

## The contemporary monstrous

In this essay, we propose to find out to what extent the figure of the monster, in its multiple declinations, allows us to identify dynamics of a poetic, aesthetic, ideological or social nature typical of our time, particularly in the context of pop culture. To this end, we will adopt an inter, multi, trans or even a-disciplinary approach, permeated by concepts, theories and operations from semiotics, iconology, aesthetics or history, taking as object of study works from the fields of cinema, comics, video games, music, literature or fashion. We will see how the monster went from curiosity to colossus, from the fringe to the mainstream, from folklore to terror, from the sacred to the secular. And how it became a radical allegory of irreducible otherness, like the alien, or a powerful device of identity, like punk. The dialectic between the self and the other, or between teratophilia and teratophobia, works here as a procedure for approaching this abysmally distant being, which culture and society sometimes welcome and sometimes repel, amid hideous shouting and grotesque visceralities.

### Keywords

Teratophilia; Pop Culture; Cinema; Comics; Illustration

## O monstruoso contemporâneo

**Propomo-nos neste ensaio averiguar em que medida a figura do monstro, nas suas múltiplas declinações, nos permite identificar dinâmicas de natureza poética, estética, ideológica ou social próprias do nosso tempo, em particular no âmbito da *pop culture*.**

**Para tal, adotaremos uma abordagem inter, multi, trans ou mesmo a-disciplinar, perpassada por conceitos, teorias e operações provenientes da semiótica, da iconologia, da estética ou da história, tomando como objeto de estudo obras do âmbito do cinema, da banda desenhada, dos videogames, da música, da literatura ou da moda. Observaremos como o monstro passou de curiosidade a colosso, da margem para o *mainstream*, do folclore para o terror, do sagrado para o secular. E como se tornou radical alegoria de irreduzível alteridade, como o *alien*, ou poderoso dispositivo de identidade, como o *punk*. A dialética entre o eu e o outro ou entre a teratofilia e a teratofobia funciona aqui como procedimento de aproximação a esse ser abissalmente distante, que a cultura e a sociedade ora acolhem ora repelem, entre medonhas gritarias e grotescas visceralidades.**

### Palavras-chave

Teratologia, *Pop culture*, Cinema, Banda desenhada, Ilustração

## Prólogo: um tempo de monstros

Podiam ser nossas estas palavras de Omar Calabrese, no texto de 1987 intitulado precisamente “Monstros”, que integra o livro *A Idade Neobarroca*: “Nos últimos anos temos assistido, e continuamos a assistir, à criação de universos fantásticos que pululam de monstros” (1987, 105), diz-nos. E prossegue: “cinema, televisão, literatura, publicidade, música, têm-nos fornecido uma impressionante galeria de exemplares, embora assaz diversos entre si”. O texto continua com uma vasta listagem de casos, que vai de *Alien* a *Star Trek* ou de *Star Wars* a *ET*. Se era assim no final do século XX, o início do século XXI veio, não apenas confirmar este estado de coisas, como, na realidade, exacerbá-lo. Ou, como dizia Jeffrey Jerome Cohen no prefácio de *Monster Theory* (1996), “we live in a time of monsters” (viii). No fundo, todos os tempos, todas as eras, têm os seus próprios monstros. A nossa era talvez se distinga por lhes dar uma visibilidade inequívoca e numerosa, quem sabe sem paralelo.

Várias são as alterações no estatuto do monstro nas últimas décadas. Por um lado, podemos dizer que eles passaram de *curiosidades* (que nos gabinetes respetivos tiveram um local de arquivo e exibição particularmente relevante) a colossos (qualquer leitor de banda desenhada americana, japonesa ou mesmo europeia, ou qualquer espectador de filmes de fantasia, terror ou ficção científica, sabe bem da desmesura de muitas figuras com que se depara). Por outro lado, em certa medida, o monstro passou da abjeção à proclamação, sendo assumido muitas vezes como voz/grito/manifesto expressivo ou reivindicativo, como exemplifica Lady Gaga com o seu *Manifesto of Mother Monster*, o seu *Manifesto of Little Monsters* ou a sua *Monster Ball Tour*, como cantam Eminem e Rihanna (“I’m friends with the monster that’s under my bed”) ou como declaram Kanye West, Jay-Z e Nicki Minaj: “I’m a m\*\*\*\*\*g monster!”. Podíamos ainda falar dos *Monsters of Rock* e outros epítetos generosos com que as celebridades são descritas e constatamos como a figura do monstro perpassa muito do discurso tradicional, seja verbal seja visual, da *pop culture*. De alguma maneira, podemos observar também a passagem do monstro das margens para o *mainstream*: das *pulp magazines*, da literatura de fantasia e dos filmes de ficção científica de série B que marcaram a primeira metade do século XX passaram para os *bestsellers* das livrarias, para os *blockbusters* de todos os verões e para todo o tipo de consolas de videojogos. No fundo, trata-se de um processo que continua dinâmicas já conhecidas, como a passagem do monstruoso do folclore tradicional, com as suas lendas e narrativas, para o terror como género transversal à literatura, ao cinema, à banda desenhada ou aos videojogos, de que as recolhas dos irmãos Grimm ou as adaptações múltiplas de Frankenstein ou Drácula são prova. Podemos ainda falar das passagens do sagrado para o secular ou do natural para o tecnológico, de que o choque entre o orgânico e o mecânico no *science fiction monster film*, de 2013, *Pacific Rim*, é um ótimo exemplo. Os monstros estão, portanto, e cada vez mais avassaladoramente, entre nós.

Mas se nos estamos a referir ao monstro no seu sentido literal, interessa-nos igualmente efetuar um cruzamento ou um paralelismo com o monstro enquanto metáfora, aquela que remete para a monstruosidade humana, para as questões da diferença, da alteridade (o outro) e da

identidade (o eu, o nós) no seio ou no exterior da comunidade. É nesse ténue limiar entre essas duas dimensões que, podemos dizê-lo, se gera e localiza o conflito humano: na dificuldade ou mesmo impossibilidade de assimilação da diferença de identidades ou de integração de vontades. De um ponto de vista cultural, entendemos que se pode eleger o movimento, a figura e a atitude do *punk* como aqueles em que a monstruosidade, não enquanto criminalidade, mas enquanto dissidência, se fez sentir de modo mais gritante na sociedade ocidental. Pensamos que o impacto cultural do *punk* enquanto movimento transversal ou gesto individual é de tal ordem que podemos falar de um antes e um depois do *punk*, sobretudo na cultural juvenil ao longo de gerações. De forma irónica, poderíamos sintetizar esse fenómeno fazendo um paralelo na aparência dos Beatles e dos Sex Pistols: nuns temos o fato, nos outros temos o trapo. É toda uma demarcação ideológica que está subjacente – e nada subtil, ou não seria *punk*. Não que o *punk* tenha sido a primeira manifestação acabada de *monstruosidade* no mundo moderno da arte ou da cultura: as paródias de Duchamp com a (con)sagrada *Mona Lisa* de Da Vinci, em *L.H.O.O.Q.*, de 1919, e dos Sex Pistols com a fotografia da rainha Isabel II na capa de *God Save the Queen* (1977) revelam grotescas afinidades na sua iconoclastia. Mas a diferença entre o dadaísmo, o surrealismo e as demais vanguardas dissidentes do início do século XX e o *punk* do final do mesmo século tem que ver com a capacidade de disseminação: a prática *do-it-yourself* aliada aos *mass media* permitiram uma disseminação global pela cultura juvenil e urbana, ao passo que os movimentos modernistas se ficaram pelas elites intelectuais e artísticas da época. Na sua esteira, as mais ou menos significativas monstruosidades da *pop culture* iam tomando conta da juventude, de forma mais ou menos radical, através da moda ou da música, do *hip hop* ou do gótico, do metal ou do *queer*, do industrial ou do *funk*: cabelo comprido, pintado ou espetado, roupas rasgadas, gritos, grunhidos, tachas, picos, *mullets*, maquiagens, plumas, obscenidades verbais, impertinências gestuais – os signos da dissidência ou da alteridade, da reivindicação ou da revolta somavam-se. Alguns prevaricadores: Black Sabbath, Iron Maiden, Megadeth, Johnny Rotten, Alice Cooper, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, Metallica, Keith Flint, Marilyn Manson, Nine Inch Nails, Sigue Sigue Sputnik, David Bowie, Public Enemy, N.W.A., Rage Against the Machine.

