

CRIATURA, MONSTRO, ANIMAL, CARNE OU CARNIÇA: A NOTÁVEL PERPETUAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS FEMININOS DA CULTURA MISÓGINA

CREATURE, MONSTER, ANIMAL, MEAT OR CARRION: THE NOTICEABLE PERPETUATION OF THE FEMININE ARCHETYPES OF MISOGYNIST CULTURE

Thiane Nunes¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil
thianenunes@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0946-2178>

Recebido em 5 jan. 2020

Aceito em 7 abr. 2020

Resumo: Nas culturas de todos os tempos e territórios, pessoas dependem de estruturas construídas para organizar suas vidas de forma a entender a si mesmos e aos outros. Essas *narrativas reguladoras*, termo utilizado pela teórica e crítica cultural Gayatri Chakravorty Spivak (2010), irão legitimar e estabelecer o que é aceitável ser ou fazer. As identidades que os indivíduos assumem e são convencidos a representar são infinitamente múltiplas e apresentam-se saturadas de relações de poder. No escopo da ampla questão da misoginia no campo das artes, este texto reflete sobre a herança residual das construções que o pensamento patriarcal fez da mulher e de sua estrutura corpórea como sujeito, a partir de representações artísticas em variadas linguagens. A exploração dos conceitos de monstro, disforme, perigosa, carne e animal é aqui utilizada como forma de investigação da dimensão sócio-histórica, frente as mais diversas perspectivas que estigmatizam negativamente a figura feminina, partindo de uma análise acerca das transformações ocorridas na transição da cultura *fin-de-sécle* para a moderna e, finalmente, para a contemporaneidade. Buscando compreender modos de interpretação diferenciados, outras linguagens e sujeitos pertinentes, bem como possíveis posicionamentos éticos e políticos, esse artigo objetiva sugerir novos olhares e interpretações acerca das imagens, experiências e informações a que somos expostos, a fim de documentar e ilustrar novas historiografias e conhecimentos, considerando os diferentes regimes de visibilidade e suas possíveis consequências sociais.

Palavras-chave: Misoginia. Feminismo. Alteridade. Mulheres na Cultura.

Abstract: In cultures of all times and territories, people depend on structures built to organize their lives in order to understand themselves and others. These regulatory narratives, a term used by the theoretical and cultural critic Gayatri Chakravorty Spivak (2010), will legitimize and establish what is acceptable to be or do. The identities that individuals assume and are convinced to represent are infinitely multiple and are saturated with power relations. In the scope of the broad question of misogyny in the field of the arts, this text reflects on the residual inheritance of the constructions that patriarchal thought made of women and their corporeal structure as a subject, based on artistic representations in various languages. The exploration of the concepts of monster, misshapen, dangerous, meat and animal is used here as a way of investigating the socio-historical dimension, in the face of the most diverse perspectives that negatively stigmatize the female figure, starting from an analysis about the transformations that occurred in the transition from *fin-de-sécle* culture for modern and, finally, for contemporaneity. Seeking to understand different modes of interpretation, other relevant languages and subjects, as well as possible ethical and political positions, this article aims to suggest new views and interpretations about the images, experiences and information to which we are exposed, in order to document and illustrate new historiographies and knowledge, considering the different visibility regimes and their possible social consequences.

Keywords: Misogyny. Feminism. Otherness. Women in Culture.

A mulher não é um monstro, é simplesmente um homem
imperfeito.
(KAPPLER, 1993, p. 293-94)

TRANSCEDÊNCIA E METAMORFOSE: DE INCAPAZ A PERIGOSA

As mais variadas expressões artísticas de fins do século XIX e primeira parte do século seguinte apresentaram um forte sentimento de misoginia e desprezo com relação à figura da mulher. Tais atitudes se materializaram em representações culturais de um feminino pernicioso, quiçá letal, substituindo os grandes temas da mulher como anjo, musa ou Mãe, aquele modelo fundamental e contumaz da arte. Decadentistas e Vanguardistas fizeram excessivo uso das interpretações generalizadas de uma espécie de mulher monstruosa ou perigosa, transformando e convertendo a figura feminina em um objeto artístico que ora causava medo, ora repulsa. Elas eram demônios, vampiras (como numa variada série de litografias e pinturas do pintor norueguês Edvard Munch, Fig. 1), serpentes, deformadas, bruxas, cadáveres putrefatos, criaturas pegajosas, esfinges, aranhas, contagiosas e sifilíticas, polvo, carniça e monstros das mais variadas concepções.

A condição da mulher, historicamente já condenada pelo seu sexo, vê nesse período outro tipo de consequência misógina, representada e marginalizada pelo imaginário patriarcal, numa constante produção oriunda das classes artísticas masculinas, junto às quais esperaríamos encontrar um espaço de vivência menos reacionário ou conservador. Essas ações, aparentemente não tão agressivas como ataques físicos ao *sexo frágil*, viriam a produzir consequências no âmbito da modelação do poder social no campo das artes, que repercutiria até os dias de hoje. A mulher, que já era conhecida por sua condição intelectualmente inferior e muitas vezes incapaz – segundo diferentes publicações filosóficas, científicas e médicas *fin-de-siècle*¹ – agora era sujeito reduzido a estereótipos extremos, indigno de participar do *mitsen* humano, entrando em “conflito com seu próprio senso do eu” (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 48).

¹ Vide Paré, Lombroso, Uzanne, Schopenhauer, Weininger, Möbius, Havelock Ellis, Krafft-Ebing, Moreau de Tours, Icard, Charcot, Michelet, Strindberg, dentre outros.

