, Paré apresenta simplesmente como “coletânea de diversos monstros, tanto dos que são produzidos nos corpos de homens e mulheres, quanto outros animais terrestres, marítimos e aéreos”.⁵ Assim sendo, a própria concepção do livro associa a geração dos monstros à dos seres humanos. Interessa,

³ PARÉ, Ambroise. *Des monstres et prodiges*. Genebra: Droz, 1971, p. 3.

⁴ Vale lembrar ainda que a substituição do prefácio não parece ter correspondido qualquer modificação no texto, conforme observou Jean Céard nas notas à *Des monstres et prodiges*, op. cit., p. 151, nota 7.

⁵ Idem, ibidem, p. 9.

aqui, notar a reiteração de um motivo que, de Lucrécio a Paré, das fontes mais antigas às mais modernas, talvez possa ser sintetizado numa breve fórmula: o monstro descende do homem.

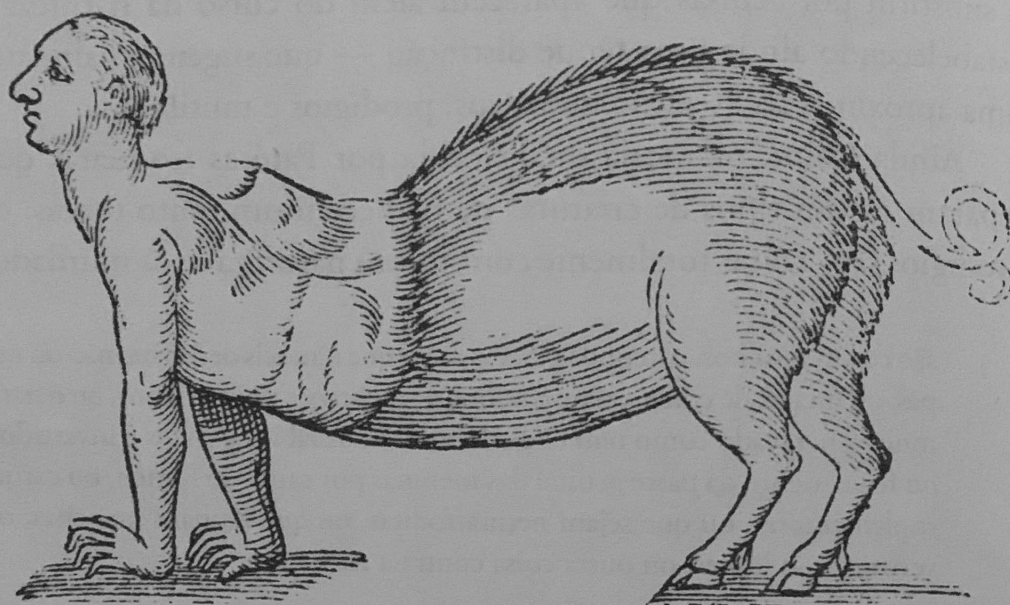


Figura 3.

* * *

O primeiro capítulo de *Des monstres et prodiges* é inteiramente dedicado ao exame das causas dos monstros. Paré é sucinto:

As causas dos monstros são várias. A primeira é a glória de Deus. A segunda, sua ira. A terceira, a demasiada quantidade de semente. A quarta, sua quantidade demasiado pequena. A quinta, a imaginação. A sexta, a estreiteza ou pequenez da matriz. A sétima, o assentar-se inconveniente da mãe que, em estado prenhe, permanece sentada durante longo tempo com as coxas cruzadas ou apertadas contra o ventre. A oitava, por queda ou golpe dado contra o ventre da mãe que está prenhe. A nona, por enfermidades hereditárias ou acidentais. A décima, por podridão ou corrompimento da semente. A décima primeira, por mistura ou cruzamento de sementes. A décima segunda, por artifício das más disposições da parteira. A décima terceira, pelos demônios ou diabos.⁶

⁶ Idem, ibidem, p. 4.