Ao remetermos para uma dimensão social, cultural, política, ideológica ou filosófica da monstruosidade – logo, intrinsecamente humana –, interessa-nos sublinhar como a dissidência se foi inscrevendo, e dilacerando, ao longo das últimas décadas na ordem social com o propósito de fomentar ou exigir aquilo que chamaremos aqui uma *cultura de horizontalidade*, assente em dinâmicas de aceitação e inclusão, de esbatimento ou diluição de hierarquias e divisões. Essa dissidência assume simultaneamente a monstruosidade como uma *palavra de ordem* e um grito de revolta, mas também como um clamor ou um desejo ecuménico: por um lado, temos os berros do *punk* contra o *establishment*; por outro, a reivindicação igualitária do LGBTIQA+. Se quiséssemos sintetizar estas problemáticas numa questão-resumo, e em face de uma aparente proliferação do monstruoso que procuraremos demonstrar com este estudo, poderíamos perguntar: amamos cada vez mais os nossos monstros? Mas o que são mons-

tros? E como lidar com eles na realidade se mesmo na ficção existe uma tremenda dificuldade? A este propósito, veja-se o enclausuramento criativo em que os monstros se encontraram no cinema durante a vigência do Código Hays, entre 1934 e 1968 (que reganhariam enorme liberdade e popularidade nas décadas seguintes); ou veja-se o medo que os *comics* americanos motivaram na sociedade, ao ponto de ser criada a Comics Code Authority, em 1954, no seguimento da investida de Fredric Wertham, em *Seduction of the Innocent*, contra o alegado desvio moral que as histórias em quadrinhos provocariam nos mais jovens.

### (In)definição

Não teremos a veleidade de apresentar aqui uma definição ou uma caracterização definitivas do monstro e da monstruosidade. Traço comum, podemos dizer, talvez o mais seguro, é que no monstro ou na monstruosidade existe sempre uma violência contra a norma ou uma violentação desta – seja essa norma de ordem estética, ética, natural, legal, política, social ou qualquer outra. Contrariar a norma, de forma violenta, é, pois, o primeiro passo para o reconhecimento do monstro ou da monstruosidade. Omar Calabrese diz, em *A Idade Neobarroca*, que a própria etimologia da palavra monstro possui dois significados primordiais: “Primeiro: a espetacularidade, proveniente do facto de que o monstro *se mostra* para além de uma norma (‘monstrum’). Segundo: o mistério, causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar (‘monitum’). Todos os grandes protótipos de monstro, os da mitologia clássica, como o minotauro ou a esfinge, são ao mesmo tempo maravilhas e princípios enigmáticos” (106). Conclui então que o “grande princípio fundador da teratologia”, ou, como lhe chama, “ciência dos monstros” se baseia no “estudo da irregularidade” e se ocupa da “*desmesura*” (106). Como refere, os monstros, em quaisquer descrições, “da Antiguidade aos nossos dias, são sempre excedentes ou excessivos, em grandeza ou pequenez: gigantes, centauros, ciclopes; anões, gnomos, pigmeus; com muitas partes em falta: gastrópodes, isiquópodes, etc. A perfeição natural é uma medida média e aquilo que dela ultrapassa os limites é ‘imperfeito’ e monstruoso” (106). Isto a propósito da perfeição natural. Mas o que acontece ao nível espiritual? Diz Calabrese: “imperfeito e monstruoso é também aquilo que ultrapassa os confins da medida média que distingue a outra perfeição, a espiritual”. Consequência inevitável: “Perfeição e mediania são quase sinónimos. Daí o enigma do monstro, mas também a sua *excedência espiritual*. Esta última característica faz do monstro um ser não só anormal, como ainda por cima negativo”. Estamos, pois, perante um ser para o qual “o juízo de excesso físico ou morfológico se transforma em juízo de excesso de valores espirituais”. Portanto, a teratologia transforma-se de ciência “positiva”, como refere, em “disciplina moral” (106).

É nesta encruzilhada, ou nesta confluência, de ética e estética, moral e gosto, que as matérias se complicam. Porque o que é conforme é sempre provisório, mesmo se poderoso, na medida em que dita a norma, a regra, o padrão, e por isso determina a obediência, seja estética ou ética: “a conformidade pode ser representada mediante simetria, medidas do homem, cores pálidas, ca-

belos louros, magreza, etc. Aquilo que num período de conformidade semelhante se define como ‘disforme’ é o seu oposto” (107). Por ser provisória, a norma pode, no limite, sofrer uma inversão: “dá-se um afastamento se o disforme, socialmente homólogo ao mau, feio e disfórico, é repentinamente associado por qualquer um ao bom, ou ao belo, ou ao eufórico”. Estamos, pois, perante algo de vastas consequências: “quando as figuras do afastamento se estabilizam numa sociedade, são precisamente elas que se tornam regra do conforme” (107). O feio pode então ser a regra da beleza ou o que a substitui – repare-se no modo como as dilacerações do cânone perpetradas pelas vanguardas modernistas do início do século XX viriam a mudar para sempre o entendimento crítico da arte posterior. E, como referimos antes, o modo como o *punk* se viria a inscrever na *pop culture* mundial do último meio século.

Escritas há mais de 40 anos, as palavras de Calabrese não deixam de ecoar no nosso presente e quase podiam ser replicadas na nossa reflexão: “podemos voltar aos monstros contemporâneos e interrogar-nos finalmente se eles correspondem a uma qualquer mudança (...). E a resposta que podemos dar é a de que, de facto, existe um carácter específico na teratologia moderna” (108). Segundo o autor, que escrevia no último quartel do século passado, “os novos monstros apresentam-se como formas que não se consolidam, não se estabilizam. São, portanto, formas que não têm propriamente uma forma, andam antes à procura de uma”. Assim sendo, seria necessário pensar “a necessidade de um novo capítulo a acrescentar à história da teratologia”, um novo capítulo sobre a, como o próprio diz, ‘natural’ instabilidade e informidade do monstro contemporâneo. Ora, refere Calabrese, sendo, como já se viu, a teratologia “uma ciência fundamental do social”, esse capítulo seria intrinsecamente sobre “a instabilidade e informidade da nossa sociedade” (108).

Já Foucault, nas suas palestras sobre a anormalidade, proferidas em 1975, aborda a questão do “monstro humano” como uma das figuras fulcrais para pensar tal fenómeno no século XIX: “The frame of reference of the human monster is, of course, law. The notion of the monster is essentially a legal notion, in a broad sense, of course, since what defines the monster is the fact that its existence and form is not only a violation of the laws of society but also a violation of the laws of nature” (Foucault, 2003, 55). Assim, para o filósofo francês, “the monster is the limit, both the point at which law is overturned and the exception that is found only in extreme cases. The monster combines the impossible and the forbidden” (56). Mas não há apenas uma dimensão física e corpórea na monstruosidade: “the monster is the transgression of natural limits, the transgression of classifications, of the table, and of the law as table: this is actually what is involved in monstrosity”. Deste modo, “there is monstrosity only when the confusion comes up against, overturns, or disturbs civil, canon, or religious law” (63). Assim, diz Foucault, “I think that in each epoch, for legal and medical reflection at least, there have been privileged forms of monsters” (65). No caso específico da época em apreço, “a monstrosity emerges that is no longer juridico-natural but juridico-moral; a monstrosity of conduct rather than the monstrosity of nature” (73). Assim se chega à “monstrous nature of criminality” (74).