Entre fins do século XIX e início do XX, até aproximadamente os anos 30, a afirmação das dicotomias entre homem e mulher, do discurso cientificista (força intelectual e fraqueza da natureza, por assim comparar), vai sendo questionada. A modernidade foi um fator determinante nesse processo, tendo contribuído para instalar na sociedade uma sensação de “caos social”, período em que muitas mulheres iniciam um processo de reivindicação de direitos e entrada no espaço público e político social. Após a Primeira Grande Guerra, mulheres viúvas ou esposas de maridos agora inválidos estavam a trabalhar em fábricas. Também crescia a prostituição, na busca do sustento pessoal ou familiar, questionando assim o mito da superioridade masculina e criando um clima de instabilidade nos padrões vigentes².

É desta forma que se instaura o medo, “essa emoção-choque, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente” (DELUMEAU, 2007, p. 39), que decorre dessa consciência de uma provável ameaça aos costumes do âmbito já confortavelmente compreendido ou das instâncias de certezas socialmente aceitas. Essa ameaça de relegar um espaço de intermediação ao outro (a mulher) é o que torna a representação desse medo ainda mais terrível, tornando-o possível. As incongruências diante do outro são construções culturais, criadas para serem seguidas por iguais, quando na prática, a sociedade é formada por diferentes.

² Não há espaço nesse artigo para introduzir análises históricas sobre a condição da mulher nesse período, nem estudos do desenvolvimento dos movimentos feministas. Como exemplo/sugestão, os trabalhos de Elaine Showalter poderão ser considerados elucidativos neste aspecto, pois traçam um amplo painel do imaginário do *fin-de-siècle*.

Fig. 1



Fonte: Edvard Munch. *Vampyr II*. 1895-1902. Litografia, 55 x 38 cm. MoMA.

Nesse ínterim, surgem nas artes e na literatura muitas representações sobre mulheres adúlteras e/ou vingativas, jogadoras de ácido, mitomaníacas e viciadas em ópio ou substâncias injetáveis. Lânguidas, pálidas e com olhares assustadores, essas mulheres povoam o trabalho de Eugène Grasset (1845-1917), que se tornou um dos mestres da *Art Nouveau* em Paris. Em *La Vitrioleuse* (Fig. 2) uma ruiva com tez esverdeada nos é apresentada sob cores gritantes e difíceis de reproduzir em litografias da época. Ela aguarda em postura inclinada e olhando sobre os ombros, com determinação, para o que irá vir a ser seu crime irreparável: vingativa, irá jogar ácido em algum pobre algoz. O mesmo autor produziu *La Morphinomane* (1897), mulher devassa que injeta o veneno na coxa, com olhar já perdido, contra um fundo amarelo-canário que evoca doenças, hospital, perturbações, transmitindo sinais de ansiedade, precaução e repulsa. Grasset, que ensinava desenho e recusava alunas

mulheres, também criou belíssimas peças de joalheria para o famoso Henri Vever, mulheres-anjos inacessíveis ou bruxas que emergiam de oceanos.

Nesse percurso social percebemos uma constante difusão da reprodução cultural de uma imagem feminina negativa, não somente no sentido de ser inferior, mas agora também causando *temor*. Sendo a política e a tomada de decisões nos assuntos públicos campos *naturalmente* masculinos, uma mulher que quisesse deles participar deveria parecer uma monstruosa quimera. No caso das feministas, não eram apenas as qualidades estéticas que seriam depreciadas. O uso de práticas ofensivas tinha como efeito a despersonalização, a descaracterização e a diluição do caráter político do movimento, e assim elas transformaram-se em loucas, histéricas, peludas, feias, masculinizadas ou mal-amadas.

Fig. 2



Fonte: Eugène Grasset. *La vitrioleuse* (A atiradora de ácido). 1894. Litografia colorida, 39,9 x 27,7 cm. Coleção particular.

Essa armadilha do sistema social sustenta um véu de invisibilidade em relação à prisão da mulher, num universo onde não há a autonomia de decisão com relação à sua individualidade pessoal. A busca pelo ideal de pureza, doutrinada pela sociedade, levava as mulheres a se submeter passivamente às amarras de uma dependência à qual os homens queriam vê-las atadas. Rompendo as amarras, tornavam-se monstros, feiticeiras e malvadas, indignas da proteção masculina.

Wendy Steiner (2001), em seu livro *Vênus in Exile*, nos fala sobre a rejeição da arte e da figura feminina a partir do século XX. Ao mesmo tempo em que os movimentos vanguardistas declaravam seu desprezo pela arte demasiado doce ou figurativa do passado, as feministas estavam em plena campanha contra uma visão da mulher como passiva e inferior. É sabido que as vanguardas eram hostis a algo semelhante a uma “estética feminina”, que em seu modo de ver englobaria conceitos do encantamento, sentimentos e excessos melodramáticos, associados a um filisteísmo feminino e burguês.