A classificação de Paré, de grande riqueza tanto do ponto de vista histórico quanto literário,⁷ parece centrar-se sobretudo nas causas humanas da geração de monstros, embora o faça emoldurando-as estrategicamente entre Deus, que encabeça a lista, e os demônios, que a fecham. Ora, grande parte das razões enumeradas refere-se especificamente à geração do próprio homem, que, por algum acidente — incapacidade da parteira, posições inconvenientes durante a gravidez, quedas, golpes ou enfermidades —, não teria completado seu curso de forma satisfatória.

Segundo Jean Céard, a noção de monstro proposta no livro circunscreve-se exclusivamente ao uso do homem, sendo portanto esboçada “à medida de sua inteligência”. Ciente dos limites da “frágil razão humana”, em sintonia com o pensamento de sua época, Paré não teria qualquer ambição de propor uma explicação totalizante. Isso porque, mesmo excetuando-se as razões divinas ou diabólicas que determinam tais criaturas, haveria na ordem natural uma série de operações cujos mecanismos escapariam à compreensão do homem: “esse domínio do oculto, segundo o termo empregado correntemente no século XVI, representa o lugar onde a natureza, no segredo de sua atividade, ocupa-se em produzir efeitos ininteligíveis ao homem, efeitos que Paré nomeia precisamente como monstruosos”.

Inacessíveis à compreensão humana, esses mecanismos secretos da natureza visariam, em última instância, à manutenção da harmonia universal. Na base de tal concepção reside a ideia de que o universo é um “grande Todo”, para empregarmos a expressão de Paré, que se organiza através de

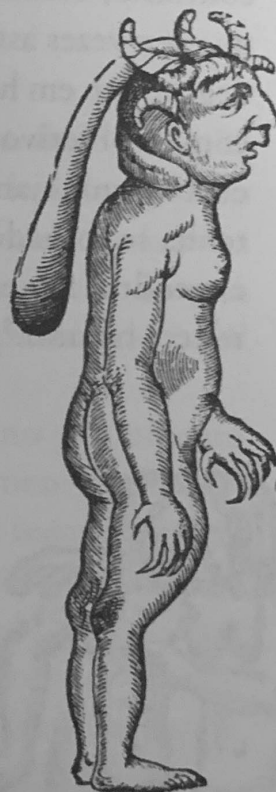


Figura 4.

⁷ Inscrita na história, essa justaposição de condições, a princípio incompatíveis, revela aquela disposição de pensamento típica do século XVI que aliava a necessidade de compreender o mundo com os medos mais irracionais, colocando lado a lado as ordenações limitadas e racionais e as enumerações angustiantes de múltiplas possibilidades. Do ponto de vista literário — e com os desdobramentos filosóficos que toda boa literatura engendra — basta nos lembrarmos da conhecida “enciclopédia chinesa” citada por Jorge Luis Borges que remete o leitor aos limites epistemológicos de seu próprio pensamento.

uma trama perfeita de relações e correspondências: assim como “o mundo celeste reflete o mundo dos homens, as ordens inferiores existem como reflexo das ordens superiores”. Nesse jogo de equilíbrios e contrastes, as formas monstruosas seriam o reflexo invertido do corpo humano, que, segundo Paré, representa a “mais perfeita obra de Deus, contendo em si a harmonia absoluta das coisas contrárias”.

Mas a natureza, observa ainda o autor de *Des monstres et prodiges*, “tende sempre àquilo que é o mais perfeito, e não ao contrário, tornar imperfeito o que é perfeito”. É por essa razão que por vezes assiste-se ao caso paradoxal de “certas mulheres que degeneram em homens”, no qual o efeito monstruoso é produzido com o objetivo de atingir a perfeição das formas: “como não encontramos jamais uma história verdadeira de algum homem que tenha se tornado mulher, é porque a natureza não tende jamais a engendrar fêmea, mas sempre um macho, como o mais perfeito”, reitera o autor.⁸



Figura 5.

A tópica nos remete novamente às relações entre os monstros e a mutilação dos corpos. Paré conhecia a tese aristotélica de que a mulher é um homem mutilado, como comprovam suas citações do livro sobre a *Geração dos animais*. Considerando a supremacia do sêmen masculino na geração, Aristóteles concebe a forma ideal como reprodução idêntica de seu protótipo: quanto maior a distância do modelo original, maior será a imperfeição. O primeiro grau dessa diferença — que nos monstros chegaria ao estágio máximo — seria dado na formação de um indivíduo feminino em vez do masculino. A anatomia da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita.