Tudo isto nos remete para a “cultural fascination with monsters” de que fala Cohen (1996), ao falar de uma “fixation that is born of the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens” (viii). Essa dimensão cultural “necessarily involves how the manifold boundaries (temporal, geographic, bodily, technological) that constitute culture become imbricated in the construction of the monster”, uma “category that is itself a kind of limit case, an extreme version of marginalization, an abjecting epistemological device basic to the mechanics of deviance construction and identity formation” (viii). Nesta dimensão cultural, o monstro é, para Cohen, o agente da diferença: “I argue that the monster is best understood as an embodiment of difference, a breaker of category, and a resistant Other known only through process and movement, never through dissection-table analysis” (x). O monstro seria, então, “a method of reading cultures from the monsters they engender” (3). Com propósito de esquematizar essa leitura da cultura através do monstro, Cohen propõe sete teses com o objetivo de “understanding cultures through the monsters they bear” (4).

Já Jeffrey Andrew Weinstock, no texto “A Genealogy of Monster Theory”, com que abre a compilação *The Monster Theory Reader* (2020), afirma que “what monsters are, where they come from, what they mean, and the cultural work they do are questions that have preoccupied philosophers, theologians, psychologists, physicians, and cultural critics”. Tema histórica e filosoficamente complexo, portanto, ou não acontecesse que “all cultures have their own monsters” (1). Deste modo, “because monsters and monstrosity appear in contexts ranging from art to medicine and religion to sociology and beyond, the theorization of monsters and their meanings has followed suit, with historians and anthropologists, queer theorists, and even computer scientists all attempting to think through what monstrosity is and how it functions” (1).

Mesmo se é difícil o monstro ser teorizado, há três âmbitos que Weinstock releva: “theorization of monstrosity from antiquity to today has tended to divide along three tracks: teratology, the study of ‘monstrous’ births; mythology, the consideration of fantastical creatures; and psychology, the exploration of how human beings come to act in monstrous or inhuman ways” (4). No campo da teratologia, refere que existem cinco teorias fundamentais: “supernatural intervention, hybridization, maternal impression, accident, and what we today would call genetics” (5). Já no que respeita à mitologia, aponta três categorias: “monstrous races of human beings, monstrous creatures of myth and fantasy, and cryptid creatures proposed by some to exist but the existence of which is generally disputed by science” (13). Sobre a psicologia, refere que esta “shifts our attention from weirdness without to the weird within” (21). E diz que “nowhere is the idea of monstrosity being in the eye of the beholder more apropos than in considering human monsters”, remetendo para figuras como o “genocidal dictator” ou o “sadistic serial killer” (22). Ainda segundo Weinstock, de modo abrangente, podemos dizer que o monstro é o outro: “whether one is discussing Roman attitudes toward ‘barbarians’ in antiquity, French demonization of Muslims in the Middle Ages, the displacement and destruction of indigenous populations in many parts of the world beginning in the sixteenth century, the Nazi ‘Final Solution’,

genocidal campaigns in Bosnia or Rwanda or Armenia, the twenty-first-century immigrant crisis, and so many other instances across time, the exaggeration of cultural difference into monstrosity has always served as an essential preliminary step toward domination” (25).

De um ponto de vista epistemológico, na atualidade, segundo Weinstock, “what differentiates contemporary monster theory from the theorization of monsters in earlier periods is primarily the position that monstrosity is a socially constructed category reflecting culturally specific anxieties and desires, and often deployed – wittingly or not – to achieve particular sociopolitical objectives”. E prossegue: “contemporary monster theory thus disavows (or at least sidesteps the question of) the monstrosity of human subjects based on morphology and instead focuses on the means through which such subjects are ‘monsterized’ and the implications of this process” (25). Isso vê-se em dois âmbitos: por um lado, “the twentieth century’s most significant development in monstrous representation” consiste em “giving voice to the monster” (26); por outro, e relacionado com o anterior, “a central contemporary trend in monstrous narrative has been to let monsters tell their own stories” (28). Esta assunção do discurso pelos monstros e o alargamento da sua presença encontra um certo paralelismo num outro fenómeno: as crianças são, no limite, o lugar da normalização e aceitação da monstruosidade como um outro-igual: “Particularly in films ostensibly targeted at children, such as the *Shrek* and *Monsters, Inc.* franchises, the ‘true monster’ is shown not to be the fairy tale creature or exotic beast but rather the human society that demonizes somatic difference”. O monstro está cada vez mais, e desde mais cedo, entre nós e amistoso. Diz Weinstock: “Such narratives—products of twentieth and twenty-first-century civil rights movements—clearly convey a message of tolerance and the valuing of diversity. Monstrosity inheres not in looking different but rather in acting in harmful ways” (29). Monstro e monstruoso ganham aqui uma mais clara distinção: um monstro pode ser amigo, doméstico; a monstruosidade será sempre funesta, bruta.

### História: esboço

A cada vez mais incontestada, e aceite, relevância cultural do monstro não nos deve fazer crer que a nossa era é necessariamente mais monstruosa do que tempos anteriores. Mesmo os racionais e pragmáticos gregos não se eximiam a nomear e descrever as mais variadas monstruosidades da mitologia da antiguidade: ciclopes, quimeras, colossos, titãs, gigantes, hidras, minotauros, centauros, *krakens*, esfinges, cérberos ou fúrias são alguns exemplos mais conhecidos. Apesar disso, talvez seja, porém, à Idade Média que mais prontamente associamos a ideia de monstruosidade, umas vezes na sua versão prosaica e quotidiana de seres informes e deformados, outras na sua versão majestosa e cataclísmica da besta apocalíptica, uns e outros acompanhados de gárgulas, lobisomens, leviatãs, dragões, demónios ou o próprio diabo, que proliferavam em bestiários e fachadas. Estes indomáveis monstros medievais parecem ter sido progressivamente dominados pela racionalidade do pensamento e da representação renascentistas: a perspetiva artificial e a anatomia pouca margem deixam ao delírio fantasioso.

Ainda assim, no século XVI, os gabinetes de curiosidades recuperariam e exporiam as mais diversas monstruosidades, umas mais naturais, outras mais sobrenaturais. Quanto ao barroco e ao rococó, apesar da exuberância figurativa que por vezes os caracteriza, não deixaram espaço para o monstro; mas, por essa altura, a monstruosidade começa a ganhar particular relevo na ilustração. Quanto ao neoclassicismo, por razões de legado estético e doutrinário, não atende ao monstro. Já o romantismo seria uma época privilegiada do monstro na arte, de algum modo em resposta ao iluminismo racionalista e frio que o antecederia. O realismo, talvez pela sua inclinação positivista e objetivista, a que não é alheia a contemporaneidade da fotografia, não lhe daria especial destaque (algo que, aliás, aconteceu com a própria fotografia, o que viria a mudar posteriormente com o cinema, como veremos adiante). Mas o simbolismo, por seu lado, traria o monstro de novo para o primeiro plano das artes visuais. Com o impressionismo e a arte abstrata, a figuração vai sendo substituída pela forma e os monstros têm cada vez menos como se mostrar na pintura – salvo em ocasiões circunscritas como o surrealismo, o expressionismo e algum dadaísmo. Com a vitória da abstração, o monstro torna-se, pois, ausente, ainda que a monstruosidade – no sentido do choque violento da norma – possa ser vista como uma característica da arte do século XX. Esta vitória da abstração na pintura quase pode ser entendida como um epítome da secularização do mundo que, desde o renascimento e o iluminismo, parece ter tomado conta da cultura ocidental.