A história da elite artística do século XX é, em muitos aspectos, uma história de resistência para com o sujeito feminino como um símbolo de beleza. Esta resistência, por sua vez, está relacionada com as lutas do mundo real durante o século passado - os últimos dois séculos, na verdade – e em como a sociedade considerava (e ainda considera) as mulheres como seres humanos. Em geral, a vanguarda estava desdenhosamente alheia a essa luta, menosprezando tanto as mulheres quanto seus significados tradicionais ou emergentes. Os modernistas difamavam a estética do prazer, definindo as aspirações sublimes da arte como independentes ou contrárias aos prazeres da sedução feminina, do charme, das conveniências. Ao mesmo tempo, eles assimilaram a "nova mulher" e os objetivos da auto realização feminina, o que era igualmente irrelevante para o laboratório dos modernos. Podemos lamentar a incapacidade de encorajar e apoiar o movimento das mulheres e também sua aptidão em lidar com o *sexo frágil* com tão pouca simpatia. Seus motivos, certamente, eram completamente diferentes: a misoginia modernista é algo notável! No entanto, sua ruptura violenta com uma estética de um fascínio passivo agora nos deixa livre, paradoxalmente, para contemplar novas possibilidades de beleza e seus possíveis simbolismos femininos. Por razões tanto feministas quanto modernistas, é impossível voltar ao velho estereótipo da mulher nas artes. A tarefa que nos espera não é nada menos do que a reimaginação do sujeito feminino como parceiro no prazer estético. (STEINER, 2001, p. 19)³

MEFISTÓFELAS IMPERFEITAS, MACACAS, POLVOS

Em diversas definições, monstros e mulheres aparecem como seres incompletos e imperfeitos, cujas anatomias revelariam uma realização inacabada da

³ Minha tradução.

natureza. Tal definição supõe uma idealização e supremacia do homem que, abstrata e universal, é contestada por cada ser em sua existência efetiva e singular. Entre as diversas definições de monstro, a mais corriqueira consiste em considerá-lo um ser inacabado ou, como prefere Claude Kappler (1993, p. 293), “seres a quem falta algo de essencial”. Essa concepção já se fazia presente em várias fontes da antiguidade, em Plínio ou Aristóteles.

Um conhecido tratado sobre o tema é *Des monstres et prodiges*, escrito em 1573 por Ambroise Paré, que realiza uma das primeiras compilações ocidentais que sistematizam o conhecimento sobre tais criaturas, e sugere igualmente uma aproximação entre monstros, prodígios e mutilados. Paré (*apud* KAPPLER, 1993) 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, ao invés do masculino. A anatomia da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita. É desta forma que fica *provado*, por repetidas intercitações literárias, que a mulher contém em si o mesmo princípio de incompletude que caracteriza os monstros:

Os antigos também observaram, através de longas experiências, que a mulher que concebe durante suas regras engendrará aqueles propensos à lepra, escorbuto, gota, escrófula, e mais, ou sujeitos a mil doenças diferentes: tanto mais porque a criança concebida durante o fluxo menstrual nutre-se e cresce – estando no ventre de sua mãe – do sangue contaminado, sujo, e corrupto [...] (PARÉ, 2015, p. 5).

As origens se confundem, e os modelos são remotos. Seres femininos muito antigos já devoravam recém-nascidos; a Empusa/Hécate grega atraía e matava homens; e a mulher fatal e vampira dos idos de 1900 tinha um quê de funesta, carniça viva. A ela atribuía-se uma imortalidade decrépita. Assim, Huysmans faz da *Salomé* de Moreau e de Benner uma *fera monstruosa* (Fig. 3), e Walter Pater, num texto célebre, transforma a *Monalisa* em vampiresca: “Ela é mais velha que os rochedos dentre os quais está sentada; como um vampiro, morreu muitas vezes e sabe os segredos do túmulo” (PATER, 1985, p. 91).

Amparado em estudos *científicos* sobre as regras femininas, Weiniger, em *Geschlecht und Charakter* (1903), diria que se a mulher é vampiro é porque está inteira na menstruação, isto é, a feminilidade tem raízes no sangue; e ainda: a mulher das regras é um animal louco e malvado. Proudhon (1875), comentarista oficial das pinturas de Courbet, transformou a obra *Demoiselles des bords de Seine* em um tema sobre bebedoras de sangue. Deixou-nos inclusive a preciosidade referida abaixo, extraída do seu livro de 1875 *La pornocratie ou les femmes dans, les temps, modernes*:

O homem com sua força de vontade, coragem e inteligência (...) jamais conseguiria domesticá-la e ser seu dono, se não fosse ajudado pelas doenças e enfermidades que domam essa leoa (...). O estado habitualmente enfermo da mulher (...) tem um providencial objetivo: o descanso do homem e a submissão da mulher (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 286).

Mireille Dottin-Orsini (1996) afirma que a imagem dessa mulher monstruosa ou fatal foi criada com a função de esconder o profundo sentimento misógino que tomava o Ocidente. A autora explica ainda que esses estereótipos eram percebidos primordialmente nas expressões artísticas e intelectuais da época, período este dominado pela produção masculina.

As teorias de inferiorização intelectual das mulheres justificavam seu banimento da produção artística e científica. Hoje é sabido que Schopenhauer foi um eminente *ginecófobo*, que acreditava que mulheres eram incapazes da experiência estética. Assim como a classe burguesa, falavam tolices durante o teatro e, apesar das intermináveis aulas de pintura, nunca produziam uma obra de arte que valesse o nome. Em *Essai sur les femmes* (1880), no livro *Pensées, maximes et fragments*, tradução para o francês de J. Bordeau, ele as animaliza, quando finda seu discurso ao afirmar que o interesse das mulheres pelas artes não passa de *pura macaquice*. Já o médico higienista e criminologista Lombroso concordava com o filósofo Oto Weininger “Elas serão cantoras, mas não compositoras, médiuns, mas não hipnotizadoras, dizem Lombroso e Weininger: jamais criadoras” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 201).

Fig. 3



Fonte: Jean Benner. *Salomé*. 1899. Óleo sobre tela, 118 x 80 cm. Musée d'arts de Nantes.