⁸ CÉARD, Jean. “Introdução”, in *Des monstres et prodiges*, op. cit., pp. 33, 39 e 41.

Ora, tanto na hipótese genética de Aristóteles como na de Paré, a mulher contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros. Entre a anatomia feminina e as formas monstruosas haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo — ou o primeiro desvio da natureza — no caminho da formação de criaturas imperfeitas. Seguindo essa hipótese, não seria equivocado formular uma segunda suposição: o monstro descende da mulher.

* * *

Monstro feminino por excelência, a esfinge que figura no mito de Édipo pode ser interrogada a partir dessas considerações sobre as criaturas teratológicas. Por tratar-se de um monstro fundante da nossa cultura, não deixa de ser digno de nota o fato de que, nas diversas interpretações do mito, ela é frequentemente eclipsada pelo herói que a derrota.

Segundo a interpretação clássica de Hegel, no pensamento ocidental Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega, “conhece-te a ti mesmo”. Ao responder à interrogação enigmática da esfinge, lançando-a ao abismo, o herói vence a opacidade das formas monstruosas projetadas pelo espírito nas quais “subsiste o respeito diante da interioridade obscura e obtusa da vida animal que resiste à reflexão”.⁹

Os seres ambíguos e misteriosos da arte egípcia constituem, ainda segundo o filósofo alemão, o discurso enigmático por excelência; nelas é o próprio espírito que surge como monstruoso, participando ao mesmo tempo das qualidades humanas e animais: “tem-se a impressão de que o espírito humano deseja se livrar da força brutal e obtusa sem conseguir romper por completo os laços que o unem e reúnem àquilo que ele não é”. Por isso, os monstros encontrados nos antigos símbolos egípcios “contêm implicitamente muito, explicitamente pouco”, ou seja, “são trabalhos que foram realizados com o objetivo

⁹ HEGEL, G.H.F. *Esthétique*, tomo II. S. Jankélévich (trad.). Paris: Aubier, 1944, p. 163. Retomo nessa tópica, com modificações, uma passagem de meu livro *O corpo impossível — A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 121-3.

de obter conhecimentos sobre si mesmo, mas que permaneceram a meio caminho desse objetivo”.¹⁰

Na medida em que a esfinge faz do símbolo um enigma, ela concentra a essência mesma do simbolismo, evocando um estágio do pensamento em que as formas ambivalentes e obscuras ainda não teriam sido superadas. Se interroga o espírito é porque ela mesma, na qualidade de monstro, se constitui enquanto um enigma: inferior ao conceito, o símbolo revelaria uma ambiguidade de base, manifesta numa busca de consciência que não se completa e, dessa forma, reitera o mistério subjacente à vida animal. Nesse sentido, a esfinge representaria o oposto de Édipo: ela é hostil ao homem e à humanidade.

Ora, quando Édipo destrói a esfinge, não é apenas o monstro em si que sucumbe ao espírito humano, mas tudo aquilo que ele representa enquanto “símbolo do simbolismo”, conforme precisou Hegel. Com esse ato, o herói supera o estágio simbólico para elevar-se ao plano conceitual do pensamento. Ao eliminar as formas monstruosas, inadequadas à vida humana, ele conquista “um conhecimento que só se obtém pelo espírito”: a consciência de si resulta de um processo de depuração das formas que parte da negação da animalidade. Não se trata, pois, de um homem que alarga suas fronteiras compartilhando a mesma natureza dos animais, mas o contrário: Édipo funda um domínio próprio e exclusivo no qual “o espírito recebe uma existência sensível e natural que lhe é adequada”.¹¹

Nada mais distante das formulações de Hegel que o Édipo evocado pela mitologia surrealista. Aliás, o que efetivamente resta do herói grego no imaginário surreal é muito pouco: embora presente com alguma frequência nas colagens de Max Ernst e nas gravuras de Kurt Seligmann, não raro numa atitude esquiva e receosa, sua aparição é sempre eclipsada pela esfinge. Reduzido à galeria dos símbolos mais corriqueiros da modernidade — como confirma o título de uma colagem de *La femme 100 têtes*, “A esfinge e o pão de cada dia visitam o convento”¹² — Édipo ocupa ali uma posição insignificante, contrariando a ênfase dada a ele no pensamento moderno.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 72.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 151.