Se quisermos ser mais específicos, nesta breve história dos monstros, podemos virar o foco para outras áreas. Começemos pela literatura, a pintura e a fotografia, apenas para fazermos luz sobre alguns nomes que talvez ilustrem bem certas tendências ao longo do tempo. Na literatura, não podemos esquecer-nos dos apocalipses bíblicos e das mitologias da antiguidade, que já referimos. Nem das visões, sonhos e pesadelos que nas mais diversas latitudes nos trazem dragões, ogres ou serpentes. Ou das figuras desmesuradas de Pantagruel, imaginado por Rabelais, e das entidades inefáveis do marquês de Sade. Ou de personagens incontornáveis da modernidade e da contemporaneidade visual, como a Bela e o Monstro, o Frankenstein de Mary Shelley ou o Drácula de Bram Stoker. Também o imaginário delirante de Lautréamont pode ser evocado. E o *génio monstruoso* que foi Céline. A propósito da baleia de Moby Dick, podemos também falar de monstruosidade. E, em Tolkien, Lovecraft e Poe, a monstruosidade literária conheceu também pontos altos, por vezes de convergência entre o terror e a fantasia. Terror e fantasia que haveriam de se cruzar com um novo género no qual a literatura de monstros conheceria – à semelhança do que sucederia mais tarde no cinema – uma prolifera produção, a ficção científica, de que os pioneiros Verne e Wells são suficientemente exemplares. A literatura *pulp* seria o momento seguinte de popularização da monstruosidade, entre o final do século XIX e meados do século XX. Se pensarmos na poesia, curiosamente, o monstro é uma figura menos presente, ainda que Dante ou Blake nos tenham oferecido visões aterrorizantes – e poderíamos dizer que se não existem

monstros na poesia (ainda que Baudelaire tenha escrito *O Monstro* e evocado espectros, vampiros e fantasmas), a tragédia pode ser vista, de algum modo, como um lugar privilegiado de monstruosidades.

Quanto à história da pintura, valerá a pena destacar igualmente alguns nomes. Começemos por Bosch e Brueghel, que no século XVI povoaram de incontáveis mostrengos as suas obras. Ou nos arranjos antropomórficos de Arcimboldo, no mesmo século. Os pesadelos de Füssli, de finais do século XVIII, devem também figurar entre as monstruosidades mais envolventes da história da arte. E no período do simbolismo não se pode passar ao lado das obras de Franz von Stuck, Arnold Böcklin ou Alfred Kubin. Com o início do século XX dá-se o estertor do figurativo, e os monstros na pintura conhecem os seus últimos avatares no dadaísmo, no expressionismo e no surrealismo: Helmut Herzfeld, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Pablo Picasso ou Salvador Dalí são alguns dos últimos pintores em cuja obra o monstro parece eclodir de forma ainda significativa, em qualquer forma que assuma. Depois, apenas se consegue indicar alguns casos excepcionais: Schiele, Botero, Bacon ou Dubuffet, por exemplo. Mas seriam cada vez mais escassos os monstros na pintura. Na realidade, seriam a ilustração e a banda desenhada a acolher o fervor visual da teratofilia.

Passando para a fotografia, vemos que esta forma de expressão, talvez devido ao seu vínculo ontológico à realidade, não deu aos monstros, ao longo de mais de quase dois séculos de existência, um grande destaque – ainda assim, a monstruosidade não esteve de todo ausente. Atenemos nos trabalhos de Duchenne de Boulogne, Charles Eisenmann e Francis Galton, todos na segunda metade do século XIX, cada um deles procurando registar no humano o que é desviante e, no limite, monstruoso: comportamentos violentos, corpos aberrantes ou ações criminosas. Algo que Diane Arbus e Roger Ballen, de modo similar, prosseguiriam registando o estranho que se mescla no prosaico. De uma forma mais artística, o monstro perpassa as encenações mais ou menos grotescas de Ralph Eugene Meatyard, Cindy Sherman ou Joel-Peter Witkin. E merece também menção a bifurcação entre o monstruoso e o sublime que é o trabalho de Robert Mapplethorpe. Em tempos mais recentes, o trabalho digital de Daniel Lee deve ser igualmente destacado pela ligação que podemos estabelecer com os estudos fisionómicos de Le Brun ou Lavater ou com os seres mutados do Dr. Moreau. Mas se é certo que os monstros não são tema relevante na história da fotografia, a monstruosidade, por seu lado, é uma característica que facilmente podemos entrever nela. Pensemos nos mais diversos tipos de desastres, sejam naturais ou tecnológicos, de que Chernobil é um bom exemplo, ou pensemos nos mais variados conflitos e provações, do genocídio ao crime urbano, da guerra à pobreza, das ruínas aos cadáveres que encontramos nos testemunhos da I e II Guerras Mundiais, na Guerra Civil Americana ou na Guerra Civil Espanhola, no Médio Oriente ou na ex-Jugoslávia, nas ruas das grandes metrópoles ou nos becos das pequenas cidades.

Contrariamente, na ilustração, os monstros encontraram muitas vezes um lugar de especial acolhimento – de algum modo em paralelo com a pintura, mas, no último século, ocupando o lugar desta como *habitat* criativo privilegiado. Desde logo, nos manuscritos medievais tão

frequentemente decorados com as mais ameaçadoras e ostensivas criaturas. Depois, nos estudos de anatomia que seriam conduzidos por Vesalius, Lavater ou Le Brun, onde o humano parece, frequentemente, esconder o monstruoso como uma espécie de segunda pele. No século XVI, Dürer oferecera-nos visões de rinocerontes, do diabo e da peste. Vesalius criou *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (*Sobre a fábrica do corpo humano em sete livros*, de 1543) e Giovanni Battista Della Porta publicou *De Humana Physiognomonia* (1586). No século XVII, podemos destacar, de Ulisses Aldrovandi, a *Monstrorum Historia* (1642) e, de Charles le Brun, os seus estudos de fisionomia, desenvolvidos nos anos 1670, em que liga as feições humanas e animais, bem como *Méthode Pour Apprendre À Dessiner Les Passions* (1698). No século XVIII, merecem destaque os estudos de Kaspar Lavater sobre fisionomia, os gabinetes de curiosidade de Albertus Seba, ilustrados em *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (1710) ou a obra anónima *Compendium rarissimum totius Artis Magicae sistematizatae per celeberrimos Artis hujus Magistros* (1775). Já no século XIX, devem relevar-se os trabalhos de Collin de Plancy, com *Dictionnaire Infernal* (1844), de Grandville, com *Un Autre Monde* (1844), bem como as ilustrações de François Desprez para o *Pantagruel* de Rabelais, as ilustrações de Alphonse de Neuville para as *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1871), de Jules Verne, ou as de Charles H. Bennett para as *Fábulas de Esopo* (1857). No século XX, a ilustração de monstros proliferaria nos mais diversos âmbitos, incluindo os géneros de terror, fantasia e ficção científica – destacamos aqui apenas o trabalho exemplar de Henrique Alvim Corréa para *War of the Worlds* (1906) e o autor de culto Frank Frazetta, não se devendo esquecer os milhares de ilustradores que trabalharam nas mais diversas publicações ou a infinidade de capas para as *pulp magazines* e para os álbuns de banda desenhada criadas.

Quanto à banda desenhada, esta revelar-se-ia, à semelhança da sua arte-gémea, a ilustração, uma área extremamente propícia à vida dos monstros no contexto da cultura visual, talvez mesmo mais do que ocorre na ilustração. Basta notar que frequentemente os tão populares super-vilões remetem para a monstruosidade, e os próprios super-heróis possuem frequentemente uma ligação à animalidade, como se pode constatar nos próprios nomes: Batman, Spider-man, Black Panther, Beast, Wolverine, etc. Mas quanto aos supervilões, podemos constatar que os mesmos se desmultiplicam nas mais variadas monstruosidades – contam-se pelos dedos das mãos os super-vilões elegantes ou belos. Por outro lado, se os super-heróis se tendem a assemelhar, os vilões tendem a diferenciar-se em tamanho e aparência, por exemplo. Ainda no âmbito da banda desenhada, podem constatar-se dois outros fenómenos reveladores: se os vilões da *golden age* (anos 40 do século XX) tendiam a assemelhar-se ao ser humano comum (pensemos em personagens como Lex Luthor, Red Skull, Joker, Clayface, Penguin ou Riddler), os vilões da *silver age* (anos 60) e da *dark age* (anos 80 e 90) vão ganhando cada vez mais características monstruosas (pensemos em Galactus, no Green Goblin, no Dr. Octopus ou em Doomsday); acresce também que as novas versões dos vilões, que vão surgindo a cada época, se revelam cada vez mais monstruosas – mais feias ou mais colossais. Aliás, os próprios heróis tornam-se na *silver age* mais monstruosos: compare-se os clássicos Super-

man, Wonder Woman, Batman ou Captain America, com a sua fisionomia olímpica, com Hulk, The Thing, Beast, Wolverine ou Ghost Rider, com a sua fisionomia bestial. Se, como podemos observar, os monstros ganharam um espaço significativo nas histórias de super-heróis da DC e da Marvel, outros casos não deixam de ser igualmente interessantes: Man-thing (1971), Swamp thing (1971), Spawn (1992) ou Hellboy (1993) são exemplos disso; ou séries como *30 Days of Night* (2002) e *Saga* (2012); e até malfeitores que se tornam heróis: *Suicide Squad* e *Guardians of the Galaxy*. Por fim, vale a pena sublinhar como o bem e o mal na banda desenhada podem ser alegoria das lutas sociopolíticas, como acontece com o Professor Xavier e Magneto nas narrativas de *X-Men*, com o primeiro a enveredar pela não violência e o segundo a defender a ação agressiva: Martin Luther King vs Malcolm X, o monstruoso vs o virtuoso. E se poderíamos pensar que o monstro é um exclusivo da cultura visual americana, basta uma incursão na BD de ficção científica ou de fantasia europeia ou japonesa para verificar que tal não é assim.