A mulher foi comparada a macacos e papagaios⁴, por sua tendência ao plágio (revelando-se assim também malfeitora). Sem gênio artístico, é a detentora de

⁴ Como em Maupassant, em *O Signo* e *O Macaco*, ou em *Lulu*, de Wedekind. Ver também a narrativa de Zola, em *Madame de Soudis* (1880), onde a heroína tem o dom da imitação pictórica, ou a cômica e estridente Castafiore dos quadrinhos do cartunista belga Hergé. Proudhon era outro comentarista que tratava as mulheres com diversos adjetivos a bel prazer, como feia, louca, rameira, cadela, sanguessuga, etc. Dizia que “as macaquices da mulher” são uma expressão tão banal como pejorativa, ao passo que “belo macaquinho” designaria uma mulher divertida e ágil:” [...] diante de mim, uma mulherzinha nervosa, flexível, febril, buliçosa, com poses de macaco que olha para o fundo de sua cabana...Parece saída do Jardin des Plantes e de Paul et Virginie: o macaco ideal, assim como a mulher de Watteau, é as vezes a leitoa ideal”. Essa citação foi extraída do Journal dos Goncourt, de 15 de julho de 1863, periódico bastante conhecido entre literatos brasileiros que faziam conexões culturais e comerciais entre França-Brasil.

simplórias capacidades de imitação⁵. O pretenso gênio de George Sand, exemplo costumeiro a ser citado, não passava de influência de seus familiares masculinos, ou de seus amantes, a quem ela soubera *macaquear*. Em *Dinah Samuel*, Champsaur descreve uma reflexão de um de seus personagens: “Madame Sand, que conheceu Jules Sandeau, Pierre Leroux, Alfred de Musset, era muito bem relacionada, e seus amigos enfiavam-lhes as ideias por baixo”⁶.

Misógino e excêntrico, o personagem esteta de Huysmans, *Des Esseintes*, cujo modelo seria Robert de Montesquieu⁷ (do círculo simbolista parisiense), é a expressão do homem que teme e desconfia da mulher *fora do quadro*, esse ser *outsider*. Seus pesadelos descritos em *A Rebours*, à semelhança de outros que vão de Zola a André Couvreur, representados em peças e novelas, vegetalizam uma representação monstruosa da mulher. Remy de Gourmont⁸, conhecido amigo de Mallarmé, também publicava estranhos sonhos de personagens, inclusive em jornais da época: “[...] um monstro meio humano, meio vegetal, construído de um amontoado de fragmentos femininos, transforma-se finalmente num polvo, cujos tentáculos sugadores e moles ameaçam a vida do adormecido” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 215).

Podemos notar que a panfeminização é obsessiva em vários autores e artistas da época. Os sofrimentos dos idealizados celibatários beiravam o abismo do absurdo. Assim, eles contemplavam a mulher como um objeto de arte, ou o objeto de arte como uma mulher. Trata-se de *espiritualizar* o desejo masculino transferido para a obra, e também de erotizar a relação com a tela: o quadro é mulher.

Outro exemplo de corpos disformes, substituindo a ideação da mulher perfeita, pode ser vislumbrado em diversas obras do artista Hans Bellmer (1902 –

⁵ Na primeira versão de “Frankenstein”, lançada em 1818 e com autoria dada como anônima, a obra recebeu muitos elogios por seu suspense e crítica à ciência associada ao ocultismo que rondava o período. Lia-se nas entrelinhas do romance um tanto de filosofia através das longas divagações tanto de Victor como do monstro que questionava toda a sua existência, pautado no comportamento humano que via diante de si. Mas quando foi revelada a verdadeira identidade da autora, em edição que contava com seu nome, Shelley, os críticos passaram a apresentá-la como uma falsária, imitadora do pai e totalmente influenciada pelo marido e seu círculo literário e social.

⁶ CHAMPSAUR, F. *Dinah Samuel* (1882). Paris, Ferenczi ET fils, 1925. Citado por ORSINI, 1996, p. 200.

⁷ Retratado para a posteridade pelo pintor Giovanni Boldini.

⁸ Poeta e dramaturgo francês, membro da Biblioteca Nacional e fundador do *Mercure de France*.

1975), que expressou a fragmentação feminina extensivamente, através de esculturas a que ele chamava de “bonecas” (Fig. 4), em que representavam o corpo feminino degradado ou distorcido. O foco de Bellmer em fabricar suas bonecas é geralmente observado como um desejo fetichista e sádico de dominar e controlar objetos femininos (geralmente objetos pubescentes). Digno de nota é o uso de meias brancas, ar estudantil e sapatos no estilo *Mary Jane* que as bonecas parecem usar. A produção de Bellmer remete muito a era dos simulacros, sucedâneos, paliativos e imitações, da obsessão pela mulher de cera, pela manequim, ou pela mulher-autômato, figuras recorrentes das visões e compulsões masculinas da virada do século XIX para o XX⁹, ganhando ímpeto com as novas publicações sobre inconsciente e psicanálise, que despertam especial interesse dos artistas e escritores da época.

Em sua produção posterior, já em Paris, Bellmer utiliza como modelo a também artista Única Zürm, em dolorosas amarrações fetichistas e disformes, criando simulacros do corpo feminino passivo e sem identificação, próprio ao exercício do erotismo e da visão masculina (Fig. 5). Ambos produziram algumas das obras mais memoráveis e perturbadoras do movimento surrealista tardio, de maneira peculiarmente sadomasoquista, principalmente quando o artista recria suas famosas bonecas de Zurique, agora através de Zürm representando pedaços de carne, sem cabeça. Seu processo inclui amarrá-la com cordas até o ponto em que sua carne sangraria. A intenção era transformar o corpo e alterar seus contornos, criando seios de carne adicionais ao longo do estômago e outras superfícies usáveis.