¹² ERNST, Max. “La femme 100 têtes”, in *Ecrituras*. Pere Grimferrer e Alfred Sargatal (trads.). Barcelona: Polígrafa, 1982, p. 140.

Antes de tudo, aos olhos dos surrealistas o vencedor da esfinge figura como o grande precursor de um despotismo masculino que tem, como corolário, o triunfo da razão e da consciência de si sobre o caos primitivo. Isso bastaria para colocá-lo às margens de uma mitologia que exalta a figura feminina como signo augural do “espírito novo”.

À reabilitação da esfinge na cosmologia surreal corresponde a condenação definitiva de Édipo: “eu sempre me admirei” — diz Breton numa entrevista — “com a insignificância daquela interrogação diante da qual Édipo assume grandes ares... Mas ela nos leva ao coração do mito grego, mais precisamente a uma das primeiras maquinações que tendem a persuadir o homem de que ele é o senhor da sua situação, que nada pode superar seu entendimento ou bloquear seu caminho, a envaidecê-lo, enfim, fazendo-o valer-se dos meios de elucidação dos quais dispõe, à custa de lhe ocultar o sentido de seu próprio mistério”.¹³

Muito mais mobilizador que o suposto enigma decifrado por Édipo, é no tríptico polinésio de Gauguin — “De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?” — que os surrealistas encontram as autênticas interrogações humanas: “Nessa tripla questão reside o único enigma verdadeiro diante do qual aquele colocado pela lenda na boca da esfinge torna-se uma formulação ridícula”. Mais ainda: longe de pretender dar uma resposta à questão como fez o herói grego, a regra geral do grupo sempre foi, como observou Vitrac, “recusar-se a qualquer expediente que deixe de provocar a interrogação inesgotável da esfinge e manter-se na situação de adivinhá-la”.¹⁴

Manter o estado de interrogação significa manter o mistério das formas monstruosas. Trata-se, portanto, de retornar ao símbolo para conservar intacto o caos primitivo da selva mental de onde surgem os monstros. Entendem-se, portanto, as razões pelas quais o grande herói do pensamento moderno é, aqui, reduzido à bagatela de “pão de cada dia” e a simulacro de si mesmo. Diante disso, não causa surpresa o fato de Édipo jamais aparecer em pé na iconografia surrealista, mas sempre sob uma forma amputada ou mortificada. É significativo ainda que a transmutação moderna do herói mantenha uma só característica

¹³ Idem, *ibidem*, p. 210.

¹⁴ Citado por Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 210-1.

da figura mítica original: o corpo mutilado, que o faz retornar ao primado do monstruoso.

* * *

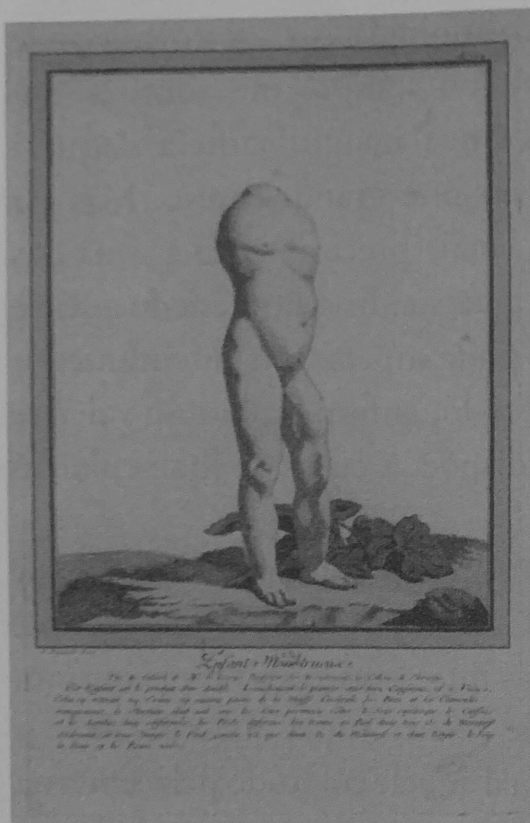


Figura 6.