No que respeita ao cinema, sobretudo ao cinema *mainstream*, podemos afirmar que existe um momento deveras marcante: o código Hays, que, entre os anos 1930 e 1960, inibiu a representação da violência e da monstruosidade no cinema americano – mau grado a proliferação, excepcional, dos monstros na ficção científica nos anos 50. Essa ausência do monstro durante grande parte do século XX cinematográfico seria compensada pela proliferação desenfreada de monstros e monstruosidades a partir dos anos 1970 e até ao presente. Esta presença avassaladora durante esse período no cinema *mainstream* encontra um exemplar contraste na ausência quase total no cinema de autor durante o mesmo período. Porém, se o monstro é uma ausência notória no cinema de autor, a monstruosidade não o é, como podemos ver em obras de Bergman, Pasolini, Haneke ou Noé, onde a monstruosidade e a crueldade andam muitas vezes de mão dada. Mas se é notória esta polaridade entre cinema *mainstream* e cinema de autor, acontece algo semelhante dentro do sistema de géneros cinematográficos: a ficção científica, a fantasia e o terror – que se tornariam os géneros mais populares nas últimas décadas – acolhem incontáveis monstros, ao passo que o drama, o filme de ação, o *western* ou o *thriller* tendem a privilegiar a monstruosidade; na comédia e no musical, verifica-se uma quase absoluta ausência. Os monstros são de série B, a monstruosidade é de série A.

Concretizando historicamente, podemos verificar que nos anos 1920, particularmente no cinema expressionista alemão, mas também em Hollywood, algo de monstruoso está muito presente: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Wiene, *O Golem* (1920), de Wegener, *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1924), ambos de Murnau, *The Hunchback of Notre Dame* (1923), de Wallace Worsley, *The Phantom of the Opera* (1925), de Rupert Julian, *The Lost World* (1925), de Harry O. Hoyt, ou *The Man who Laughs* (1928), de Paul Muni, são bons exemplos desse apelo cinematográfico do monstruoso. No seu seguimento, encontraríamos o ciclo da Universal dos anos 1930, com adaptações de Drácula ou Frankenstein, por exemplo, ou com *Freaks* (1932), de Tod Browning. Nos anos 40 e 50, temos casos como *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1941), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *50 Foot Woman* (1958) e os monstros de *King Kong*, *Mighty Joe Young*, *The Beast from 20 000 Fathoms*, *Tarantula* ou *Godzilla*. Entretanto,

na Europa, a produção é mais escassa: Cocteau dava-nos *A Bela e o Monstro* (1946) e Bava *A Máscara do Demónio* (1960). Laughton e Powell transformavam humanos em monstros em *The Night of the Hunter* e *Peeping Tom*, respetivamente. No final dos anos 60, com o fim do código Hays, temos o *gore*, os *zombies* e os maníacos assassinos: *Night of the Living Dead*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *Halloween* ou *Friday the 13th*. E começam as sagas planetárias que prosseguiriam nas décadas seguintes: *Planet of the Apes*, *Star Wars*, *Alien* e *Predator*. Entretanto, Spielberg dava-nos um tubarão insaciável, um extraterrestre amistoso e dinossauros jurássicos ressuscitados. David Lynch comovia-nos com *The Elephant Man*, Cronenberg chocava-nos com *The Fly* ou *Naked Lunch* e Guillermo del Toro (des)encantava-nos com *Pan's Labyrinth* ou *The Shape of Water*. Monstros cada vez mais presentes, em mais universos – basta pensar nas adaptações de *The Lord of the Rings* ou *Harry Potter*, da Marvel ou da DC –, e cada vez maiores, como comprovam as sagas de *Transformers*, *Cloverfield*, *Pacific Rim* ou *Godzilla*.

Como se pode constatar, os monstros habitam muitos dos filmes ou sagas mais vistos de sempre no cinema – e, acrescente-se, na televisão, como o comprovam os sucessos mais ou menos recentes de *Star Trek*, *Game of Thrones*, *Stranger Things* ou *Westworld* –, mas eles não se cingem à produção em imagem real, penetrando cada vez mais no campo da animação, e desse modo chegando a um público infantil mais alargado: se podemos dizer que existia já algo de mais ou menos monstruoso na animação clássica americana (com as suas bruxas más e outras malfeitorias), seja da Disney ou da Warner Bros, e também em autores iconoclastas alternativos como Phill Mulloy ou Don Herzfeldt, é em tempos recentes que a monstruosidade se torna *mainstream*: as sagas de *Shrek* ou de *Monsters, Inc.* são disso exemplo, a que poderíamos acrescentar títulos como *Frankenweenie*, *Monsters vs Aliens* ou *The Boxtrolls*. Os monstros tornam-se cada vez mais precocemente amigos e amados.

### Teratologia: pluri/trans/multi/a-disciplinar

Ao esboço de uma história dos monstros na arte e na cultura que acabamos de propor, juntamos agora o esquisso-monstro de uma teratologia pluri/trans/multi ou, no limite, a-disciplinar. Adotamos aqui a ideia adiantada por Umberto Eco (2003) da semiótica como uma espécie de teoria geral da cultura, um campo de saber capaz de rastrear os signos e desvendar os sentidos das mais diversas atividades humanas, delimitando os seus significantes e desvelando os seus significados através da intenção da denotação e da extensão da conotação, ora nas suas dimensões simbólica ora indicial (Saussure, 1999; Peirce, 2005; Barthes, 1989). Quais os sinais e signos do monstro? Como nos adentramos neles? A semiótica do monstro parece-nos, de algum modo, tão evidente quanto falível: evidente porque todos reconhecemos um monstro quando o avistamos, falível porque, por norma, não existe um outro do monstro, um duplo, um espelho, um reflexo, um contraponto; o monstro parece ser radical alteridade, e nessa medida semioticamente irreduzível a um qualquer sentido definitivo. Apenas o *doppelgänger* – de que Dr. Jekyll e Mr. Hyde ou Hulk seriam célebres e acabados exemplos – se ofereceria como possível es-

pelho monstruoso da normalidade. Porque, na realidade, podemos perguntar: o que seria o oposto do monstro? Algumas respostas possíveis: o *dandy*, de que Robert de Montesquiou, imortalizado no quadro de 1897, de Giovanni Boldini, seria uma feliz encarnação (como o seriam, cada um a seu modo, o Des Esseintes, de À Rebours, de 1884, de Huysmans, ou o Dorian Gray, de 1890, de Oscar Wilde) e a sua versão plebeia, o metrossexual; o *yuppie* dos anos 1980; o aristocrata, o nobre, a realeza, ou as suas versões contemporâneas: o *jet-set*, o *glamour*, a celebridade; ou ainda a *femme fatale* ou o super-herói; ou as damas e os cavalheiros; ou esses potenciais exemplos de perfeccionismo, como os militares, os clérigos, os desportistas ou os bailarinos. O monstro seria, igualmente, o oposto de qualquer *idade de ouro* grega, de qualquer *belle époque* francesa, qualquer *victorian era* britânica, de qualquer *siglo de oro* espanhol, qualquer *gilded age* americana. Ele é o oposto e a rutura de qualquer ordem, elegância, decoro ou contenção. Seria o oposto tanto da cultura como da civilização de que nos falava Spengler em *O Declínio do Ocidente*.

A cultura tende para a supressão das excrescências, dos sinais da natureza e da bestialidade – logo, da monstruosidade: pelos, gorduras, cicatrizes, abscessos, quistos, borbulhas e todas as maleitas visíveis devem ser escamoteadas, extirpadas ou eliminadas. O oposto do monstruoso é o cosmético. São estas a norma e a prática também na cultura atual, às quais se procura fugir pela via do exótico, do exuberante ou do extravagante – em todo o caso, declinações possíveis do monstruoso: cabelo comprido e verniz nos homens, longas e felinas unhas-garras nas mulheres, cores de cabelo *shock* (laranja, verde, rosa), tatuagens e *piercings*, tudo isto condensado no *cosplay* lúdico ou comprometido, essa espécie de encarnação da caricatura. O que significam, resumidamente, todos estes significantes? Duas coisas: uma manifestação de dissidência, mesmo que mínima ou inofensiva; um clamor de tolerância para com o diferente – às vezes estas ações funcionam separadas, outras vezes conjuntamente. São estas algumas das alegorias da alteridade e alguns dos ícones da dissidência: às vezes monstruosos, às vezes cosméticos, por vezes imbricando-se um no outro. A semiótica do monstro contemporâneo – mas, em certa medida, extensível a toda a teratologia – é, de alguma maneira, um *requiem* pela beleza e um elogio da aberração, um lamento pela decadência do belo e uma apologia do poder do monstro, uma celebração da cultura de protesto e uma salvaguarda de um otimismo conformista.

Bem próximas da semiótica, temos a iconografia e a iconologia propostas por Panofsky (1991). Descrever e interpretar o monstro são, como temos vindo a ver, atividades que nos podem conduzir cada vez mais próximo do que em nós existe de (in)umano. Temos os megamonstros que arrasam megalópoles, como acontece com *Godzilla*, como se o arranha-céus fosse a medida da imponência dos monstros contemporâneos – e, ao seu lado, as crianças-monstro, como *Chucky*, o boneco-assassino, ou os adolescentes-*aliens* de *Village of the Damned*. Temos os tons escuros dos monstros, pois não é fácil encontrar monstros coloridos – podemos dizer que estes só surgem com o *punk* –, esse lado negro da sombra, que vai de *Darth Vader* a *Voldemort*, repositório do mal irreprimível de que fala Jung. Mas a iconologia pode misturar-se com a hermenêutica: compreender e interpretar. O amaldi-

coado *The Thing*, do Quarteto Fantástico, não aceita a sua condição monstruosa, mesmo que os superpoderes o tornem invencível; o condenado Ciborgue, da Liga da Justiça, é outro atormentado pelo seu lado monstruoso. Ambos são emblemas da infelicidade do monstro, mesmo quando abençoado pelo heroísmo. E por falar em heróis e corpos monstruosamente violentados, vale a pena a incursão nos anos 80, a década dos músculos de Stallone, Schwarzenegger ou Van Damme, dos *action heroes* com corpos monstruosamente trabalhados. Nos dias que correm, também o feminino monstruoso se tornou assunto para reflexão – não só as mulheres-monstro, mas também as heroínas-monstro. Para não falarmos já de uma outra mulher-monstro, a bruxa, e a forma como foi inclementemente perseguida, caçada e condenada.

Entre semiótica e iconologia, perpassam necessariamente a estética e a ética. Um entendimento estético do monstro tenderia a colocar-nos no nível da iconografia, do significante – da ameaça aparente. Um entendimento ético do monstro tenderia a colocar-nos no âmbito da iconologia, do significado – da ameaça efetiva. Seria aí, talvez, que passaríamos do monstro à monstruosidade: da aparência à essência, dos atributos às ações. O horror é o que nos causa a repulsa e o nojo, pertence ao domínio da aparência. O terror é o que nos causa o medo e o perigo, pertence ao domínio da consequência. O horror pertence claramente ao monstro, o terror pertence à monstruosidade. Se quiséssemos um ícone do monstro perfeito, ele seria o Alien de H. R. Giger e Ridley Scott: repulsa nauseada e medo absoluto.

Aqui entra em questão outra categoria: o mal. O monstro está, por princípio, do lado do mal, ele é a sua alegoria mais imediata e o seu ícone mais completo. São a intenção ou a potência de violência que transformam algo em monstruoso. Por isso, temos de separar entre mal, maldade e malícia – o mal é de onde parte a maldade e a malícia, mas aquela é sempre negativa e esta pode ser positiva. De algum modo, poderíamos fazer aqui um jogo de espelhos com uma outra categoria: o grotesco. O grotesco seria o monstruoso decorativo, o monstruoso meramente estético, inofensivo – o grotesco existe no e por causa do feio, não do mal. Na medida em que é feio, pertence, pois, ao domínio do monstruoso, mas não da monstruosidade. Não há, tendencialmente, problematização ética no grotesco. Daí a sua proximidade ao burlesco e ao carnavalesco, onde a dimensão estética claramente se sobrepõe à dimensão ética.

Como sabemos, dificilmente podemos falar de um bem e de um mal absolutos, e no caso da monstruosidade não é diferente. A título de exemplo, e assumindo uma estratégia quase lúdica, podemos aproximar três personagens: Golias, Golem e Gollum. Golias tornou-se figura maior – em duplo sentido – do monstro inimigo poderoso, mas vulnerável. O Golem pode ser um gigante monstruoso protetor – no entanto, nem sempre controlável. O Gollum é um personagem dividido entre a lealdade e o egoísmo. É nestas bifurcações éticas e estéticas que o monstro ganha uma especial pertinência e complexidade para a compreensão do humano. Por um lado, podemos falar de um trabalho ou processo de aceitação do outro, do monstro exterior, através da empatia, deslocando-nos para o seu lugar ou adotando a perspectiva alheia. Por outro, podemos falar de um trabalho ou processo de afirmação do eu, do monstro interior, através do mani-

festos, enunciando uma necessidade de reconhecimento e reivindicando uma subjetividade inegociável. É no encontro dessas duas dinâmicas que podemos assumir como verosímeis os universos ecuménicos e as convivências inter-espécies que temos em *Star Wars* ou *Star Trek* – uma convivência que, de algum modo, passa sempre por um qualquer procedimento de humanização, seja através da linguagem, que permite o diálogo, seja através da antropomorfização, que permite a familiaridade. O androide dificilmente é visto como um monstro, precisamente pela semelhança humana que exhibe. E qualquer ser humanoide está mais próximo da nossa compaixão. No fim, quem sabe, o que está em jogo será, também aqui, o pós-humano. E ao remetermos para o pós-humano, não podemos deixar de nos perguntar: são os monstros personagens planas ou redondas? Merecem estas narrativas ser tão escarnecidas e depreciadas como por vezes acontece? Ou serão elas a base de uma teratologia desmistificadora e o fundamento de uma teratofilia tão esperada?

### Sublime: o belo e o monstro

Cruzar disciplinas, matérias, metodologias e áreas diversas para criar uma abordagem-Frankensteim à questão do monstro não nos deve inibir, mesmo se o risco epistemológico é evidente. Por isso, juntamos agora duas categorias da estética – o belo e o sublime – às reflexões anteriores, sustentadas na história, na semiótica ou na iconologia. Para iniciar esta parte, recuperamos um célebre aforismo atribuído a Napoleão e que diz que do sublime ao ridículo vai apenas um passo. Apetece-nos dizer que o mesmo acontece com o sublime e o monstruoso. A distância é deveras curta e depende mais do ponto de onde olhamos do que do percurso que fazemos.

Recorremos aqui ao conceito de sublime para, aproveitando a elasticidade do mesmo, pensar o monstruoso em contraponto com um cânone de hipotética perfeição e harmonia – que parece ainda modelar a cultura contemporânea – e que poderíamos remontar a Policleto ou a Vitruvius. Num extremo, teríamos as características típicas da figuração do belo (seja ele heroico, geométrico ou sensual, por exemplo): a harmonia, a simetria, o equilíbrio, no fundo, a beleza como convencionalmente entendida. No outro, teríamos os arquétipos ou estereótipos do *design* do monstro: disforme, informe, desajeitado, medonho, desproporcionado, colossal. Entre um e outro, múltiplas, ainda que excepcionais, variações, paradoxos, contradições e quimeras: elegantes monstros e cavalheiros aterradoros. Porquê o conceito de sublime como operador conceitual fulcral neste ponto? Porque poucos conceitos no âmbito da estética se apresentam tão polissémicos, desdobráveis e elásticos como esse, como bem sabemos das inúmeras reflexões que a ele dedicaram autores como Longino, Burke, Kant, Hegel, Derrida ou Lyotard, entre outros. Neles podemos perceber que, umas vezes, o uso do conceito o aproxima da bela forma; noutras, é no âmbito da infirmitade que ele é colocado. Nesse sentido, efetuaremos aqui dois movimentos: um que cruza o sublime com a perfeição (mimética, física, moral ou técnica, entre outras) e outro que cruza o sublime com a imperfeição (o inacabado, o violento, o grotesco ou o mons-

truoso, por exemplo). No primeiro caso o sublime reenvia para o belo, no segundo remete para o feio. Assim, num primeiro momento, propomos uma contraposição do sublime perfeito ao sublime imperfeito.

Quanto ao sublime perfeito, podemos convocar dois autores para a sua descrição e caracterização: Longino (2015) e a sua ligação do sublime às ideias de elevação, grandeza, êxtase ou divino; e Hegel, que fala da “sublimity of God” (1975, 364) e nos diz que “sublimity lifts the Absolute above every immediate existence” (362). Mas podíamos ainda evocar Derrida, quando nos diz que “the sublime is not only high, elevated, nor even very elevated. Very high, absolutely high, higher than any comparable height, more than comparative, a size not measurable in height, the sublime is superelevation beyond itself” (1987, 122), remetendo ainda para a ideia de colossal. A ideia de colossal está igualmente presente em Kant, quando o filósofo alemão fala de um “sublime in comparison with which everything else is small” (1987, 105). De algum modo, em certa medida e por analogia, poderíamos falar, a este propósito e sinonimamente, de belo. Ou melhor: do ponto onde o belo se torna sublime e o sublime se torna belo, tão próxima do ideal clássico se encontra a representação das formas, na sua lógica de harmonia, ordem, unidade e totalidade. Essa superlatividade do belo perfeito pode ser vislumbrada em diversas instâncias, da antiguidade à atualidade. Um exemplo: o cânone de Policleto, medida da figura humana perfeita da qual podemos ver como derivação a silhueta feminina ideal (86-60-86 cm), ou a *proporção áurea* que tantas figurações, composições e edificações organiza e explica. Outro exemplo: o artifício usado na antiguidade pelo pintor Zêuxis para retratar Helena a partir de uma seleção das partes mais belas de um conjunto de mulheres. Também as defesas do belo feitas por Platão em *O Banquete* (1991) ou Plotino no *Ensaio sobre o Belo* (2021) remetem para esse ideal. Destes ideais clássicos facilmente podemos ver em figuras como a amazônica Wonder Woman ou o kryptoniano Superman perfeitas atualizações. De igual modo, podemos ver repercutir tão excelsos exemplos em alguém como Hölderlin e as suas constantes elegias de uma perfeição mítica irre recuperável. Mas também a arte renascentista perseguiu ideal semelhante – veja-se a recuperação do homem vitruviano representado por Da Vinci ou os *Quatro Livros sobre a Proporção Humana* (1528), de Dürer. Outros exemplos de ilustradores que, em épocas posteriores, procuraram a perfeição: Gustave Doré, Jules Chéret, J. C. Leyendecker, Norman Rockwell, Andrew Loomis ou Alex Ross. Em todos eles, de algum modo, se misturavam o talento mimético com a beleza matemática, o clássico com o geométrico. O robô, o super-herói ou a *top model* bem podem ser vistos como a atualidade destas ideias, como o são os andróides da série *Westworld*, o Dr. Manhattan dos *Watchmen* ou as modelos das fotografias de Horst P. Horst ou Helmut Newton. No cerne desta perfeição teríamos então, sempre, a bela (e, metonimicamente, boa) figura humana, a figura normativa. O desfigurado ou a má figura remeteriam, então, para o sublime imperfeito – e, como vimos anteriormente, para o monstruoso. Quanto mais perto da norma, mais belo; quanto mais afastado, mais monstruoso, delinquente ou desviante.

Quanto ao que aqui entendemos por sublime imperfeito, começamos por recorrer a Burke, que nos diz que “the apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence” (1757, 154). A Kant vamos buscar a ideia fundamental do informe, quando nos diz que “sublime can also be found in a formless object” (98) e nos fala de um “negative pleasure” (99), bem como de “a rapid alternation of repulsion from, and attraction to, one and the same object” (115). A ter em conta seguramente nesta qualificação do sublime imperfeito são as associações que Lyotard propõe quando ao sublime remete as ideias de “the indeterminate” (1991, 94) e sobretudo de um “the unrepresentable” (101), referindo ainda os “defects, lack of taste, formal imperfections” (95), propondo mesmo que “the very imperfections, the distortions of taste, even ugliness, have their share in the shock-effect. Art does not imitate nature, it creates a new world (...); one might say in which the monstrous and the formless have their rights because they can be sublime” (97). Segundo ele, “the arts, whatever their materials, pressed forward by the aesthetics of the sublime in search of intense effects, can and must give up the imitation of models that are merely beautiful, and try out surprising, strange, shocking combinations” (100). O sublime imperfeito aproximar-se-ia, pois, do feio, podendo, no seu grau extremo, com ele coincidir. Como nos diz Victor Hugo, no seu famoso prefácio de *Cromwell*, “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o génio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do génio antigo” (2007, 28).

O sublime imperfeito seria, então, o oposto da calma grandeza de que fala Winckelmann: “The last and most eminent characteristic of the Greek works is a noble simplicity and sedate grandeur in gesture and expression” (1988, 12). Teríamos, então, a repugnante estranheza: o grotesco, o monstruoso, o inacabado, o indefinido, o rudimentar, o esboçado, o tosco, o bruto, o incipiente, o embrionário, o incompleto, o brusco, o rugoso, o vernacular, o esquelético, o esquemático, o cadavérico, o burlesco, o seboso, o adiposo, o visceral, o fantasmagórico, o medieval. O sublime imperfeito, do qual o monstruoso seria uma concretização extrema, seria então um conjunto de oposições: contra Policleto e o cânone instaurado; contra Vitruvius, desmantelando a espantosa simetria de Da Vinci; contra o classicismo, tornando obsoletas, supérfluas ou ofensivas a unidade e a totalidade como valores obrigatórios; contra a academia e as suas premissas criativas ideais. Ele é acentrado, fluido, assimétrico, volátil, fragmentado, recortado, despedaçado, caótico, inorgânico. E desmesurado – porque foge da medida; e desfigurado – porque violenta a figura; e disforme – porque rompe a forma; e desproporcionado – porque transgride a proporção. Por isso não pode ser belo. E como é medonho, aterrador, violento, ameaçador, ele não é bom. E porque é híbrido, deteriorado, estranho, *freak*, mutante e metamórfico, ele não é verdadeiro. Ele é inefável e instável.

## Coda: amar o monstro

Monstros literais e monstros humanos. No cruzamento entre ética e estética, entre belo e sublime, podemos conhecer melhor o monstro enquanto conceito e enquanto figura. E conhecer melhor igualmente o sujeito humano, com todas as suas contradições e conflitos. Aliás, a hermenêutica do monstro nem exige, num primeiro momento, especial subtileza, pois o monstro está, por norma, bem visível, dado que uma das suas características fulcrais é a hipérbole: na escala, no volume ou no tamanho que assume ou impõe, seja no gigantismo, no nanismo, na gritaria, na fealdade, na abjeção ou na destruição. Ele é enfático, exagerado – aberrante, estridente, tenebroso. E quando falamos, alegoricamente, de monstros humanos, lá está essa transgressão absoluta da norma: o aleijado, o alcoólico, o mendigo, o bobo, num primeiro grau; o feminicida, o fraticida, o parricida, num segundo grau; o homicida, o violador, o estripador, o *serial killer*, num terceiro grau; o terrorista, o ditador, o tirano, o genocida, num quarto grau. Podiam juntar-se o apóstata, o herege, o meliante, o delinquente, e tantos outros. Se não um monstro, o humano pode ser monstruoso. E aqui a questão do monstro entra no âmbito da ciência política, da lógica do amigo, do aliado, do adversário e do inimigo. De figuras históricas a figuras de ficção, a cultura popular plasmou bem a monstruosidade humana, umas vezes de forma mais metafórica, outras mais metonímica: Jack the Ripper, Dr. Caligari, Dr. Mabuse, Norman Bates, Leatherface, Michael Myers, Jason Voorhees, Freddy Krueger, Hannibal Lecter e todos os *zombies* que povoam filmes, séries e videogames são disso bons exemplos.

Se o monstro se caracteriza sempre em função do humano, da sua norma, o monstro é o que se afasta do humano – daí que o monstro se distinga do humano pela diferença no tamanho, na locomoção, na postura, na rugosidade. Pela falta, ausência ou excesso de alguma parte. Pela desarticulação das partes. Pela invulgar disposição e composição do todo. Outras distinções são possíveis: de um lado teríamos o visceral, do outro o mecânico, de um lado o natural, do outro o sobrenatural, de um lado o cultural, do outro o natural, de um lado o natural, do outro o tecnológico. E podemos continuar: o monstro seria da ordem do feio, da bestialidade, da natureza, da barbárie, do doloroso, do orgânico, da ancestralidade, e não do belo, do tecnológico, do civilizacional, do prazer, do cosmético e do porvir. O monstro não pode aspirar às alturas ou ao paraíso, não tem luz, não é claro, não é são, nem limpo, nem rico, nem dissipador. Ele é rebaixado ao inferno, oculto no escuro, é enfermo, sujo, pobre, mendicante. Para ele só existe o terror e nenhuma panaceia, o apocalíptico e nunca o edênico, o decadente e nunca o excelso. Ele não é perfeito, é defeito. As suas marcas podem ser visíveis no humano, precisamente nas alturas em que mais se afasta do auge da idade adulta e ativa: na velhice e no nascimento, na obesidade e na magreza, na doença ou na mutilação. O monstro é quotidiano tanto como ontológico. E, alegoricamente, é arquetípico: é o caos antes da ordem, é a destruição depois da criação.

O monstro possui um *ethos*: não pode fugir à sua (má) natureza, logo é, na sua condição mais pura, uma espécie de inimputável; pelo contrário, o monstro humano, aquele que escolhe fazer o mal, o criminoso, deliberadamente sádico, é, por isso, o mais condenável de todos. O

monstro também tem um *pathos*: além da hipérbole, que já referimos, a patologia é outro traço distintivo, como podemos ver pelas duas situações patológicas mais pungentes: a fúria incontrolável do monstro e a compaixão na morte do monstro. E há um *logos*, ou melhor a sua carência, a sua insuficiência: é sobretudo a linguagem que humaniza o monstro, como podemos ver em *Planet of the Apes*, *Guardians of the Galaxy* ou *Star Wars*. E há também uma *poesis* do monstro: se o monstro é o outro, mas não há um outro do monstro (seria quem? o escoreito? o modelo?), podemos ver que o herói é humano, demasiado humano – basta ver que os super-heróis têm a referência *man* ou *woman* constantemente no nome, como Superman, Wonder Woman, Spider-man, Iron Man, X-Men –, ao passo que os vilões não; e repare-se que o perfeito é centrípeta (para cada herói...) e o monstruoso é centrífugo (... existem múltiplos vilões).

Parecendo habitar sobretudo histórias escapistas, de terror, de fantasia ou de ficção científica, o monstro pode revelar-se uma figura-chave para entender a condição humana, mesmo, ou sobretudo, no mais secreto, incompreensível e inconfessável: porque odiamos o diferente? Quanto mais diferença vemos no outro, mais monstruoso nos parece; e quanto mais monstruoso nos parece, mais monstruosos nos tornamos nós próprios. No limite, se tomarmos o monstro como alegoria e ícone da alteridade e da dissidência, podemos dizer que o mesmo, em ambos os casos, nos impele a almejar ou propor uma sociedade que passe da verticalidade hierárquica a uma horizontalidade inclusiva, uma sociedade em que os extremos se toquem e não em que se apartem, capaz de acolher e integrar a diferença e não de normalizar o estranho. Essa seria uma sociedade capaz de ultrapassar o binarismo, de sanar as brechas, de diluir os conflitos. Seria uma sociedade sem monstros se, como propomos, tomarmos o monstro como o mais imediato avatar do preconceito. Por isso, precisamos de ultrapassar a imagem do monstro como alegoria da alteridade inconciliável: do racismo, da homofobia e da discriminação. Os ícones da dissidência, por seu lado, são aqueles que usam a monstruosidade para reclamar a aceitação, o direito a existir, aqueles que, condenados à margem, procuram dela escapar. Esse mundo seria uma espécie de utopia governada pela teratofilia, uma sociedade capaz de integrar os seus monstros e cuidá-los, sem fronteiras éticas ou estéticas. Mas essa é uma tarefa de uma exigência avassaladora, como nos mostram filmes como *The Fly* (1986), de Cronenberg, *The Beauty and the Beast*, na versão de Cocteau, ou na da Disney (1991), *The Shape of Water* (2017), *Ex-Machina* (2014), *Deadpool* (2016) ou a série *Westworld* (2016). Porque a grande questão é mesmo: como amar o monstro? Ou será que nunca o amaremos e estamos à espera do androide, messias sem vísceras, nem pelos, nem órgãos, para termos um futuro radioso, depois do humano e do monstro?

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1989), **Elementos de Semiologia**, Edições 70
- BURKE, Edmund (1757). **A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful**, R. and J. Dodsley
- CALABRESE, Omar (1987), **A Idade Neobarroca**, Martins Fontes
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), "Monster Culture (Seven Theses)", in **Monster Theory**, COHEN, J. J. (ed.), University of Minnesota
- DERRIDA, Jacques (1987). **The Truth in Painting**, University of Chicago Press
- ECO, Umberto (2003), **Tratado Geral de Semiótica**, Editora Perspectiva
- FOUCAULT, Michel (2003), **Abnormal: Lectures at the Collège de France – 1974-75**, Verso
- HEGEL, G. W. F. (1975). **Aesthetics: Lectures on fine art**, Oxford University Press
- HUGO, Victor (2007), **Do Grotesco e do Sublime**, Editora Perspectiva
- KANT, Immanuel (1987). **Critique of Judgment**, Hackett Publishing Company
- LONGINO, Dionísio (2015). **Do Sublime**, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume
- LYOTARD, Jean-François (1991), **The Inhuman**, Polity Press
- PANOFSKY, Erwin (1991), **Significado nas Artes Visuais**, Editora Perspectiva
- PEIRCE, Charles S. (2005), **Semiótica**, Editora Perspectiva
- PLATÃO (1991), **O Banquete**, Edições 70
- PLOTINO (2021), **Enéadas I e II**, Ideia Editora
- SAUSSURE, Ferdinand (1999), **Curso de Linguística Geral**, Publicações Dom Quixote
- SPENGLER, Oswald (1973), **A Decadência do Ocidente**, Zahar Editores
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (2020), "A Genealogy of Monster Theory", in **The Monster Theory Reader**, WEINSTOCK, J. A. (ed.), University of Minnesota Press
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1998), "On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks", in **German Essays on Art History**, SCHIFF, G., Continuum