⁹ A partir da imagem da “mesa de dissecação” apresentada por Lautréamont em 1870, a combinação de elementos díspares ou a realocação de partes a partir de desmembramento e recomposição estão presentes na estética surrealista como um modo de figurar o corpo que ao mesmo tempo o nega e o afirma. Em *O corpo impossível*, Eliane Robert de Moraes (2002) analisa as formas pelas quais o corpo foi decomposto pelo modernismo na arte e na literatura, até ao limite da impossibilidade de sua representação. Ver também os estudos sobre o assunto de Jean Borie e Claude Quiguer, e “O Homem de areia”, de Hoffmann.

Fig. 4

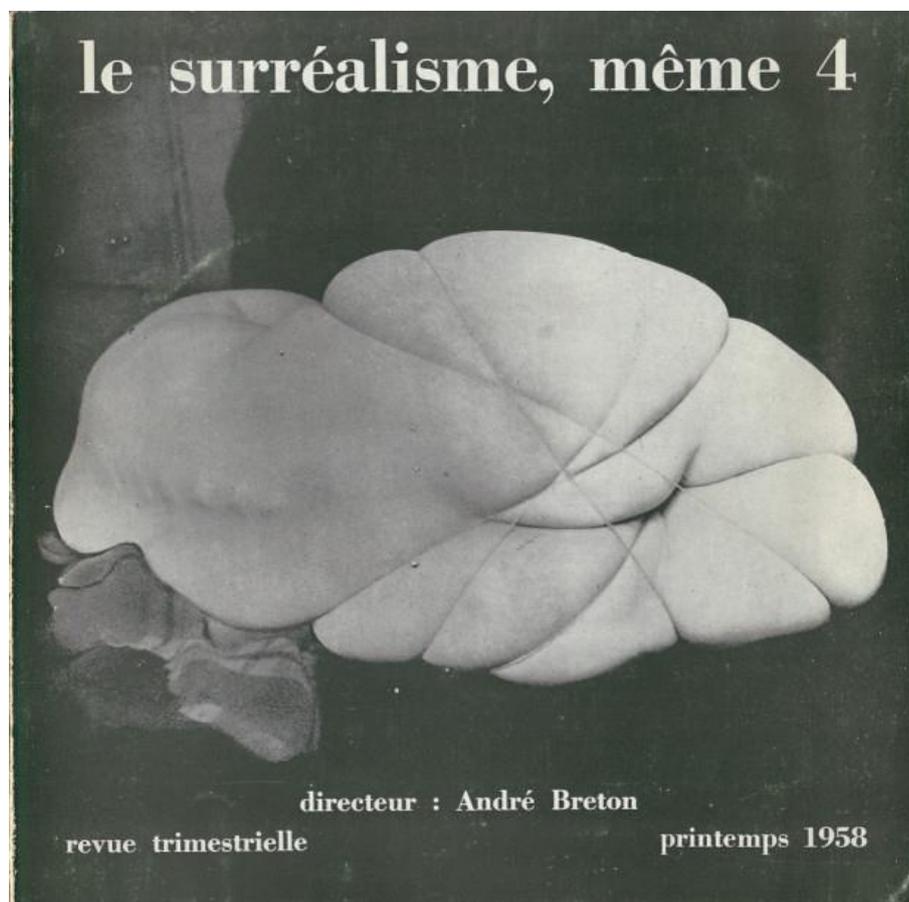


Fonte: Hans Bellmer. *Autoportrait avec la Poupée*. 1934-36. Fotografia em gelatina de prata, 11,7 x 7,8 cm. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

Bellmer continuou obsessivamente fazendo bonecas, e Zürn não era exatamente uma participante relutante: “[...] ao conhecer Zürn, ele declarou ameaçadoramente: “Aqui está a boneca! [...] Bellmer parecia compreender instintivamente a psicologia masoquista de Zürn, em cada uma de suas voltas e reviravoltas” (INDIANA, 2009, p. 71-74). Ela parece ter feito tudo o que Bellmer desejava, concordando inclusive quando ele decidiu que não iria se preocupar com preservativos, o que resultou em suportar vários abortos e algumas internalizações manicomiais. Após doença do companheiro e artista, ficando incapacitado de

cuidá-la, Zürn viria a suicidar-se, fragmentando finalmente seu corpo, atirando-se de uma janela.

Fig. 5



Fonte: Fotografia de Hans Bellmer para capa da Revista *Le Surréalisme, Même*, quarta edição, 1958.

PROTO-FEMINISMO E UM MONSTRO SEM NOME

Uma das metáforas mais utilizadas para traduzir o perigo que a mulher representa é a associação do feminino à natureza, e do masculino à lógica científica. Nessa perspectiva, a natureza é selvagem e perigosa e, somente a lógica, a ciência e a tecnologia podem dominá-la e domesticá-la (BEAUVOIR, 1980).

É de conhecimento universal o nascimento de um ser, não pelo ventre feminino, mas pelas capacidades aterrorizantes da ciência: espécie célebre de monstro, temido e grotesco, criado e montado com partes de carniça, fruto da

arrogância e poder científico masculino. *Frankenstein*, obra da escritora inglesa Mary Shelley¹⁰ (1797-1851), pode ser percebido sob uma perspectiva do conceito de monstrosidade aliada a diferentes visões da crítica feminista, se tomarmos como base sua origem e diversos estudos¹¹ posteriores.

A obra de Shelley inaugura uma nova fase de romances de horror, centrados nos limites psicológicos de seus personagens, muito além de locações de castelos e cemitérios. Explorando as monstrosidades das atitudes e das intencionalidades como reflexo da sociedade do período do qual são produto, fica evidente a experiência feminina, advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina. A construção da alteridade da criatura de Victor Frankenstein, esse monstro sem nome e marginalizado, pode ser entendida como representação da condição feminina da época em que foi escrito.

Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII. Wollstonecraft foi uma das primeiras feministas a reivindicar o direito das mulheres a ter seu espaço na educação e vida sociais na Inglaterra. Ela integra o grupo de pensadores que questionou paradoxos e limites do pensamento democrático. Defensora dos ideais iluministas e radicais, Wollstonecraft contribuiu significativamente para o debate que estava em curso a respeito do estatuto social e político, particularmente no que diz respeito às mulheres.

Quando escreve *A Vindication of the rights of woman* (1792), ela preconiza às mulheres tomarem consciência de classe e espaço no mundo. Seu texto surge como uma resposta à publicação *Reflections on the revolution in France* (1790) de Edmund Burke, que repudiava o espaço de qualquer outro ser na esfera pública que não o homem letrado e dotado de razão. Assim, Wollstonecraft dá início a uma série de discussões que tomaram uma grande proporção, influenciando muitas outras mulheres ao longo da história.

Shelley nunca conheceu sua mãe e, portanto, aprendeu sobre ela por meio de sua escrita. Os principais temas de Wollstonecraft estavam centrados no feminismo e no direito das mulheres à educação. Junto com a visão do não-nascimento da

¹⁰ Não tratarei aqui da biografia e demais relações de convívio da autora, já tão conhecida, nem da história que circunda a criação literária a que se deve sua fama.

¹¹ Gilmore, Cawson, Fay, Gilbert e Gubar, Yousef, dentre outros.

criatura de seu romance e de sua alienação social (não ter uma mãe e não ter o direito a conviver/estudar/perceber o mundo), alguns estudos sugerem que Shelley associava o monstro ao corpo diferente, aquele que não pertence a nenhuma escala da pirâmide seletiva dos grupos majoritários – ao seu próprio corpo. É essa possibilidade interpretativa que possibilita a ligação das ideias de Shelley às diversas representações monstruosas legadas a mulheres no curso da história, como já citado.

Nancy Yousef discute a visão de Shelley sobre a educação e direitos iguais e compara as interpretações da autora a respeito do *Ensaio sobre Compreensão Humana*, de John Locke, e os escritos de Rousseau sobre as *Origens da Desigualdade*, textos que ela estaria estudando no momento da criação de *Frankenstein*. A criatura, que permanece sem nome durante toda a narrativa, é sistematicamente silenciada por aquele que teria o poder de inseri-la no espaço social, capaz de decidir quem pode e tem o direito de participar desse espaço. Da mesma forma ocorria com as mulheres, em sua condição fadada ao fracasso por não pertencer a nenhum espaço dentro de um sistema opressor. Sua trajetória está atrelada à condição da mulher na sociedade em que Shelley viveu, que entendia o corpo da mulher como estrangeiro, diferente, digno de ser colocado à margem. Tal ambiente nos mostra a intolerância daqueles que detêm o poder em uma sociedade cega ao senso de igualdade.

Quando pensamos nesse corpo diferente, monstruoso, podemos nos referir àquele que não se encaixa dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade, considerando dois fatores: o julgamento de ser avesso ao comum dentro daquela estrutura social de sujeito (no caso da Criatura de Victor) e a contestação de capacidade intelectual diante do sujeito que não é biologicamente homem, e que carrega em sua constituição a inerente falta de credibilidade e potência. Monstro ou mulher.

COSTELA DE ADÃO OU CARNE DE PRIMEIRA

Para Carol J. Adams (2012) existe uma política sexual da carne, e que faz das mulheres *pedaços*. Tal política está presente no argumento segundo o qual homens precisam e têm o direito a comer/possuir. Propondo uma teoria *crítica feminista-*

Pensares em Revista, São Gonçalo-RJ, n. 18, p. 177-197, 2020

DOI: 10.12957/pr.2020.47646

vegetariana com generoso suporte empírico, ela defende em *A política sexual da carne* (1990) que o especismo tem raízes muito próximas às do sexismo, e que ambos são resultantes de um pensamento patriarcal que prevalece de forma ainda muito evidente na sociedade.

A autora remete seu argumento ao conceito de *carnofalocentrismo*, do filósofo francês Jacques Derrida, e a questões da ética da alteridade. Tal conceito é uma caracterização das principais práticas sociais, linguísticas e materiais presentes no ocidente, segundo as quais um indivíduo só pode ser reconhecido como sujeito pleno da sociedade quando *come carne, é homem, e possui um eu falante e autoritário*. Adams aponta a construção da carne como um alimento capaz de conferir força e virilidade – atributos socialmente considerados masculinos –, e defende que a masculinidade, entre outros aspectos, é constituída, portanto, pelo acesso ao consumo de carne e pelo controle de corpos construídos, por sua vez, como *comestíveis*.

Para o senso comum, quem não come carne está fadado ao enfraquecimento físico. Em última instância, dá mostras de uma fraqueza intelectual e materialista: é um sentimentalista incapaz de admitir que a violência e a subjugação do mais vulnerável pelo mais forte fazem parte da vida, como ensina a herança patriarcal a que somos submetidos desde tenra idade. A prerrogativa masculina de comer carne caminha ao lado do padrão valorativo em vigência na escolha do que(m) comer: carne é considerada o alimento *a priori*, enquanto legumes, verduras, frutas e grãos são tidos como alimentos de segunda classe, para sujeitos de segunda classe.