Nunca é demais lembrar que a associação entre Édipo e o monstro, que aproxima o herói da esfinge, já se faz presente no próprio mito original. Se atentarmos ao fato de que, em diversas classificações, os mutilados e deformados são considerados criaturas teratológicas, somos obrigados a colocar em evidência justamente aquilo que se oculta na tese de Hegel: Édipo porta uma deformação de origem que, inclusive, determina seu nome, significando “pés inchados”. A ela vem se acrescentar, como se sabe, uma mutilação definitiva que ocorre quando ele arranca os

próprios olhos e se torna cego. Em outras palavras: no sentido inverso à interpretação hegeliana, essa aproximação sugere que ninguém — nem mesmo o herói fundante da nossa cultura — escapa dos domínios do monstruoso.

Em artigo dedicado ao tema, Georges Bataille parte de uma obra publicada em 1561 — as *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, um contemporâneo de Paré — para dizer que “entre as coisas que podem ser contempladas sob a concavidade dos céus, nada se vê que mais desperte o espírito humano, que mais seduza os sentidos, que mais aterrorize, que mais provoque nas criaturas admiração ou terror que os monstros, os prodígios e as abominações através dos quais as obras da natureza são vistas invertidas, mutiladas e truncadas”.¹⁵ O texto vem

¹⁵ BATAILLE, Georges. “Les écarts de la nature”, in *Œuvres complètes*, tomo I. Paris: Gallimard, 1970, p. 228.

acompanhado de seis gravuras extraídas de um compêndio teratológico do século XVIII, nas quais se veem imagens de irmãos siameses unidos pelo crânio, de uma criatura composta de dois corpos e um só rosto, ou de um anão cujas mãos e pés saem diretamente do tronco.

Bataille vale-se das teses renascentistas para propor que a teratologia humana nada mais é que um prolongamento das formas anatômicas naturais. Na medida em que “a responsabilidade de tais desvios, embora sejam considerados contranatureza, é indiscutivelmente da natureza”, os monstros biológicos deixam de ser uma alteridade absoluta da figura humana para evidenciar sua inevitável ameaça interna. E é por essa razão — posto que a “dialética das formas” se inscreve na própria natureza — que, “de uma forma ou de outra, de uma época à outra, a espécie humana não consegue manter-se indiferente diante de seus monstros”.

Considerado na sua particularidade, cada rosto humano seria, no limite, monstruoso: assim como o ideal de beleza “estaria à mercê de uma definição tão clássica como a de medida comum”, continua o autor, “os monstros estariam situados em oposição à regularidade geométrica, tal como ocorre nas formas individuais, embora de um modo irreduzível”.¹⁶ Regularidade geométrica que, sem dúvida, equivale aos ideais abstratos sem possibilidade de realização concreta na humanidade: diante de “seus monstros”, a figura humana se decompõe irremediavelmente para oferecer ao homem a sua imagem informe, imperfeita e irremediavelmente monstruosa.

Ora, as considerações de Bataille sobre os “desvios da natureza” são interessantes justamente porque vêm perturbar o predomínio de Édipo em detrimento da esfinge, reiterando a crítica dos surrealistas.

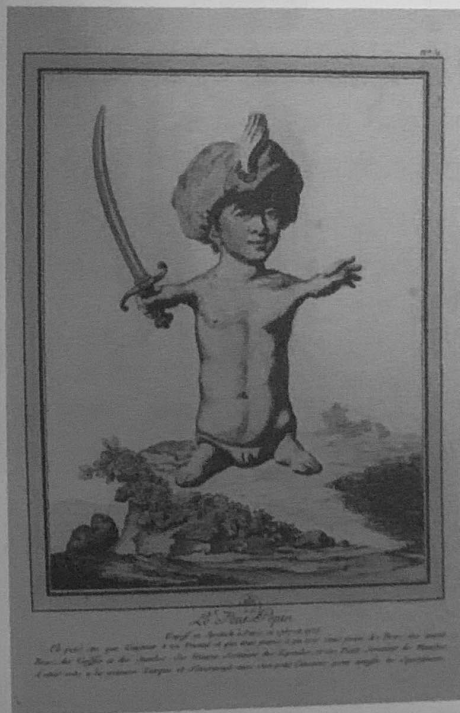


Figura 7.

¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. 229-30.

A partir dessa concepção, a diferença entre o herói e o monstro, na qual Hegel supõe uma hierarquia, poderia ser formulada nos seguintes termos: sendo homem do conceito, o domínio de Édipo é o da ideia, que opera por abstrações e compõe ideais; já a esfinge evoca o simbolismo, cujo domínio é o do imaginário, mais próximo do pensar poético e artístico por operar com imagens. Cumpre lembrar também que, enquanto o herói representa o universal, o monstro obedece apenas ao imperativo do detalhe, reiterando sua irreducibilidade às abstrações.



Figura 8.

Interessa sublinhar, no pensamento batailliano, a suposição de que o monstro é hostil à ideia de humanidade não só por representar o simbolismo, mas sobretudo por permanecer circunscrito ao campo do particular. Assim, se o pensamento abstrato não consegue dar conta dos seres monstruosos, isso ocorre porque ele sempre opera no sentido de homogeneizar diferenças, na tentativa de reconhecer a universalidade. Da mesma forma, o ideal de Édipo, que segundo Hegel diria respeito ao gênero humano, supõe um ser genérico, alheio a toda e qualquer particularidade.

Cada monstro é, na concepção de Bataille, um degenerado. Isso significa que ele não pertence a gênero algum, só podendo ser compreendido como criatura absolutamente única. Trata-se, portanto, de um ser que resiste às generalizações para reivindicar uma coincidência plena entre sua identidade e sua existência concreta. Essa seria, a princípio, a diferença capital entre Édipo e a esfinge. Contudo, o que o monstro parece insinuar ao herói da mitologia

grega, se nos dispusermos a escutar seus enunciados enigmáticos, é que a diferença entre ambos pode não ser tão grande como parece: os pés inchados e os olhos enucleados também fazem de Édipo uma

singularidade. Em resumo: não há homem concreto que responda de forma absoluta ao ideal abstrato e genérico de “homem”.

Ora, avançando na linha de raciocínio de Bataille, talvez se possa dizer que a aproximação entre o monstro e a mulher se inscreve justamente numa perspectiva de demarcação das diferenças que singularizam cada ser. Possibilidade rara no mundo contemporâneo, onde se investe cada vez mais nas “particularidades coletivas” — como raça, etnia, gênero — e se reserva pouca



Figura 9.

atenção ao que é efetivamente singular e irredutível ao todo.

Cabe portanto lembrar que o princípio de incompletude, manifesto nas mulheres e nos monstros, implica um espaço em branco, tal qual uma pergunta sem resposta, que abre a cada sujeito a perspectiva de ser único. Associada às qualidades das criaturas teratológicas, a falta que identifica genericamente o feminino deixa, nesse caso, de ser a hipotética medida comum ao gênero para expressar a inesgotável potência do particular.



Figura 10.

Mulheres, mutilados ou monstros, as figuras da incompletude que povoam nossos universos concretos e imaginários vêm atestar que cada um de nós é, sem exceção, um “desvio” em relação ao suposto homem genérico e universal — e que, nessa qualidade, cabe a cada qual a aventura sensível de uma existência própria. Se dermos ouvidos às interrogações colocadas pela esfinge num mundo ainda dominado pelas respostas de Édipo, talvez seja possível redefinir a ideia de humano para então nos reencontrarmos — sendo monstros.

Obs.

Figuras 1 a 5 - Ilustrações originais do livro *Des monstres et prodiges*, de Ambroise Paré.

Figuras 6 a 10 - Ilustrações originais do artigo “Les écarts de la nature”, de Georges Bataille.