É explícita a falácia discursiva das representações culturais de animais feminilizados e das mulheres animalizadas, como já temos visto. Tal posição estaria determinada no que a autora chama de *referente ausente* - processo analítico que ocupa posição central em sua teoria. Para que exista a carne, os animais se tornam referentes ausentes; isto é, antes vivos, eles são transformados em comida por meio de uma operação simbólica, pela qual os animais se tornam ausentes, renomeando os corpos mortos antes de chegarem aos consumidores. Se animais estão vivos, eles não podem ser carne. Logo, um cadáver substitui o animal vivo, e animais se tornam referenciais ausentes. Os animais são feitos ausentes através da linguagem, permitindo-nos suprimir sua existência como entidade independente.

O conceito do referente ausente é, portanto, o recurso heurístico que conecta as mulheres a situação similar: da mesma forma que animais antes com vida, as mulheres são constantemente transformadas em referentes ausentes. Numerosos exemplos evidenciam o mecanismo comum que objetifica e esvazia os corpos femininos de sua identidade, separando-os em partes sexualizadas (bundas, seios, pernas). A mulher torna-se, assim, um corpo metaforicamente comestível¹².

Uma interessante interseção entre direitos humanos e direitos animais pode ser observada de modo um tanto particular, a partir da publicação do já citado manifesto de Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*. Tal publicação é sucedida por uma sátira intitulada *A Vindication of the Rights of Brutes* (1792), de autoria do tradutor e filósofo Thomas Taylor. Utilizando uma argumentação tipo *reductio ad absurdum*, Taylor conclui que não faria sentido sustentar que as mulheres têm direitos, pois neste caso os animais, que também possuem uma dignidade real e intrínseca, do mesmo modo deveriam tê-los¹³. Essa conexão não acontece por acaso. A opressão de ambos os grupos deriva de uma mesma estrutura hierárquica de poder masculino.

Ainda nesse contexto, diversas foram as estratégias narrativas postas em funcionamento quando, em meio a guerra, escritoras relacionaram as causas do belicismo ao consumo de carne e ao domínio masculino, postulando um mundo ideal composto de feminismo, vegetarianismo e pacifismo. Adams menciona diversas produções literárias escritas por mulheres, que usam a carne como uma alegoria para a opressão feminina, isto é, como um indicativo da sobreposição de opressões. Dentre outros romances, voltamos à obra *Frankenstein*, quando a autora recorre a uma informação normalmente encoberta na maioria dos estudos literários. Mary

¹² Notemos a progressão da figuração da mulher ideal para a mulher inacessível, depois para objeto desumanizado e finalmente, cadáver.

¹³ A partir desse momento, tanto os direitos das mulheres como os direitos dos animais não humanos começam a ser reivindicados seriamente. Em especial, o vegetarianismo se torna parte da agenda do movimento feminista logo em seu surgimento como movimento sufragista na Grã-Bretanha. Em resposta às reivindicações pelo sufrágio feminino no séc. XIX, era comum ouvir os críticos dizerem com sarcasmo: “O que vão pedir em seguida? Que eduquemos as vacas?”. Para uma leitura mais completa, sugiro a leitura de *The awakened instinct: vegetarianism and the women's suffrage movement in Britain*, de Leah Leneman.

Shelley, vegetariana¹⁴, não por acaso retrata sua criatura com uma benevolência inerente, que, na interpretação de Adams, transmite significados pacifistas e feministas, e se bem observarmos, sem gênero específico:

A minha alimentação não é a dos homens; Não tenho que matar o cordeiro e a cabra para satisfazer meu apetite; as bolotas e as bagas bastam-me. Minha companhia será da mesma natureza que a minha e vai se contentar com o mesmo alimento. Faremos nossa cama de folhas secas, o sol vai brilhar sobre nós como sobre o homem e vai amadurecer a nossa comida. A imagem que apresento a vocês é pacífica e humana (ADAMS, 2012, p. 168).

O silenciamento do outro, a exclusão arbitrária daquele diferente de si, a condição de margem legada à mulher, são formas monstruosas, inspiradas pelos homens que atormentam outros sujeitos de direito que tentam (sobre)viver nesse ambiente hostil da sociedade patriarcal. Aqui, a intersecção do feminismo com o direito animal parece pretender não apenas questionar as relações de poder de um corpo social que favorece a misoginia e a submissão do gênero não-masculino, mas critica igualmente o princípio segundo o qual toda a natureza deve ser dominada¹⁵.

CONCLUSÕES FINAIS

Etimologicamente, *monstrum*, é “aquele que revela”, “aquele que adverte”, que mostra alguma coisa. Uma das concepções mais gerais das primeiras noções de monstruosidade diz respeito à norma, a sua quebra:

Em sentido mais geral, o monstro é definido em relação à norma, sendo esta um postulado do senso comum; o pensamento não atribui facilmente ao monstro uma existência em si, que é espontaneamente atribuída à norma (KAPPLER, 1993, p. 291).

Os monstros aparecem em todas as culturas, corporificados de acordo com os medos, as falhas e as práticas negativas dos homens de seu tempo. Eles sugerem uma simulação do nosso tratamento com a realidade, uma maneira imaginária de

¹⁴ Percy Shelley, seu companheiro, em um período conhecido como *vegetarianismo romântico*, publica diferentes obras defendendo o modo de vida vegetariano. Em especial, *A Vindication of Natural Diet* (1884), em coautoria de Henry S. Salt e William E. A. Axon, onde defende a prática como dever moral e argumenta sobre a existência de uma relação causal entre o exercício da tirania e o consumo de animais.

¹⁵ Autoras que podem ser consultadas a respeito do tema: Sandra Lee Bartky e Lori Gruen.

representar os perigos da interação social humana. A metáfora do monstro é utilizada como forma de exploração da dimensão sócio-histórica em relação ao diferente, dimensão que permite identificar ou inferir os valores que consolidam o estigma que é imputado àqueles que seriam, como diria Sartre, um corpo desviante (SARTRE, 1995).

Como ilustrado até aqui, o patriarcado subjuga e discrimina as mulheres das mais variadas formas. Um dos mecanismos mais sutis de transmissão e perpetuação das assimetrias dos direitos pode se dar através da linguagem, pois “essa se apresenta como um reflexo dos valores, do pensamento, da sociedade que a cria e utiliza”. Podemos considerar então que a língua não só retrata, mas também “propaga e reforça os estereótipos e papéis concebidos como adequados para mulheres e homens” (FRANCO; CERVERA, 2014, p. 26).

Procurei traçar exemplos sobre a produção e geração de significados a partir de obras de arte e literatura que acabam por definir relações de poder na sociedade, consumidora da imagética cultural. Atualmente possuímos muitas competências para perceber o que nos é vendido culturalmente, compreendendo e incorporando novos modos de ver, viver e representar o mundo, em termos de diferença sexual. Estas competências estão ligadas às diversas formas de construir e interpretar imagens, possíveis hoje como resultado de trinta anos de estudos feministas em torno da representação. Embora muitas de nós possamos nos envolver com o feminismo enquanto discurso crítico e de vivência diária, não deveríamos manter tais questões apenas na acepção política e pessoal, mas também como parte integrante dos nossos estudos, legitimados pela própria instituição acadêmica e não apenas pela sua validade fora dela.

Mediante essas considerações, a atual crítica feminista em arte é parte importante de uma nova estrutura de pensamento frente a produção cultural pós-moderna, indo ao encontro do conceito de novos intérpretes sociais. Faz parte dessa prática pensar as particularidades do contrato sociocultural em que vivemos, buscando analisar e confrontar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais predominantes. Não se encaixar nos padrões e tentar rompê-los não torna nenhuma mulher um monstro, mas talvez uma mulher livre seja exatamente aquilo do que o universo patriarcal sinta mais temor.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, C. J. **A Política Sexual da Carne**. Relação entre carnivorismo e a dominância masculina. São Paulo: Ed. Alaúde, 2012.
- ALMEIDA, M. de. O sublime na modernidade. **Prometeus Filosofia em Revista**, [S. l.], n. 4, p. 62-72, jul./dez. 2009.
- BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CALVO, Y. **De mujeres, palabras y alfileres**. El patriarcado en el lenguaje. Barcelona: Belaterra, 2017.
- CÉARD, J. **Des monstres et prodiges**. Genebra: Droz, 1971.
- CERVERA, J. P.; FRANCO, P. V. **Manual para o uso não sexista da linguagem: o que bem se diz bem se entende**. [S. l.]: UNIFEM/REPEM – Rede de Educação popular entre mulheres da América Latina, 2014. Disponível em: http://www.spm.rs.gov.br/upload/1407514791_Manual%20para%20uso%20n%C3%A3o%20sexista%20da%20linguagem.pdf. Acesso em: 20 dez. 2019.
- DELUMEAU, J. Medos de ontem e de hoje. *In*: NOVAES, A. (org.): **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.
- DIJKSTRA, B. **Idols of perversity** – Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York: Oxford University Press, 1986.
- DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal**: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- GILBERT, S; GUBAR, S. Horror's twin: Mary Shelley's monstrous eve. *In*: GILBERT, S; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Boston: Yale University Press, 1984. p. 213-247.
- INDIANA, G. A Stone for Unica Zürn. **Art in America**, [S. l.], n. 6, n.p., jun./jul. 2009.
- KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LASCAULT, G. **Le monstre dans l'art occidental: un problème esthétique**. Paris: Klincksieck, 1973.
- MORAES, E. R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PARÉ, A.; JEANNERET, M. (ed.). **Des Monstres et Prodiges**. Paris: Gallimard, 2015.
- PATER, W. **Essais sur l'Art ET la renaissance (1869)**. Paris: Klincksieck, 1985.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

SHELLEY, M. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SPIVAK, G. C. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEINER, W. **Venus in exile**: The rejection of beauty in Twentieth- Century art. New York: The Free Press, 2001.

TAYLOR, S. **Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago**: The wandering libido and the hysterical body. [S. l.]: The Art Institute of Chicago, 2001. Disponível em: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.PDF>. Acesso em: 11 abr. 2020.

WOLLSTONECRAFT, M. **Reivindicação dos Direitos da Mulher**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

YOUSEF, N. The Monster in a Dark Room: Frankenstein, Feminism, and Philosophy. **Modern Language Quarterly**, [S. l.], v. 63, n. 2, p. 197-226, jun. 2002.

Sobre a autora

Thiane Nunes

Thiane Nunes é Doutoranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autora do livro *Configurações do Grotesco: da Arte à Publicidade* (ISBN 85-89344-03-7). Desde o Mestrado, pesquisa as questões de presenças e ausências na arte, bem como os diferentes regimes de representação. Também atua na investigação das poéticas e registros de arqueologia urbana (URBEX). Como artista, é integrante do grupo EX, participa de projetos coletivos, envolvendo performances musicais e intervenções urbanas interdisciplinares. Atualmente desenvolve tese que analisa a misoginia, o patriarcado cultural e a invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos e revisionismo, em especial no período que compreende as Vanguardas Históricas e os modernismos díspares. Trabalha sob uma perspectiva social e feminista da arte, apontando questionamentos em relação ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Possui livro, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior.