

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ/CAMPUS DE CURITIBA II –  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-  
CINEAV)

ISIS MÜLLER KRAMBECK

**DOS PALCOS ÀS TELAS, O ESPETÁCULO DA (DES)HUMANIDADE: Relação  
Entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010**

CURITIBA

2020



**VÊNUS  
NOIRE**

**F  
R  
E  
A  
K**

**DOS PALCOS ÀS TELAS**

**O ESPETÁCULO DA (DES)**

**HUMANIDADE: RELAÇÃO**

**ENTRE OS FREAK**

**SHOWS E VÊNUS**

**NEGRA/2010**

**2020**

**GENTRY BROS.  
CIRCUS**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ/CAMPUS DE CURITIBA II –  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-  
CINEAV)

ISIS MÜLLER KRAMBECK

**DOS PALCOS ÀS TELAS, O ESPETÁCULO DA (DES)HUMANIDADE: Relação  
Entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010**

Texto apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II.

Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Piori

CURITIBA

2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Krambeck, Isis Müller

Os palcos às telas, o espetáculo da (Des)humanidade :  
relação entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010. /

Isis Müller Krambeck, 2020,  
202f.

Dissertação ( Mestrado) – Universidade Estadual do  
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes  
do Vídeo (PPG-CINEAV).

Orientadora : Profª Drª Cláudia Piori

1.Vênus Negra. 2. Saartjie/Sarah Baartman. 3.Freak  
Shows 4. Câmera Masculina. 5, Anormalidade. I. T.  
II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43



**Universidade Estadual do Paraná**  
Credenciada pelo Decreto nº 9.538 de 05/12/2013, publicado no D.O.E. de 05/12/2013  
Recredenciamento pelo Decreto nº 2374 de 14/08/2019, publicado no D.O.E. de 14/08/2019



**Campus de Curitiba II**

**MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**  
**ATA DO EXAME DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Aos nove (09) dias do mês de dezembro de 2020, a mestranda **Isis Müller Krambeck**, pertencente ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – e vinculado à linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, apresentou a sua dissertação intitulada **“DOS PALCOS ÀS TELAS, O ESPETÁCULO DA (DES)HUMANIDADE: RELAÇÃO ENTRE OS FREAK SHOWS E VÊNUS NEGRA/2010”**, aos membros de sua banca avaliadora. Os trabalhos foram iniciados às 9h30, pela presidente da banca, Profa. Dra. Claudia Priori, mediante o processo de videoconferência, respeitando o protocolo de isolamento social instituído no país devido à pandemia do novo coronavírus. Após a exposição da mestranda, os membros da banca iniciaram a arguição. Encerrados os trabalhos, às 11h horas, os examinadores reuniram-se para deliberação e avaliação cujo resultado é pela:

APROVAÇÃO  REPROVAÇÃO

Observações:

**Profa. Dra. Claudia Priori – Presidente da Banca (PPG-CINEAV)**

**Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak – Membro Interno  
(PPG-CINEAV)**

**Profa. Dra. Valquíria Michela John – Membro Externo (UFPR/PPG-COM)**

*Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.*

[Friedrich Wilhelm Nietzsche. *Além do Bem e do Mal*, 1886, p. 89]

## **AGRADECIMENTOS**

*Os processos analíticos e de decoupage feitos nesta pesquisa envolveram uma experiência complexa e intensa, ocasionando muitas colocações e inquietações, e causando diversas dificuldades, uma vez que não sou propriamente da área do cinema, mas sim da história, o que por diversas vezes acarretou em problemas de informação dentro da área.*

*Com a pesquisa em mãos, posso concluir que as dificuldades para se trabalhar com o cinema e com a comunicação são reais, mas também que um bom trabalho exige muita persistência e dedicação de quem se propõe a fazê-lo. Desta forma, para todo o processo de pesquisa, e inclusive para “ler” o filme e refletir sobre o conteúdo aqui apresentado, tive intensa colaboração de muitas pessoas, algumas das quais dedico meus mais sinceros agradecimentos.*

*Agradeço primeiramente a minha orientadora Dra. Claudia Priori, pelo prazeroso convívio e orientação, mas principalmente por seu incentivo, pelas sábias considerações e por sua enorme generosidade em todos os momentos deste trabalho. Muito provavelmente sem você eu não escreveria esses agradecimentos, agora. Gratidão eterna!*

*A todos os professores, professoras e colegas do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar – Curitiba II. Nesses anos posso afirmar que cresci não apenas enquanto pesquisadora, mas também como pessoa. Agradeço nossas ricas conversas compartilhadas em salas de aula, nos corredores, reuniões de colegiado ou ainda no grupo de pesquisa CINECRIARE (agora EIKOS). Seja no decorrer de eventos ou durante os cafés que partilhamos, levarei a riqueza dos assuntos de nossas conversas para a vida.*

*Às professoras convidadas para a Banca de Qualificação e de Defesa: Profa. Dra. Valquíria Michela John – Universidade Federal do Paraná/PPGCOM – e Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak – Universidade Estadual do Paraná/PPG-CINEAV –, que gentilmente aceitaram nosso convite e compartilharam seus grandes conhecimentos e imprescindíveis contribuições na qualificação.*

*Aos professores suplentes da Banca de Qualificação e de Defesa: Profa. Dra. Eulália Aparecida de Moraes – Universidade Estadual do Paraná /PPG-HP – e Prof. Dr. Pedro Plaza – Universidade Estadual do Paraná/PPG-CINEAV –, que também gentilmente aceitaram nosso convite até o momento da presente defesa.*

*Ao amigo e professor Dr. Allan Thomas Tadashi Kato por compartilhar seus conhecimentos e o edital que me deu acesso não somente à universidade, mas ao mestrado. Sou grata pelas conversas, risadas e tristezas partilhadas nesses anos de amizade.*

*De maneira especial agradeço ao meu companheiro João Luiz as Silva Neto, que durante calorosas conversas teve grande paciência e empenho em me apontar potenciais a serem explorados durante esse curto, embora difícil, trajeto de dois anos.*

*À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela Bolsa de Demanda Social que subsidiou e possibilitou o desenvolvimento de minha pesquisa.*

KRAMBECK, Isis Müller. **DOS PALCOS ÀS TELAS, O ESPETÁCULO DA (DES)HUMANIDADE: Relação Entre os Freak Shows e Vênus Negra/2010.** Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2020.

**RESUMO:** Este trabalho aborda como o controle e a representação sobre o corpo feminino são construídos ao longo do tempo, tanto pelos discursos médicos-científicos, quanto pelas indústrias de entretenimento, sejam em tempos passados ou contemporâneos. Lançando um olhar para a história do cinema, buscamos discutir questões em torno do corpo com deficiência, problematizando como essas características foram produzidas e utilizadas para respaldar os espetáculos conhecidos como *Freak Shows*, os shows de horrores, assim como foram adotadas em várias produções cinematográficas, especialmente no filme *Vênus Negra* (2010). Temos ainda como objetivo compreender a posição e o tratamento dado ao corpo com deficiência seja pela sociedade ou pelos saberes da época, que embasavam sua diferenciação de maneira objetificada, para além das condições genéticas. Geralmente, ao corpo das mulheres com deficiência fora atribuído a condição de monstruosidade, e isso nos fez pensar e utilizar a categoria de “monstra” para melhor problematização desses atributos dispensados ao feminino. Nessa perspectiva, analisamos o longa-metragem *Vênus Negra* (2010) do diretor e roteirista franco-tunisino Abdellatif Kechiche, buscando compreender os discursos e representações sobre a vida e figura de Saartjie/Sarah Baartman, mulher negra, com deficiência e de origem africana (hotentote), que durante quatro anos teve seu corpo exposto a olhares europeus de maneira hipersexualizada e animalizada. Nossa análise tem como referenciais teórico-metodológicos, estudos propostos por múltiplos pensadores/as, dentre os/as quais Michel Foucault (2001;2004) e Guacira Lopes Louro (2018) para a compreensão da disciplinarização do corpo e entendimento dos conceitos normalidade/anormalidade. Para maior compreensão do feminismo negro, das interseccionalidades, da decolonialidade e da deficiência, utilizamos estudos das feministas Oyèrónké Oyěwùmí (2004), Angela Davis (2016), bell hooks (2013) e de Lélia Gonzalez (1982). Já na análise fílmica, nos pautamos nas propostas metodológicas da pesquisadora Manuela Penafria (2009), assim como na teoria feminista do cinema proposta pelas autoras Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995), que versam sobre a análise da câmera masculina

presente no filme. Desse modo, por meio da linguagem fílmica aliada a análise historiográfica de múltiplas fontes, constatamos como os discursos e representações que perpassam a imagem da protagonista no filme *Vênus Negra* (2010), ainda são amplamente reproduzidas em filmes, seriados e programas televisivos do século XXI – incluindo aqui o contexto brasileiro, no qual referenciamos Muniz Sodré (2002) para exemplificar o que o autor denomina de império do grotesco –, perpetuando desta forma uma visão de subalternidade descrita por Spivak (2010), de controle e dominação do corpo feminino, especialmente o da mulher negra, enquanto território de relações de poder.

**Palavras-chave:** Vênus Negra; Saartjie/Sarah Baartman; *Freak Shows*; Câmera Masculina; Anormalidade.

**ABSTRACT:** This work addresses how control and representation over the female body are built over time, both by medical-scientific discourses and by the entertainment industries, whether in the past or contemporary times. Taking a look at the history of cinema, we seek to discuss issues surrounding the disabled body, problematizing how these characteristics were produced and used to support the shows known as Freak Shows, the horror shows, as well as being adopted in several film productions, especially in the film *Venus Negra* (2010). We also aim to understand the position and the treatment given to the disabled body, either by society or by the knowledge of the time, which supported its differentiation in an objectified way, in addition to genetic conditions. Generally, the body of women with disabilities was attributed to the condition of monstrosity, and this made us think and use the category of “monster” to better problematize these attributes given to the female. In this perspective, we analyzed the feature film *Vênus Negra* (2010) by Franco-Tunisian director and screenwriter Abdellatif Kechiche, seeking to understand the speeches and representations about the life and figure of Saartjie / Sarah Baartman, a black woman, with a disability and of African origin ( Hottentot), who for four years had his body exposed to European eyes in a hypersexualized and animalized way. Our analysis has as theoretical-methodological references, studies proposed by multiple thinkers, among which Michel Foucault (2001; 2004) and Guacira Lopes Louro (2018) for understanding the disciplining of the body and understanding the concepts of normality / abnormality . For a better understanding of black feminism, intersectionality, decoloniality and disability, we used studies by feminists Oyèrónké Oyěwùmí (2004), Angela Davis (2016), bell hooks (2013) and Lélia Gonzalez (1982). In the film analysis, we are guided by the methodological proposals of the researcher Manuela Penafria (2009), as well as in the feminist theory of cinema proposed by the authors Laura Mulvey (1983) and Elizabeth Ann Kaplan (1995), which deal with the analysis of the present male camera in the movie. Thus, through film language combined with historiographic analysis from multiple sources, we see how the speeches and representations that permeate the image of the protagonist in the film *Venus Negra* (2010), are still widely reproduced in films, serials and television programs of the 21st century. - including here the Brazilian context, in which we refer to Muniz Sodré (2002) to exemplify what the author calls the empire of the grotesque -, thus perpetuating a view of subordination described by

Spivak (2010), of control and domination of the female body, especially that of black women, as a territory of power relations.

**Keywords:** Black Venus; Saartjie/Sarah Baartman; Freak Shows; Male Camera; Abnormality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ciápode em ilustração das Crônicas de Nuremberg, de Hartmann Schedel (1493).....	65
Figura 2 – Blêmia em gravura de Crônicas de Nuremberg (1493).....	66
Figura 3 – “O que é isso?”, Propaganda de uma exposição de história natural no Museu Americano, março de 1860, observe a anotação “É uma ordem inferior do homem? ou é um desenvolvimento superior do macaco? ou são ambos combinados?”.....	76
Figura 4 – Artistas do Ringling Bros and Barnum. Fotografia de Edward J. Kelty. Congress of Freaks, 1925. Europa.....	79
Figura 5 – Cartaz circense de Herta, a mulher gorda.....	81
Figura 6 – General Tom Thumb ao lado da guarda real inglesa.....	82
Figura 7 – Frame de Cake – Walke Infernal.....	90
Figura 8 – Capa promocional do filme Freaks (Monstros), de 1932.....	91
Figura 9 – Capa promocional do filme O Enigma de Kaspar Hauser, de 1974.....	93
Figura 10 – Capa promocional do filme O Homem-Elefante, de 1980.....	94
Figura 11 – Capa promocional do filme A Pele, de 2007.....	95
Figura 12 – Capa promocional do filme A Branca de Neve e os Sete Anões, de 1937.....	96
Figura 13 – Capa promocional do filme O Corcunda de Notre Dame, de 1996.....	97
Figura 14 – Capa promocional do filme Monstros S.A, de 2001.....	97
Figura 15 – Poster promocional da série American Horror Story: Freak Show, de 2004.....	99
Figura 16 – American Horror Story: Freak Show, Sarah Paulson Making Of.....	100
Figura 17- Abertura do filme Animais Noturnos, de 2016.....	101
Figura 18 – Capa promocional do filme O Rei do Show, de 2017.....	102
Figura 19 – Capa promocional do filme Vênus Negra, de 2010.....	103
Figura 20 – Barcroft TV. Frame do episódio: A menor mulher do mundo, com Lucia Zarate.....	105
Figura 21 – Born Different. Frame do episódio: A mulher que vive dentro de uma bacia.....	105
Figura 22 – Born Different. Frame do episódio: Esta mulher tem barba.....	106
Figura 23 – Poster promocional da série Venice Beach Freakshow (2013–2014). .	107

Figura 24 – Barracão da mulher macaca em um circo itinerante brasileiro.....	109
Figura 25 – Apresentação da Monga, a mulher macaca no site oficial do Beto Carrero World.....	110
Figura 26 – Cartaz de estreia do The Greatest Comedian Freakshow.....	111
Figura 27-Programa Gata Molhada, 1992.....	114
Figura 28-Frame do programa Domingão do Faustão, de 1997.....	115
Figura 29-Frame do programa Domingão do Faustão, de 1997.....	116
Figura 30-Pegadinha com Ivollanda "Cego/Surdo".....	118
Figura 31 – Coleção online British Museum: Sartjee, the Hotentot Venus.....	126
Figura 32 – Sartjee, the Hotentot Venus in museum.....	129
Figura 33 – Lideranças políticas da África do Sul e França junto ao molde de gesso de Sarah Baartman.....	130
Figura 34 – Frame: Início do longa-metragem.....	144
Figura 35 – Frame: Assistente de Cuvier passando um pote com os órgãos.....	144
Figura 36 – Frame: Atrações de rua na cidade de Londres.....	145
Figura 37 – Frame: Primeiríssimo plano da mulher.....	146
Figura 38 – Frame: Visão da plateia.....	147
Figura 39 – Frame: Saartjie sendo exposta ao público.....	148
Figura 40 – Frame: Saartjie bebendo entre as apresentações.....	149
Figura 41 – Frame: Saartjie chora em conversa com Caezar.....	150
Figura 42– Frame: Plano sequência dos presentes.....	151
Figura 43 – Frame: Jornal chegando as mãos de Alexander Dunlop.....	152
Figura 44 – Frame: Discussão entre Caezar e homens do instituto africanês.....	153
Figura 45: Bebendo entre apresentações.....	154
Figura 46 – Frame: Caezar olha fixamente para a mulher.....	155
Figura 47 – Frame: Caezar segurando a mulher.....	155
Figura 48 – Frame: Caezar batendo em Saartjie.....	156
Figura 49 – Frame: Caezar persuadindo a mulher.....	157
Figura 50 – Frame: Julgamento perante o tribunal Londrino.....	160
Figura 51 – Frame: Expressões e visão perante a sentença.....	160
Figura 52 – Frame: Caezar e Reaux zombando das mulheres.....	161
Figura 53 – Frame: Homens na taverna zombando de Cezar e Saartjie.....	162
Figura 54 – Frame: Saartjie vendo a cena.....	162
Figura 55 – Frame: Sequência do abuso.....	163

Figura 56 – Frame: Batizado de Sarah.....	164
Figura 57 – Frame: Reaux beijando Sarah.....	165
Figura 58 – Frame: Início das apresentações em grandes salões.....	166
Figura 59 – Frame: Sarah tocando junto ao violinista.....	166
Figura 60 – Frame: A maçã e a dança africana.....	167
Figura 61 – Frame: Caezar olhando a apresentação.....	168
Figura 62 – Frame: Entrevista com jornalista.....	169
Figura 63 – Frame: Primeira aparição de Cuvier.....	170
Figura 64 – Frame: Caezar e Sarah chegando ao Museu do Homem.....	171
Figura 65 – Frame: Recepção e Sarah.....	171
Figura 66 – Frame: Planos detalhe de Sarah.....	172
Figura 67 – Frame: Medição e avaliação de Sarah.....	173
Figura 68 – Frame: Jean-Baptiste mostrando seus desenhos a Sarah.....	174
Figura 69 – Frame: Jean-Baptiste desenhando Sarah.....	174
Figura 70 – Frame: Reação de Sarah a Cuvier.....	175
Figura 71 – Frame: Sarah apanhando de Caezar.....	176
Figura 72 – Frame: Venda e assinatura do “corpo” da mulher.....	176
Figura 73 – Frame: Abuso e choro de Sarah.....	177
Figura 74 – Frame: Jeanne e Sarah no bordel.....	178
Figura 75 – Frame: Morte de Sarah e início do filme.....	179
Figura 76 – Frame: Correntes no pescoço de Sarah no decorrer do filme.....	183
Figura 77 – Frame: Sarah recebendo petisco após ter realizado ordens de Caezar .....	183
Figura 78 – Frame: Roupas de Sarah na primeira parte do filme.....	184
Figura 79 – Frame: Roupas de Sarah no decorrer do filme.....	185
Figura 80 – Frame: Posição na qual a mulher é representada no longa.....	187
Figura 81 – Frame: Fetichização de seu corpo.....	187

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO I – A Domesticação dos Corpos.....</b>	<b>21</b>
1.1 – Reflexões Sobre o Corpo Educado.....	21
1.2 – O Percurso Histórico da Pessoa com Deficiência no Ocidente.....	30
1.3 – Construção das Desigualdades de Gênero: O Olhar da Medicina.....	42
1.4 – Os Feminismos e suas interseccionalidades: questões de Raça e de Deficiência.....	49
<b>CAPÍTULO II – Shows de Horrores: Do Passado ao Presente.....</b>	<b>64</b>
2.1 – Como Nascem os Monstros e as Monstras?.....	64
2.2 – Os Shows de Horrores Como Entretenimento Popular e o Primeiro Cinema...74	
2.3 – As Monstruosidades em Séries e Performances Contemporâneas.....	83
2.4 – O Sensacionalismo e o Grotesco na Televisão Brasileira.....	112
<b>CAPÍTULO III – Cinema e História: Análise do Filme <i>Vênus Negra</i> (2010).....</b>	<b>124</b>
3.1 – Uma Breve Biografia de Saartjie Baartman.....	124
3.2 – Cinema e História.....	131
3.3 – Procedimentos Metodológicos.....	135
3.3.1 – Informações da Obra.....	139
3.3.2 – A dinâmica da narrativa e os pontos de vista.....	143
3.3.3 – Objetificação da Mulher e a Câmera Masculina.....	180
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>190</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>194</b>
<b>REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO.....</b>	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....</b>	<b>199</b>

## INTRODUÇÃO

Acredito que essa pesquisa teve início muito antes de meu ingresso em uma instituição universitária, partindo principalmente do meio social no qual estive inserida desde a infância. Pelo amplo contato com as pessoas, suas sensibilidades e suas histórias, as quais atribuíram significado as suas ações e discursos, expressando e articulando seus pensamentos aos meus em algum momento e de alguma maneira. Acredito que falar de minhas memórias enquanto pesquisadora vai muito além de um fenômeno individual e íntimo, mas amplamente coletivo, pois tudo o que sou hoje, provém, e muito, da memória e vivência de outros.

Embora a deficiência estivesse presente em boa parte de minha vida, seja no convívio desde a infância com colegas ou amigos próximos a família e que tinham alguma deficiência física e/ou intelectual, foi durante o segundo ano da faculdade que pude me aproximar um pouco mais dessa realidade e vivenciar, mesmo que muito pouco, as adversidades que algumas dessas pessoas encontram diariamente em sua jornada, uma vez que cursei como obrigatoriedade a disciplina de Libras: Língua Brasileira de Sinais, cuja professora tinha deficiência auditiva. Esse conteúdo teve grande impacto em minha vida, me fazendo refletir sobre as dificuldades da pessoa com deficiência e suas batalhas diárias. Durante o trabalho de conclusão de curso de licenciatura em História, no Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade), busquei uma pesquisa que tivesse como objeto a questão da identidade, do corpo, e de pessoas consideradas “fora de um padrão” atribuído pela sociedade. Esta pesquisa teve como resultado a monografia: *Freaks 1932: A inversão de valores e o humano na figura do monstro*, em que abordei a questão das pessoas com deficiências presentes na tela, bem como busquei identificar as intenções do diretor da obra Tod Bowning na produção do longa-metragem.

Até chegar em meu objetivo atual, o qual descrevo neste trabalho, muitas coisas ocorreram em minha vida. Depois de licenciada, continuei minhas pesquisas sobre esses corpos ao longo da história, bem como a atuação destes no contexto dos shows de horrores, durante minhas especializações. Mas o que mais me abalou durante esse tempo em questão, foi o fato de uma pessoa muito próxima de mim ter sido acometida por um AVC, e isso ter modificado e dificultado seu modo de vida. A partir desse momento passei a ver de perto diariamente, não apenas em alguns dias da semana, conforme era na faculdade, como é viver ao lado de uma pessoa com

deficiência, sobretudo como a pessoa com deficiência é vista e tratada pela sociedade.

Minha maior motivação nesta dissertação não é apenas a de historicizar o passado por meio de pesquisas sobre esses corpos ao longo da história do cinema, mas de se fazer refletir como essas pessoas marginalizadas foram e ainda são retratadas a partir de tal arte.

Objetivo neste trabalho abordar o controle e a representação do corpo, sobretudo o corpo feminino, não somente ao longo da história, mas também pelos discursos médicos-científicos que o atravessam, e pelas indústrias de entretenimento que o cercam. Busco discutir questões históricas em torno do corpo com deficiência, e de como esse foi utilizado nos espetáculos conhecidos como *Freak Shows*, e posteriormente em produções cinematográficas que começaram com o primeiro cinema, mas que chegam até nossa atualidade, especialmente no filme *Vênus Negra* (2010) que é meu objeto de análise nessa dissertação. Além disso, procuro compreender tanto a posição, como o tratamento cedido ao corpo com deficiência da mulher, no qual lhe é atribuída comumente a condição de “monstra” e de subalternidade.

A personagem Saartjie/Sarah Baartman (protagonizada por Yahima Torres) descrita e filmada pelo diretor Abdellatif Kechiche, contribui para compreender a hiperssexualização sobre seu corpo, tanto em condições históricas pelos europeus, como também contemporaneamente, uma vez que a forma de se filmar a mulher continua a perpetuar a visão de uma submissão, de um controle e de uma dominação do corpo feminino enquanto território de relações e de poder.

Para a análise e decoupage filmica de *Vênus Negra* (2010) realizada no último capítulo, utilizo referenciais teórico-metodológicos de estudos interdisciplinares. Começando com Guacira Lopes Louro (2018) e Michel Foucault (2001;2004) para a compreensão da disciplinarização do corpo e entendimento dos conceitos normalidade/anormalidade. Continuando com Otto Marques da Silva (1987) em um breve relato sobre a pessoa com deficiência no Ocidente, e prosseguindo com a construção das diferenças e da desigualdade de gênero no que diz respeito às mulheres, principalmente no tocante do olhar da medicina sobre o corpo feminino, com Thomas Laqueur (1992) e Joan Scott (1995). Dando sequência, adentrarei nas pautas dos feminismos e suas interseccionalidades, para pensar as questões raciais, os aspectos decoloniais e as deficiências com pesquisas

realizadas pelas feministas Joan Scott (1995), Oyèrónké Oyěwùmí (2004), Angela Davis (2016), bell hooks (2013) e Lélia Gonzalez (1982). Baseio-me também em José Gil (2006) para compreender o nascimento e a figura do monstro e da “monstra” que irão posteriormente, segundo Jean Jacques Courtine (2008), fazer parte dos famosos *Freak Shows* do século XIX. Para entender o processo de passagem dessa “monstruosidade” do circo e dos espetáculos populares para as telas do primeiro cinema, Flávia Cesarino Costa (2005) é fundamental. Em uma contextualização da história do cinema me pauto em trabalhos de Mônica Almeida Kornis (1992), e para a análise fílmica nas propostas metodológicas de Manuela Penafria (2009), e também nas de Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) para perceber o olhar e a câmera masculina presente no filme analisado.

A presente dissertação está dividida em três partes. No primeiro capítulo – *A Domesticação dos Corpos* – trazemos<sup>1</sup> algumas reflexões sobre o corpo educado, título dado pela pesquisadora Guacira Lopes Louro (2018) a um de seus trabalhos, no qual busca relatar como nossos sentidos e costumes são treinados desde cedo para classificar os/as sujeitos/as e domesticar homens e mulheres de acordo com o que o Estado e outras instituições desejam. Abordaremos como as exigências de um corpo considerado “perfeito” também fazem com que as pessoas fiquem aquém, às margens de uma sociedade em que o corpo atua como produto e produtor das relações sociais e territoriais, principalmente quando se trata da pessoa com deficiência, da população negra e das mulheres.

Buscamos entender como mecanismos de disciplinamento e ações de poderes sobre os corpos – principalmente os femininos – atuam para a normatização do comportamento, a partir do adestramento e da imposição na forma de movimento dos/as sujeitos/as e de sua corporeidade. Para tanto, dialogamos com diversas áreas do conhecimento, seja a filosofia e o direito com Michel Foucault (2001;2004), a reabilitação da pessoa com deficiência com Otto Marques da Silva (1987), as questões relacionadas às desigualdades de gênero no olhar da medicina, com Thomas Laqueur (2001), seja dentro dos campos dos feminismos negro e das deficiências com Oyèrónké Oyěwùmí (2004), Angela Davis (2016), bell hooks (2013) e de Lélia Gonzalez (1982).

---

1 A partir deste momento no texto, utilizamos a terceira pessoa do plural, pois entendemos que um trabalho acadêmico é atravessado por um conjunto de pessoas, saberes, ideias e reflexões, que em muito contribuem para minha atividade de pesquisadora.

No segundo capítulo – *Shows de Horrores: do Passado ao Presente* – nosso objetivo é demonstrar como a concepção de monstruosidade, principalmente com o apoio da medicina, foi sendo associada à anormalidade do corpo disforme, principalmente do corpo da pessoa com deficiência. Para melhor compreensão da figura histórica do monstro, utilizamos como referencial teórico os estudos de José Gil (2006). E, com base nisso, pensamos numa possível categorização da “monstra” problematizando como a monstruosidade é atribuída às mulheres e seus corpos disformes, numa demarcação de gênero muito acentuada, seja pela objetificação de seus corpos, seja pelo controle e dominação como forma de poder.

Ainda no segundo capítulo, contextualizamos o início do “espetáculo de aberrações” na Europa do século XIX, seu ápice e seu declínio – nos pautando em Jean-Jacques Courtine e Robert Bogdan (2008) – que fará posteriormente com que essas pessoas consideradas por muitos como monstruosas, saíssem do picadeiro e passassem a se apresentar nas telas do primeiro cinema, que perpetuará os espetáculos dos shows de horrores tornando-os sempre acessíveis ao público, mesmo que esses não presenciem mais o espetáculo ao vivo. A partir disso, evidenciamos como esse tipo de entretenimento chegou em nossa contemporaneidade fazendo sucesso não apenas em séries documentais, performances ao vivo ou em filmes estrangeiros, como no caso de *Vênus Negra* (2010), que analisaremos no último capítulo, mas também no Brasil, com o que Muniz Sodré (2002) chama de comunicação do grotesco.

Nessa perspectiva, no terceiro capítulo – *Cinema e História: Uma Análise do Filme Vênus Negra* (2010) – nos propomos, por meio da análise de filmagem e decoupage, a mostrar como essa domesticação do corpo e dos costumes para com o Outro/a, aliados ao apoio da medicina e dos cientistas enquanto parceiros de um projeto colonialista europeu, buscaram comprovar que mulheres, sobretudo as africanas eram anômalas e inferiores, fato que conseqüentemente propagou uma “monstruosidade” construída a partir de um imaginário do distanciamento exposta nos shows de curiosidades humanas, descrito nos capítulos anteriores, e que fizeram de Saartjie Baartman, negra de origem hotentote, e com deficiências, uma curiosidade e um “produto” a ser comercializado.

Analisamos ainda como Baartman é apresentada como um mero produto *voyeurístico* não somente nas atrações populares dos shows de horrores contextualizadas no filme, como também enquanto um objeto de deleite em pleno

século XXI pela maneira em que foi filmada pelas câmeras do diretor Abdellatif Kechiche.

Para a análise da dinâmica da narrativa e dos pontos de vista do filme em questão, utilizamos os conceitos e as metodologias propostas por Manuela Penafria (2009) no texto *Análise de Filmes – Conceitos e Metodologia(s)*, já para um trabalho analítico mais detalhado da representação visual utilizada na configuração de Saartjie Baartman, e de como o cinema se apropria de sua imagem, nos pautamos também na teoria feminista do cinema com os estudos de Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) para (re)pensar a questão do olhar e da câmera masculina presente nas audiovisualidades. O filme trata de várias questões, no entanto, nossa análise tem como enfoque a construção da imagem de subalternidade atribuída à personagem Saartjie Baartman, assim como o fetichismo sobre seu corpo e seu silenciamento. Para tanto, além dos estudos das teóricas que abordam a questão da interseccionalidade, feminismo negro e (de)colonialidade do poder – termo criado pelo sociólogo Aníbal Quijano, mas amplamente trabalhado pela também socióloga María Lugones – já destacadas em parágrafos anteriores, nos baseamos também no trabalho de Gayatri Chakravorty Spivak (2010).

Salientamos que cada etapa aqui descrita foi planejada de maneira cuidadosa, e mesmo contando com várias ideias rejeitadas ao longo deste processo – porque tudo se resume a um processo –, tomamos nota que cada detalhe é importante, mesmo aqueles que por alguma razão não estão descritos nestas páginas, motivo pelo qual as 300 horas detalhadas no regimento do programa<sup>2</sup> foram poucas – principalmente para a análise do filme – para se pensar, planejar e finalizar esse trabalho.

Esperamos com esta dissertação trazer contribuições para a discussão do cinema enquanto produto e produtor de sentidos, da temática dos shows de horrores e da representação feminina, estimulando pesquisas nessas áreas, que embora tão ricas em suas particularidades e singularidades, ainda sejam tão pouco estudadas no Brasil.

---

2 <http://ppgcineav.unespar.edu.br/vida-academica/institucional/regimentoppgcineavrevisado12.03.19.pdf>

## CAPÍTULO I – A Domesticação dos Corpos

### 1.1 – Reflexões Sobre o Corpo Educado

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado [FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, 2004a, p.126].

A atenção para com o corpo efetivamente esteve presente na história dos povos, geralmente ligada e relacionada a concepções econômicas, políticas, e principalmente religiosas a partir da Idade Média. Os poderes regentes em nossa sociedade ocidental frequentemente buscaram – e ainda buscam – fazer com que os/as sujeitos/as sigam uma “necessidade” de adaptação para serem aceitos em coletividade, embora essa mesma sociedade seja constituída por sujeitos/as de identidades transitórias e contingentes.

Nesse mundo de fluxos constantes, a aparência corporal passa cada vez mais a agregar um “valor” a imagem da pessoa, contudo esse mesmo “valor” torna-se efêmero em uma sociedade que constantemente move ou dissolve seus padrões, já que os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados. Um exemplo simples e que contextualiza bem essa situação, é o das mulheres brasileiras entre os séculos XVIII e XIX, nos quais o ideal de beleza não estava necessariamente associado à ideia de magreza, ao contrário de hoje. Essas mulheres com “gordurinhas” salientes, eram consideradas como um modelo “ideal” de saúde e de beleza.

Sobre alterações na valorização do corpo, a autora Maria Tereza Flores Pereira (2009), ressalta:

Outro importante grupo de pesquisas do corpo sócio-histórico-cultural são os estudos que se preocupam com a relação de poder e controle que uma sociedade exerce sobre os corpos dos indivíduos, ou seja, que aborda a questão da construção e socialização dos corpos dos sujeitos a partir da necessidade do grupo social no qual esses se encontram inseridos. As culturas, sob essa forma de análise, funcionariam como disciplinas que fornecem códigos e scripts sociais para a domesticação do corpo individual em conformidade com a ordem política e social (TEREZA, 2009, p. 4).

Como consequência da elevação de exigências quanto a um corpo idealizado, esbelto, magro, plastificado, aumenta, portanto, a probabilidade de muitas pessoas ficarem aquém da imagem socialmente valorizada, em que o corpo atua como produto e produtor das relações sociais e territoriais. Os corpos

geralmente são enquadrados em regras e normas, que impõem controle, disciplina e vigilância, como se fossem tidos como “natural”, “normal”<sup>3</sup> e visando o “bem comum” da sociedade. Entretanto, a ação do poder sobre o corpo atua para a normatização do comportamento, a partir do adestramento e da imposição na forma de movimento dos/as sujeitos/as e de sua corporeidade.

Para Guacira Lopes Louro (2018) com essa “normatização” imposta, nossos sentidos são treinados para perceber e decodificar identidades<sup>4</sup> e costumes diferentes dos nossos, de um modo que podemos *classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam* (LOURO, 2018, p. 8). Para a autora, é “fácil” concluir que nesses processos de “reconhecimento” inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças, implicando proporcionalmente na instituição de desigualdades. Esses processos estão estreitamente imbricados com as redes de poder que circulam numa sociedade. O reconhecimento do “Outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito principalmente a partir do lugar social que ocupamos.

De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais e aqueles que ficam fora dela, às suas margens). Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como “o segundo sexo” e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual (LOURO, 2018, p. 9).

O corpo, segundo o paradigma moderno da disciplinarização dos corpos descrito pelo filósofo Michel Foucault<sup>5</sup> (1926-1984), em seu livro *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*<sup>6</sup>, lançado em 1975, foi, e sempre será lugar de adestramento e de docilização para se tornar mais uma peça na grande máquina de produção,

---

3 O “normal” geralmente enquadra o gênero (masculino e feminino), a sexualidade (heterossexual), a raça (branca), a religião (cristianismo), dentre outros.

4 A autora se refere a identidades principalmente dentro do campo da sexualidade, mas aqui também descrevemos mecanismos que operam em outras séries de identidades não menos importantes, como: corporais, sociais, culturais, linguísticas, de gênero, etc.

5 Salientamos que embora existam diversos trabalhos com essa abordagem acerca da disciplinarização dos corpos, nos pautamos aqui nas pesquisas realizadas por Michel Foucault.

6 Em seu estudo, Michel Foucault identifica a disciplina mantida nas prisões como algo a moldar os corpos dos indivíduos, enquanto processo de docilização para sujeição da vontade e controle da produção de energia individual voltado ao capitalismo.

passando por vários estágios, onde divide-se, separa-se, mede-se e investiga-se cada detalhe, até estar delineado conforme o Estado deseja, pois *um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente* (FOUCAULT, 2004, p. 178). Tais métodos de disciplinarização agem como fórmulas gerais de dominação e permitem o controle das operações do corpo realizando a sujeição de suas forças e lhe impondo uma relação de docilidade-utilidade.

O autor descreve que o momento histórico em que as disciplinas nascem é o momento que nasce a “arte do corpo humano”, uma arte que não visa o aumento de suas habilidades nem pouco aprofunda sua sujeição, mas um mecanismo que permite que o corpo se torne obediente e útil. Uma arte que se utiliza da disciplina para impor o poder e fortalecer o controle. A disciplinarização tem início com a família, mas se intensifica com as pedagogias escolares, na qual a instituição é servil a esse método quando estabelece as dicotomias: menino/menina, homem/mulher, criança/adulto, corpo/mente, razão/emoção, hora de estudar/hora de brincar, certo/errado, entre outras. No livro *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*, Guacira Lopes Louro (2018) descreve parte desse processo de escolarização do corpo. Um dos procedimentos mais adotados é o de produzir a “masculinidade” para os meninos e a “feminilidade” para as meninas.

Citando um de seus entrevistados, Philip R. D. Corrigan, ela descreve que os meninos *são ensinados, disciplinados, medidos, avaliados, examinados, aprovados (ou não), categorizados, magoados, coagidos, consentidos* (LOURO, 2018, p. 11). O homem “de verdade” deve ser ponderado e contido na expressão de seus sentimentos<sup>7</sup>, deve primeiramente ouvir e somente depois falar. E para um garoto tornar-se bem-sucedido, ele deve ser o melhor ou, pelo menos, ser muito bom em alguma área. O caminho mais óbvio, para muitos, é o esporte – trazendo mais uma vez para o contexto brasileiro, o futebol –, usualmente também agregado como um interesse masculino “obrigatório”. Caso o garoto não se saia bem dentro dos esportes, comumente é tachado de “fracote” e “mocinha” pelos colegas.

Já as meninas – Louro (2018) menciona sua própria experiência enquanto estudante – *são ensinadas a ser dóceis, discretas, gentis, a obedecer, a pedir licença, a pedir desculpas* (LOURO, 2018, p. 11). O uniforme – saia azul pregueada e blusa branca com um laço azul-marinho – era, ao mesmo tempo, cobiçado por ser

---

<sup>7</sup> Aqui supõe-se que expressões de emoção e demais sentimentos mais “efervescentes seriam considerados, em contraponto, características femininas. Falaremos mais sobre essas dicotomias no próximo subtópico.

distintivo da instituição e desvirtuado por pequenas transgressões. A saia como via de regra deveria ser mantida em um comprimento “decente”, o mesmo vale para o laço e o botão da blusa, que deveria estar abotoado até a altura da gola. Subversões quando descobertas – saia estilo “mini”, laço abaixo e botões abertos para se gerar decote – eram alvo de repreensões individuais ou coletivas, particulares ou comunicadas aos pais e mães. A menstruação nesse contexto, ainda servia para fazer uma separação entre quem ainda era menina e aquelas que já eram “moças”.

O propósito desses investimentos escolares visa caracterizar a formação de um homem e de uma mulher “civilizados” e como já mencionado, “de verdade”, capazes de viver em coerência e adequação nas sociedades em que se encontram, uma vez que:

Um corpo escolarizado é capaz de ficar sentado por muitas horas e tem, provavelmente, a habilidade para expressar gestos ou comportamentos indicativos de interesse e de atenção, mesmo que falsos. Um corpo disciplinado pela escola é treinado no silêncio e num determinado modelo de fala; concebe e usa o tempo e o espaço de uma forma particular. Mãos, olhos e ouvidos estão adestrados para tarefas intelectuais, mas possivelmente desatentos ou desajeitados para outras tantas (LOURO, 2018, p. 14).

A disciplinarização do corpo continua mesmo após o término do processo de escolarização. Isso fica evidente nos modos como a cristandade prega a obediência/servência, por exemplo, e que posteriormente se intensificam nas relações de trabalho, na fábrica, com a necessidade de uma produção, com horários a serem seguidos e com metas a serem alcançadas. Caso seja homem, as limitações são reforçadas no quartel, no qual esse corpo é treinado e aperfeiçoado para seguir ordens sem pensar ou questionar. E se for mulher, esse adestramento ocorre em variados espaços, sejam domésticos ou públicos.

Esses mecanismos ainda operam fortemente no campo da sexualidade. Nessa ótica, uma forma de sexualidade é generalizada, naturalizada e funciona como referência para todo o campo e para todos os sujeitos. A heterossexualidade é concebida como “natural” e também como “universal” e “normal”. Essas pedagogias, nas palavras de Louro buscam, *intencionalmente, através de múltiplas estratégias e táticas, sejam elas masculinas ou femininas, dizer o que é “normal” e duradouro* (LOURO, 2018, p. 17). Logo, meninos<sup>8</sup> e meninas aprendem, desde muito cedo,

---

8 A homofobia ainda funciona como mais um importante obstáculo à expressão de intimidade entre homens, uma vez que é preciso ser cauteloso e manter a camaradagem dentro de seus limites, empregando apenas gestos e comportamentos autorizados para o “macho”.

piadas e gozações, apelidos e gestos para se dirigirem àqueles e àquelas que não se ajustam aos “padrões” de gênero e de sexualidade admitidos na cultura em que vivem.

As disciplinas implantam cotidianamente *uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador* (FOUCAULT, 2004, p. 178). Posto isso, salientamos que em nossa contemporaneidade a “violência” com o corpo é diferente de épocas passadas, uma vez que é ministrada à conta-gotas, distribuída cuidadosamente ao longo da rotina e da vida.

Segundo Foucault:

Esse poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (...) Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 2004, p. 184).

Vemos que desde o nascimento o corpo está, de certa forma, “preso” por poderes que o cercam e lhe impõe diariamente limitações, proibições ou obrigações. Esse espaço disciplinar divide-se em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir, um exemplo é o do hospital que controla doenças e contágios, e que é solidário a uma série de outros controles, como:

O militar sobre os desertores, fiscal sobre as mercadorias, administrativas sobre os remédios, as rações, os desaparecimentos, as curas, as mortes, as simulações. Donde a necessidade de distribuir e dividir o espaço com rigor (FOUCAULT, 2004, p. 124).

A “arte das distribuições”, da mesma forma que cria espaços complexos e hierárquicos, também estabelece ligações entre si. Foucault (2004) salienta que os conventos, as escolas, os exércitos e as oficinas são locais muito antigos de aplicação desses métodos disciplinares, mas, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, se tornaram “fórmulas gerais de dominação”, nas quais:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula, e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define

como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 2004, p. 119).

Nessa sociedade de controle que tem como máquina de agenciamento o biopoder, o corpo está sujeito a normatividades e aparece impreterivelmente como “primeiro” território a ser dominado, disciplinado e controlado pelo Estado e pelo modo de vida capitalista. O corpo ainda se constitui enquanto peça de uma máquina multissegmentar, na qual seu tempo deve se ajustar ao tempo de outros de maneira que se possa extrair a máxima quantidade de forças de cada um, e combiná-las em um resultado satisfatório para os poderes que o controlam.

Desta forma, o corpo torna-se parcialmente isento de sua própria história, cultura e desejo, tendo somente um fim que é proposto pelo Estado e que consiste em retirar o máximo possível desta engrenagem, sempre servindo aos ideais de produtividade, estabelecendo censuras, colocando esse corpo em uma localização funcional e fazendo uma utilização maximizada do tempo até sua exaustão, uma vez que o bom emprego do corpo permite um bom uso do tempo e nada deve ficar ocioso ou inútil na sociedade.

O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou, sem dúvida, adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo (...) A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício. Não é um poder triunfante que, a partir de seu próprio excesso, pode-se fiar em seu superpoderio; é um poder modesto, desconfiado, que funciona a modo de uma economia calculada, mas permanente (FOUCAULT, 1999, p. 153).

Como consequência desse poder, independente do conjunto com o qual se articula, seja no seio familiar, na escola, no convento, no trabalho ou no exército, o corpo sofre várias “micropenalidades”, sejam elas relacionadas ao tempo (com atrasos, tarefas interrompidas ou não feitas) as atividades (negligenciadas ou sem zelo), na maneira de ser (apresentando grosseria ou desobediência), nos discursos (falar demais ou com insolência), no corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), ou na sexualidade (imodéstia, indecência). Qualquer alteração de conduta gera elementos punitivos nesse aparelho disciplinar (físicos, de provação

ou de humilhação), no qual cada indivíduo se encontra preso numa universalidade punível-punidora (FOUCAULT, 1999, p. 203).

Todas essas práticas coercitivas constituíam e constituem sujeitos femininos e masculinos, foram e são, produtoras de marcas, fazendo com que a história dessa sociedade punitiva esteja não somente em nosso corpo, mas em nossos comportamentos, na forma como constituímos a identidade que carregamos, trazendo representações de aspectos estruturais da nossa vida coletiva, mas que também se expressam em nossa individualidade. Um corpo manipulado, moldado, treinado e adestrado também carrega em sua “visão” uma “lente” que é capaz de punir e rotular o Outro caso ele não esteja enquadrado no “padrão” das exigências e nas normas consideradas “verdadeiras”. Seja de uma forma sutil ou violenta, o corpo manipulado também distingue e discrimina.

Sobre essas práticas Louro (2018) afirma:

Os diferentes grupos sociais utilizam a representação para forjar a sua identidade e as identidades dos outros grupos sociais. Ela não é, entretanto, um campo equilibrado de jogo. Através da representação se travam batalhas decisivas de criação e imposição de significados particulares: esse é um campo atravessado por relações de poder. (...) o poder define a forma como se processa a representação; a representação, por sua vez, tem efeitos específicos, ligados, sobretudo, à produção de identidades culturais e sociais, reforçando, assim, as relações de poder (SILVA *apud* LOURO, 2018, p. 12).

A questão racial também se faz importante para compreendermos a construção da ideia de hierarquização dos seres humanos. Desde os tempos antigos, a sociedade passou a nomear animais e plantas com o intuito de identificá-los e classificá-los, o que criava uma diferenciação entre as espécies. No entanto, durante o século XVIII, com o advento da arqueologia e da antropologia, estudiosos começaram a delinear teses que defendiam uma “evolução cultural e social” entre os diversos povos ao redor do mundo, que embasava certo “atraso civilizador” entre eles.

Dentre os vários cientistas, e antecedendo Charles Darwin (1809-1882), o naturalista e zoologista francês, Jean Leopold Nicolas Frédéric Cuvier (1769-1832), por vezes chamado de “Pai da Paleontologia”, foi convidado em 1795 por Auguste Saint Hilaire (1779-1853) a estudar e trabalhar no *Museu de História Natural em Paris*. Em 1800 foi nomeado professor de zoologia, professor-assistente de anatomia animal e professor no *Collège de France*. Mais tarde tornou-se membro da *Académie des Sciences*, considerada a mais importante do país. Georges Cuvier foi

uma figura central na investigação da história natural na sua época, comparando fósseis com animais vivos e criando assim a Anatomia Comparada.

A partir da anatomia comparada como instrumento para classificação taxonômica, Cuvier conferiu o mesmo caráter ontológico aos diferentes níveis taxonômicos, apagando o limiar presente na história natural. Isso ocorreu no sentido de que as categorias taxonômicas não são apenas regiões de semelhanças arbitrárias – em que a espécie apresenta algumas características em comum – mas uma estrutura anatomofisiológica analisável, um modo de existência (ARAÚJO; DE ARAÚJO. 2014. p. 191).

É no fim do século XVIII, portanto, que surge o conceito de “raça”, pois até então, eram considerados os conceitos de “povos” e “nações”. O responsável por introduzir o termo, segundo a historiadora brasileira Lilia Schwarcz (1993) é o próprio Georges Cuvier. Naquele período passaria a se esboçar um projeto em que *não cabia apenas narrar, como classificar, ordenar, organizar tudo o que se encontra pelo caminho* (SCHWARCZ *apud* SUSSEKIND, 1993. p. 47). O naturalista acreditava que cada povo carregava características hereditárias, que seriam transmitidas de geração em geração sem alterações. Suas pesquisas ainda opunham duas grandes vertentes sobre a origem da humanidade. De um lado, a visão religiosa *monogenista*, que acreditava em uma origem una, ou seja, igual. De outro lado, uma visão *poligenista*, que considerava que a origem da humanidade teria não um, mas vários centros de criação.

Nas palavras do pesquisador Gustavo Andrés Caponi:

Sem ser biólogo de laboratório, Cuvier era biólogo de museu. Para ele, o trabalho dos naturalistas viajantes era importante, não em virtude do conhecimento que eles poderiam obter sobre o modo de vida dos diferentes tipos de organismos em seus habitats naturais, mas em virtude dos espécimes que eles poderiam enviar ao museu para serem dissecados, catalogados e analisados quanto às variações nos tipos fisiológicos de organização conhecido (CAPONI. 2004. p. 194).

Durante o século XIX, Cuvier apresentou uma teoria de hierarquização dos povos ou das “raças” em três subespécies humanas: caucasianos, mongóis e etíopes, que se dividiam segundo critérios de localização geográfica, de língua e de aparência física. Deste modo, seguindo o padrão geográfico, a população negra e os/as macacos/as pertenciam à África, bem como os/as aborígenes e cangurus à Austrália.

Embora hoje saibamos que o termo “raça” não tem origem biológica, e sim sociológica, não podemos nos esquecer que a questão racial, ou seja, as

características fenotípicas de um povo, foram utilizadas histórica e socialmente como base para as teorias de hierarquização entre os povos, gerando segregação, inferiorização e discriminação racial ao Outro. Haja vista o racismo ainda tão presente na contemporaneidade.

A propagação da inferiorização de alguns povos, devido à sua origem étnico-racial encontrou reverberação nos discursos médico-científicos do século XIX até meados do século XX, com práticas de experimentação e buscas de uma “comprovação” mediante a antropometria (medição do corpo humano para inferências), a craniometria (medições no crânio) e demais pseudo-disciplinas que apoiavam e contribuíram para a fundamentação dessas hierarquias. Os discursos acerca das “comprovações” de inferioridade racial, selvageria e barbárie foram utilizados pelos projetos colonialistas e imperialistas como base para justificar a opressão, exploração e escravização de vários povos no mundo, especialmente a população negra, africana.

O uso desses discursos e teorias de hierarquização das raças acabou por legitimar os shows de horrores do século XIX, que, como discutiremos adiante, transformavam pessoas de origens não europeias em monstros e “monstras”, seres primitivos e não evoluídos. Os Outros! E também, como abordaremos no capítulo três, o controle e dominação exercido sobre o corpo de Saartjie Baartman, negra, hotentote de origem africana, é uma forma explícita de demonstração de como essas teorias científicas e racistas foram testadas nos corpos das pessoas que eram consideradas “primitivas”, “pouco desenvolvidas”, “selvagens”, “monstras”, imprimindo nesses corpos e vidas, a humilhação, a hipersexualização, a dominação e a violência.

No próximo subtópico intitulado *O Percurso Histórico da Pessoa com Deficiência no Ocidente*, abordaremos como essa tentativa de se encaixar e enquadrar pessoas em classes ou grupos específicos, acabou por décadas impondo barreiras que impediam a participação efetiva dessas mesmas pessoas na sociedade, bem como marcou períodos de intolerância, nos quais a deficiência simbolizava a impureza, o castigo divino, ou ainda, a sua quase e/ou completa invisibilidade.

## 1.2 – O Percurso Histórico da Pessoa com Deficiência no Ocidente

De acordo com a *Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência da Organização das Nações Unidas (ONU)*, de 2006, as pessoas consideradas com deficiência são aquelas que possuem algum impedimento de longo prazo, podendo ser de natureza física, intelectual (mental), ou sensorial (visão e audição). Tais deficiências, em conjunto com as diversas barreiras encontradas diariamente por essas pessoas, podem obstruir suas participações plenas e efetivas na sociedade, e em igualdade de condições com os/as demais sujeitos/as.

Flávia Piovesan (2017), jurista e advogada na área dos direitos da pessoa com deficiência, sintetiza a proteção dada a essas pessoas em quatro etapas distintas ao longo da história:

- Uma fase de intolerância, em que a deficiência simbolizava impureza, pecado ou castigo divino.
- Outra, marcada pela invisibilidade.
- Uma terceira, orientada por uma ótica assistencialista, pautada na perspectiva médica e biológica de que a deficiência era uma “doença a ser curada”, sendo o foco centrado no indivíduo “portador de uma enfermidade”;
- Quarta, orientada pelos paradigmas dos direitos humanos, em que emergem os direitos à inclusão social com ênfase na relação da pessoa com deficiência com o meio em que ela se insere, bem como na necessidade de eliminar obstáculos e barreiras superáveis, sejam elas culturais, físicas ou sociais, que impeçam o pleno exercício de direitos humanos (PIOVESAN, 2017, p. 223-224).

Essa última fase descrita pela autora, passaria a compreender a pessoa com deficiência não somente sob o ponto de vista da medicina, conforme na fase anterior, mas buscaria reconhecer seu contexto de vida como um todo, levando em consideração o meio em que essas pessoas vivem, e legitimaria que são sujeitos de direito. Esta mudança apontou, ainda, o Estado como interventor em busca de eliminar os obstáculos que impediam o exercício dos direitos pelas pessoas com deficiência. Essa realidade, entretanto, *somente tomaria “corpo” após séculos de invisibilidade e intolerância que perpassariam a antiguidade, mas que já teriam indícios no Egito* (PIOVESAN, 2017, p. 225).

Otto Marques da Silva (1987), especialista na reabilitação da pessoa com deficiência e autor do livro *Epopéia Ignorada: A História da Pessoa Deficiente no Mundo de Ontem e de Hoje*, considera que a partir de 2.500 a.C., com o aparecimento da escrita no Egito Antigo, existem indicativos seguros quanto à

existência e às formas de sobrevivência de indivíduos com deficiência nessa localidade, sendo um dos povos que mais tiveram formas de inclusão para essas pessoas e até mesmo de tratamentos terapêuticos para suas enfermidades.

Achados arqueológicos egípcios mostram indícios não só da antiguidade de algumas doenças, como também das diferentes formas de tratamento que possibilitaram a sobrevivência de indivíduos com algum grau de limitação física, intelectual ou sensorial. Como exemplo, o autor cita a Escola de Anatomia da cidade de Alexandria, que existiu no período de 300 a.C. Nela, encontram-se registros da medicina egípcia para o tratamento de enfermidades que afetavam os ossos e os olhos das pessoas adultas.

As múmias do Egito permitiram a conservação dos corpos por muitos anos, o que possibilitou o estudo de faraós e nobres que apresentavam distrofias e limitações físicas, como é o caso de Siphthah (séc. XIII a.C.) e Amon (séc. XI a.C.). Dada a fertilidade das terras e as diferentes possibilidades de trabalho, Silva (1987) cita que não é difícil imaginar alternativas para ocupação das pessoas com deficiência no Egito Antigo, embora não cite quais seriam essas funções.

O material achado na localidade também permite a compreensão de que no Egito a pessoa com deficiência, especialmente com nanismo, poderia estar presente nas mais variadas hierarquias sociais, fato que foi atestado por meio da arte egípcia, como salienta a pesquisadora e advogada Maria Aparecida Gugel:

Evidências arqueológicas nos fazem concluir que no Egito Antigo, há mais de cinco mil anos, a pessoa com deficiência integrava-se nas diferentes e hierarquizadas classes sociais (faraó, nobres, altos funcionários, artesãos, agricultores, escravos). A arte egípcia, os afrescos, os papiros, os túmulos e as múmias estão repletos dessas revelações. Os estudos acadêmicos baseados em restos biológicos, de mais ou menos 4.500 a.C., ressaltam que as pessoas com nanismo não tinham qualquer impedimento físico para as suas ocupações e ofícios, principalmente de dançarinos e músicos (GUGEL, 2015, p.02).

A dança tinha um papel fundamental naquela sociedade não apenas como entretenimento em festas cotidianas e casamentos, mas também como fundamento religioso. É possível que artefatos de pessoas em condição de nanismo ainda fossem utilizadas em rituais, celebrações religiosas ou como amuletos para se afastar o mal.

No Egito, ainda de acordo com pesquisas de Silva (1987) e Gugel (2015), a pessoa com deficiência, além de interligar as diferentes classes sociais, não teve

seu corpo atrelado a espetacularização e ao divertimento conforme acontece em outros momentos da história. A presença da deficiência dessas pessoas nas artes e em vestígios arqueológicos, revelam como a sociedade as integrava enquanto pessoas e não por sua deficiência, ou nanismo.

Silva (1987) também faz menção ao povo hebreu, evidenciando que para eles *tanto a doença crônica quanto a deficiência física ou mental, e mesmo qualquer deformação que menor que fosse, indicavam certo grau de impureza ou de pecado* (SILVA, 1987, p. 82). É preciso problematizar aqui a relação direta da deficiência com a religião, que se mistura e se manifesta de formas diferentes ao longo da história, e que tem a contradição em seu cerne, misturando sentimentos de caridade e rejeição com o passar dos séculos, como veremos mais adiante.

Na cidade-estado de Esparta, durante o período da Grécia Antiga, o corpo era visto como um elemento de glorificação e de interesse do Estado, e lacerações traumáticas ocorriam com frequência em campos de batalha, dos quais era comum guerreiros voltarem para a casa com amputações em suas mãos, braços e pernas. Platão (427 a 347 a.C.), filósofo e matemático do período clássico, acreditava que o pensamento era uma atividade que coordenava de maneira unificada o corpo e a alma, e por isso, deveria existir uma valorização do exercício do corpo grego, pois em conjunto com a alma proporcionava o equilíbrio entre a coragem e a filosofia, além de desenvolver o espírito e a moral do guerreiro.

Silva (1987), semelhante ao que ocorreu no Egito Antigo, salienta que:

Na História Grega existem citações relativas à assistência destinada a pessoas deficientes que são muito mais claras e específicas do que aquelas encontradas em culturas anteriores, contemporâneas ou posteriores (SILVA, 1987, p. 98).

O autor também fala do costume espartano que ficou conhecido por lançar crianças com deformidades de um precipício. Conforme registros históricos, todo e qualquer bebê recém-nascido das famílias *homoio*, chamados de “os iguais”, deveria ser apresentado por seu pai a um Conselho de Espartanos. Essa comissão avaliaria a criança, se essa fosse julgada forte e saudável, poderia voltar e viver com sua família até os sete anos, idade na qual o Estado a tomava para si e dirigia sua educação para a arte da guerra. Entretanto, se essa mesma criança parecesse disforme e indicasse limitação física, essa comissão seria responsável, em nome do

Estado, por levá-la ao Apothetai<sup>9</sup>, abismo do qual seria lançada, visto que essa criança *não se mostrava bem constituída para ser forte, sã e rija durante toda a vida* (LICURGO DE PLUTARCO *apud* SILVA, 1987, p. 105).

É interessante notar que em outros estratos sociais que não os *homoio*, esse tipo de situação não ocorria, e que existem registros de crianças “defeituosas”, conforme descrito por Silva (1987), dedicadas ao trabalho rural, na condição de plantadores e/ou cuidadores do gado, como os *periecos*<sup>10</sup>.

Pessoas com deficiências físicas e sensoriais também podem ser encontradas na mitologia grega. Um exemplo é Homero, um poeta com deficiência visual, considerado épico na Grécia Antiga, ao qual tradicionalmente se atribui a autoria dos poemas *Iliada* e *Odisseia*. Mas não apenas ele, também exemplos de deuses e deusas que possuem alguma deficiência, como deuses da fortuna, amor e justiça, que eventualmente também são representados com cegueira ou deficiência visual. Um exemplo famoso em nossa contemporaneidade, é a representação simbólica da deusa da justiça como sendo jovem e com uma venda nos olhos, fazendo alusão à cegueira, e que é muito utilizada em meios jurídicos. Filho de Zeus e Hera, Hefesto é outro exemplo da deficiência na Grécia. Nascido coxo<sup>11</sup> e rejeitado por sua mãe, tornou-se um grande ferreiro, sendo responsável, entre outras obras, pela *égide*, escudo usado por Zeus em sua batalha contra os titãs. Pessoas comuns com deficiência visual também são citadas, como é o caso de adivinhos, cartomantes, dentre outros/as.

Aristóteles (384-322 a.C.), outro grande filósofo grego, abordou explicitamente o tema das práticas e costumes em relação às pessoas com deficiência, mas na cidade de Atenas, onde relatou que o Conselho da cidade passou a analisar o “problema dos deficientes”, e que o ateniense cujo os bens não ultrapassem três minas, e cujo corpo fosse mutilado ao ponto de não conseguir mais trabalhar, passaria a ganhar do tesoureiro da cidade dois óbulos por dia para sua alimentação. Muito provavelmente, Silva (1987) salienta que esta deve ser a primeira referência de uma política pública voltada para pessoas com deficiência, ao longo da história.

---

9 Também denominados “depósitos”.

10 Os *periecos* também poderiam se dedicar a agricultura e ao comércio, mas, devido as suas limitações físicas, não tinham direitos políticos reservados para si.

11 Pessoa com deficiência nos membros inferiores, também chamado de manco.

O autor descreve que problemas na forma humana também estavam ligados a chamada “vitalidade” da época Romana. Citando um exemplo, sublinha que tanto as crianças nascidas prematuras (anterior ao sétimo mês de gestação) quanto aquelas que apresentavam algum tipo de “monstruosidade” – essa é a primeira vez que o autor utiliza esse termo durante o texto –, não tinham condições básicas de capacidade de direito. Entretanto, diferentemente de Esparta, o costume não se voltava para a execução sumária da criança, havendo aos pais de famílias mais nobres, as chamadas *pater familias*, a alternativa de se deixar os bebês às margens de rios ou locais sagrados, onde eventualmente pudessem ser acolhidas por famílias mais pobres, geralmente escravos ou a plebe.

Marcus Tullius Cicero (-106 a 34 a.C.), advogado, político, escritor, orador e filósofo da República Romana, em sua obra *De Legibus* se debruça sobre as leis das 12 tábuas, na qual haveria uma determinação para o extermínio de crianças que nascessem com deformidades físicas ou “monstruosidades”. Aqui presume-se que eram considerados “monstros”, todas as pessoas que apresentassem características diferentes das normais, contendo membros a mais ou a menos, e também as que apresentavam alguma deformidade mais acentuada.

Tábua IV – Sobre o direito do pai e o direito do casamento. Lei III – O pai imediatamente matará o filho monstruoso e contrário a fórmula do gênero humano, que lhe tenha nascido a pouco (SILVA, 1987, p. 92).

Determinou-se, porém, que antes de toda e qualquer eliminação, era necessária a apresentação de tais crianças a membros da população – pelo menos cinco pessoas – para constatar que se tratava, realmente, de uma anomalia ou mutilação.

Silva (1987), no excerto abaixo cita Lucius Annaeus Sêneca (?-65 d.C.), advogado, escritor e intelectual Romano, que expõe sua fala sobre a necessidade de se fazer as coisas, mesmo aquelas consideradas desagradáveis ou chocantes, pois deve-se fazer tudo o que for considerado necessário com naturalidade. Sêneca fala ainda, que a maior parte dos recém-nascidos acabava morrendo em decorrência de afogamento.

Matam-se cães quando estão com raiva, exterminam-se touros bravos, cortam-se as cabeças das ovelhas enfermas para que as demais não sejam contaminadas, matamos os fetos e os recém-nascidos monstruosos, se nascerem defeituosos ou monstruosos, afogamo-los, não devido ao ódio, mas a razão, para distinguirmos as coisas incertas das saudáveis (SÊNECA *apud* SILVA, 1987, p. 92).

As crianças malformadas que sobrevivessem por algum motivo ao infanticídio, eram abandonadas em cestos ou colocadas sob o rio Tibre<sup>12</sup> a própria sorte. Pessoas pobres, conforme já mencionado, eventualmente acolhiam tais crianças para que mais tarde elas pudessem servir como um meio de exploração.

Sendo a esmola um negócio muito lucrativo em Roma, Silva (1987) cita que em determinadas épocas, embora não mencione quais, chegaram a ser realizados raptos e mutilações de crianças com a finalidade de transformá-las em pedintes de grandes templos. Já na Roma em tempos de crise, era comum pessoas com deficiência visual, auditiva, ou com demais deficiências físicas e/ou mentais, estarem ligadas a casas de comércio, bordéis e circos romanos. O autor também cita o historiador Will Durant (1885-1981), dizendo que *existia em Roma um mercado especial para compra e venda de homens sem pernas ou braços, de três olhos, gigantes, anões e hermafroditas* (DURANT *apud* SILVA, 1987, p. 93).

Um exemplo desse período de mendicância em Roma é retratado na pintura de Jacques-Louis David, feita no século XVIII, na qual o general bizantino Belisarius, que derrotou heroicamente os vândalos no norte da África em 533-534 d.C em nome de Justiniano I, e mais tarde, ao ser cegado pelo imperador, foi reduzido a pedir esmolas na rua.

O aparecimento do cristianismo deu-se justamente quando o Império Romano apresentava-se perante todas as nações como uma realidade imbatível e de sólidas raízes, com seus mais de sete séculos de lutas e vitórias. Foi nesse contexto, que um grupo muito simples e de origem judaica surgiu e *colocou-se face a humanidade para iniciar uma substancial transformação que alteraria todo o curso da História do Mundo* (SILVA, 1987, p. 110).

Na cidade de Roma, o cristianismo vai ganhando forças, principalmente devido ao “lamentável estado moral” da sociedade romana – especialmente por parte da nobreza –, que demonstrava total falta de preocupação com a proliferação de doenças e com o crescimento da pobreza e da miserabilidade dentre boa parte da população. Nesse sentido, a igreja passa a se voltar para a caridade e amor ao próximo, inclusive para o grupo marginalizado que apresentava defeitos físicos ou mentais.

---

12 Famoso rio Romano.

O cristianismo ainda teve um papel fundamental na Grécia já em seus primeiros anos, significando uma mudança na forma pela qual as pessoas com deficiência eram vistas e tratadas pela sociedade em geral. Lá foram criados lares para pessoas com deficiência (*paramonaria*), lares para pessoas com deficiência visual (*tuflokoméia*) e instituições para pessoas com doenças incuráveis (*arginoréia*).

Recebendo diariamente novos adeptos, o cristianismo foi crescendo e já no século III a doutrina era majoritariamente adotada na Europa. Trazendo um novo posicionamento quanto a posição do ser humano, o cristianismo também revelou a importância de cada homem ou mulher enquanto seres individuais e criados por Deus, beneficiando por essa perspectiva as pessoas que até então eram quase sempre marginalizadas nessas sociedades.

Na antiga Roma, conforme visto, também existia a tradição de eliminação de crianças com defeitos físicos. No século IV, então, por influência direta do Cristianismo, o Imperador Constantino, editou no ano 315, uma lei que considerava este costume como um crime (*parricídio*). Esta determinação, ou lei do Imperador, teria sido publicada em todas as cidades da Itália e da Grécia, no intuito de disseminar a ideia de que não era moralmente correta a eliminação de filhos/as nascidos/as com deficiência.

No século seguinte, o concílio da Calcedônia, em 451, aprovou a diretriz que determinava expressamente aos bispos e outros párocos a responsabilidade de organizar, e prestar assistência aos pobres e enfermos das suas comunidades. Desta forma, foram criadas instituições de caridade e auxílio em diferentes regiões, como o hospital para pobres e incapazes na cidade de Lyon, construído pelo rei franco Childebert no ano de 542.

Embora seja impossível não notar que durante os primeiros séculos da Era Cristã<sup>13</sup> houve mudanças significativas no olhar para com a deficiência e a pobreza, bem como a criação de hospitais e centros de atendimento às pessoas carentes e miseráveis, é interessante ressaltar uma arbitrariedade do catolicismo que impossibilitava os homens com deficiência de alcançarem o sacerdócio. Como justificativa, o catolicismo buscou demonstrar que as restrições ao sacerdócio visavam um benefício maior da própria Igreja, porém, como afirma Silva (1987):

---

13 No decorrer do livro *Epopéia Ignorada: A Pessoa Deficiente na História do Mundo de Ontem e de Hoje*, Silva (1987) também descreve a deficiência no Império Bizantino e no Oriente. Nesta pesquisa, entretanto, faremos um breve panorama histórico utilizando como referência apenas o Ocidente.

Já nos chamados Cânones Apostolorum, cuja antiguidade todos desconhecem e que, no entanto, foram elaborados no correr dos três primeiros séculos da Era Cristã, existem restrições claras ao sacerdócio para aqueles candidatos que tinham certas mutilações ou deformidades (SILVA, 1987, p. 166).

Gelásio I (?-496), papa que reinou entre 492 a 496, reafirmou a orientação contrária à aceitação de sacerdotes com deficiência ao afirmar que os postulantes não poderiam ser analfabetos nem ter alguma parte do corpo incompleta ou imperfeita.

Por meio da forte presença da instituição religiosa, na Idade Média, o corpo passaria a ser considerado um instrumento de relações sociais, embora diferentemente da Grécia e Roma antigas, a preocupação para com o corpo idealizado passa a ser deixada de lado, visto que nesse momento pregava-se a separação entre corpo e alma, na qual a força da alma prevaleceria em relação ao corpo.

Silva (1987) também relata que dos anos 500 até o final do século X, a sociedade medieval, além de continuar com a criação de hospitais e abrigos controlados e mantidos por senhores feudais com o apoio da Igreja, e de ter santos com alguma deficiência fazendo parte do cotidiano e das festividades, como no caso do Santo Herveu, o “monge cego”, e de Santo Egídio (650-710) que tinha grave lesão física, também passaria a registrar um predomínio de concepções místicas, mágicas e misteriosas, uma espécie de ligação com o divino, principalmente sobre a população com deficiência.

Durante os primeiros séculos do medievo, a mutilação como forma de castigo passaria a ser muito usada em quase todas as culturas espalhadas pela Europa, e por todo o resto do mundo conhecido até o século VII d.C., no qual as pessoas criadas, escravizadas e empregadas poderiam sofrer mutilações como forma de punição, seja com cortes em suas orelhas, nariz, mãos e até em membros sexuais. Essas mutilações também eram castigos comuns usados para punir pessoas consideradas criminosas, em que a punição não era a morte, mas justamente sua deformidade. Assim, sem meios de trabalhar, restava-lhes a opção de mendigar caridade, ou seja, a mendicância.

Também empregada como castigo ou ato de vingança, a cegueira passou a ser aplicada como penalidade para crimes nos quais havia participação dos olhos, como crimes contra a divindade e faltas graves às leis de matrimônio.

A lepra<sup>14</sup> também foi um dos fatos altamente excludentes durante o período medieval. Se o resultado da enfermidade fosse positivo, a pessoa diagnosticada com a lepra passava por um sepultamento simbólico, o que significava sua morte social, pois a partir desse momento lhe era proibido quase todo e qualquer convívio público, ficando confinado junto a outras pessoas com a mesma condição, em guetos, também conhecidos historicamente como “leprosários”.

Sobre as doenças, Silva (1987) ressalta que:

A crença generalizada nas maldições e nos feitiços, na existência das doenças e das deformidades físicas ou mentais como indícios da ira de Deus, ou como resultado da atuação de maus espíritos e do próprio demônio, sob o comando direto das bruxas, era às vezes levada a extremos. Acreditava-se, por exemplo, que a epilepsia era consequência de uma possessão instantânea por um espírito maligno e o remédio era o exorcismo por ritual ou pela tortura (SILVA, 1987, p.215).

Seguindo esse pensamento, cada vez mais as pessoas com incapacidades físicas, problemas mentais e malformações genéticas passariam a ser consideradas “castigos de Deus”, e a própria Igreja Católica, que antes pregava a caridade e a compaixão a essa população, passaria a adotar comportamentos discriminatórios e de perseguição.

Em um contexto no qual o povo passou a acreditar que um corpo deformado somente poderia abrigar uma mente igualmente deformada, a prática de se eliminar crianças com algum tipo de deficiência difundiu-se mais uma vez, e para aqueles que acabavam de alguma maneira sobrevivendo, restava-lhes servir de objeto de diversão em grandes castelos e feudos. Pessoas com nanismo e/ou corcundas recebiam qualificações depreciativas, sendo tachadas como amuletos da sorte ou que afastavam demônios, podendo participar de conversas importantes e ter total liberdade de fala, pois *supostamente eram tolos, divertidos e inconsequentes* (SILVA, 1987, p. 216). Diante deste cenário e devido ao fato de não poder contar com outros meios para garantir sua sobrevivência, restava às pessoas com algum tipo de deficiência recorrer novamente à mendicância.

A partir da Renascença (1300-1600) e das concepções humanistas, as ideias de superstição, maldição e/ou castigo relacionados aos corpos com deformidade pareciam se atenuar:

---

14 Atualmente chama de hanseníase é uma infecção crônica causada pelas bactérias *Mycobacterium leprae* ou *Mycobacterium lepromatosis*.

Nesse movimento novo e muito renovador, o reconhecimento do valor do homem era a nota dominante – Era o humanismo que surgia e se fortificava. Por meio dele, pelo menos no campo das ideias, o homem se sentia mais livre, menos oprimido, mais valorizado, não mais um mero escravo dos poderes da terra, nem mesmo preso a crença de que tinha que fazer o bem para merecer o céu ou simplesmente para escapar as torturas do inferno (SILVA, 1987, p. 164).

Com as ideias ligadas ao humanismo começando a ganhar mais terreno no século XVI, as crianças com “retardo mental” eram consideradas por muitos como entidades que se assemelhavam a humanos. Todavia, ainda havia crenças – especialmente entre os religiosos – de que esse fenômeno ocorria através de uma atuação direta de maus espíritos, como bruxas, fadas más ou duendes demoníacos. O exemplo mais famoso é o descrito por Martinho Lutero, figura central da Reforma Protestante, que negou a natureza humana de uma criança com essa condição:

Há oito anos atrás havia em Dassau uma dessas crianças que eu, Martinho Lutero vi e examinei. Tinha doze anos de idade, usava seus olhos e todos os seus sentidos de tal maneira que a gente poderia pensar que era uma criança normal. Mas ela só sabia fartar-se tanto quanto quatro lavradores. Ela comia, defecava e babava, e se alguém tentasse segurá-la, ela gritava. Se alguma coisa ruim acontecia, ela chorava. Assim, eu disse ao príncipe de Anhalt: Se eu fosse o príncipe, eu levaria essa criança ao rio Malda, que passa perto de Dassau e a afogava. Mas o príncipe de Anhalt e o príncipe da Saxônia, que estavam presentes, recusaram-se a seguir meus conselhos. Eu disse, então: Bem, então os cristãos rezarão todos os dias ao Pai Nosso nas igrejas e pedirão que Deus leve o demônio embora. E assim foi feito diariamente em Dassau, e o retardo morreu um ano depois (MARTINHO LUTERO *apud* SILVA, 1987, p. 170).

Apesar do episódio citado, assistências importantes foram criadas durante os séculos XVI e XVII na Inglaterra quanto ao atendimento das pessoas miseráveis, inclusive, as com deficiência. A “Lei dos Pobres” foi promulgada por Henrique VIII (1491-1547) após o esfacelamento do regime feudal, que acarretou em paralisações e na destruição de abrigos e locais que tratavam doentes, aumentando a deterioração das condições de vida da população mais pobre. A Lei estabelecia que todos os súditos eram obrigados a recolher a chamada “taxa de caridade”, e entrou em vigor no ano de 1531. O problema dos pobres começou a ficar tão sério, que em 1535, para tentar amenizar o frequente ato da mendicância, levantou-se um debate em torno da inserção destes pobres “sem deficiência física” em trabalhos que eram pagos pela coroa.

Em 1723, passados mais de 190 anos de sua criação, a “Lei dos Pobres”, ainda existente, contou com inovações nas quais cada paróquia teria sua própria

“casa de trabalho”, o que dificultou ainda mais o auxílio e amparo a pessoas com deficiência, mas no final das contas, a experiência se mostrou um fracasso, aumentando a miserabilidade enquanto vigente.

Com a Revolução Industrial (1760-1840), e seguido a revolução intelectual do período, os olhos da sociedade tornaram a ser abertos para esse grupo marginalizado, e novas organizações passaram a ser criadas, como orfanatos e abrigos para crianças, asilos para idosos, lares para pessoas com deficiência, dentre outras organizações já não mais ligadas diretamente a hospitais ou as igrejas.

Chegando ao século XIX, potências como os Estados Unidos da América (EUA) e a Europa adotaram uma maior responsabilidade para com as pessoas com deficiências, deixando superstições do século XVI para trás. Nos EUA, no ano de 1811, moradia e alimentação foram garantidas a marinheiros e fuzileiros que por algum motivo viessem a adquirir limitações físicas, e depois da Guerra Civil vivida pelos americanos (1861-1865), foi construído em 1867 o *Lar Nacional Para Soldados Voluntários Deficientes*, na Filadélfia. Posteriormente, esse tipo de “lar” também contaria com outras unidades. Na Europa, assim como nos EUA, cada vez mais locais específicos para o atendimento de mutilados de guerra foram criados.

Esse avanço do século XIX ainda resultou na “criação” e consolidação de novas profissões voltadas ao atendimento de pessoas com deficiência, como é o caso da terapia ocupacional e da fisioterapia, e que seriam um fator decisivo para os fatos que viriam ocorrer durante as grandes guerras.

Apesar do enorme saldo negativo deixado pela primeira guerra mundial (1914-1918) em muitos países e no mundo de uma forma geral, parte da Europa e EUA aumentaram significativamente seus esforços para ajudar os mutilados da guerra. Desta forma, principalmente na Inglaterra, muitos esforços foram condicionados para a reabilitação dessas pessoas. A partir de 1918 as chamadas Escolas Profissionalizantes foram criadas visando a capacitação e integração dessas pessoas no mercado de trabalho.

Com o advento de uma nova guerra (1939-1945), as pessoas mutiladas e a questão em torno da deficiência voltaram a atrair olhares de todo o mundo, mas diferentemente do que ocorreu na primeira grande guerra, as pessoas afetadas já poderiam contar com um atendimento médico mais especializado, incluindo no quesito psicossocial gerado por traumas de guerra psicológicos (afetivos, cognitivos e morais) que poderiam interferir na sua vida funcional.

Antes do período de guerras também não haviam maiores registros de grandes esforços para reabilitar pessoas com debilidades físicas, cuja vida era considerada de curta duração e de má qualidade. No pós-segunda guerra, entretanto, o médico de origem judia, Ludwig Guttmann, foi indicado pelo governo britânico para chefiar o Centro Nacional de Traumatismos na cidade de Stoke Mandeville, na Grã-Bretanha, sendo sua principal missão a reabilitação de soldados que serviram na Segunda Guerra Mundial. Com seus estudos, Guttmann passou a perceber maior motivação por parte dos pacientes quando em movimento, e dentre as modalidades usadas no tratamento, ele escolheu o basquetebol, o tiro com arco, dardos e bilhar. Com primeiras experiências feitas ainda nas dependências do hospital.

E foi justamente com a realidade das pessoas feridas, mutiladas na e pela guerra, que somava milhares de amputados, lesionados, paraplégicos e tetraplégicos que surgiram as paraolimpíadas. Em 1945, no discurso de algumas nações, por exemplo, nos EUA, aquelas pessoas eram consideradas heróis de guerra, entretanto, elas sentiam-se inválidas e deprimidas diante da vida, o que requeria apoio e suporte psicológico.

Com o sucesso do novo sistema, no mesmo dia da abertura dos Jogos Olímpicos de Londres, o médico anunciou a 1ª Competição para Pessoas com Deficiência da História. Inicialmente com apenas 16 atletas e quatro anos depois com 130. Mas foi apenas em 1960, na cidade de Roma, que a competição passou ter o nome de hoje. As paraolimpíadas de Roma foram realizadas de 18 a 25 de setembro, onde 25 países participaram, com 8<sup>15</sup> esportes até então reconhecidos e com 400 atletas (Rede do Esporte, 2016). A edição de 2016, no Rio, recebeu mais de 4 mil atletas de 163 países.

Contemporaneamente, e de acordo com o último Censo realizado em 2010<sup>16</sup> pelo *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE), somente no Brasil, que atualmente beira a marca de quase 209,5 milhões de habitantes, cerca de 45 milhões – 24% da população –, declarou ter algum grau de dificuldade em, pelo menos, uma das habilidades investigadas – deficiência mental/intelectual, dificuldades para enxergar, para ouvir, para caminhar ou para subir degraus – não sendo raro a mesma pessoa apresentar dificuldades em mais de uma condição

15 Tiro com arco, atletismo, tiro de dardo, sinuca, natação, tênis de mesa, esgrima em cadeira de rodas e basquete em cadeira de rodas.

16 Esse estudo é realizado, normalmente, de dez em dez anos, na maioria dos países.

(IBGE, 2010). O que mais chama atenção sobre esse estudo, entretanto, é que embora exista a obrigatoriedade legal de inclusão de pessoas com deficiência no mercado de trabalho formal, apenas 1% desta população está, de fato, incluída em algum ofício.

Se elevarmos esses mesmos dados a um contexto mundial, segundo a *Organização Mundial de Saúde* (OMS), em 2011, havia pelo menos 1 bilhão de pessoas com alguma deficiência<sup>17</sup> – o que significa estatisticamente que uma em cada sete pessoas no mundo possui alguma condição de limitação (ONU, 2011). Embora exista um comitê específico dentro das *Nações Unidas*, composto por 18 membros especialistas independentes em direitos humanos do mundo todo, designados apenas para cuidar dos direitos das pessoas com deficiência, e que são responsáveis por monitorar a aderência dos Estados participantes – atualmente 193 – a falta de estatísticas sobre pessoas com deficiências contribui para a sua invisibilidade e representa atualmente, o maior obstáculo para se planejar e implementar políticas de desenvolvimento que visam melhorar suas vidas.

Assim como a questão da deficiência, discutiremos no próximo subtópico intitulado de: *Construção das Desigualdades de Gênero: O Olhar da Medicina*, que nascer mulher, na maioria das vezes, constituiu-se enquanto um fator excludente em meio a estruturação da sociedade, gerando impasses e ambiguidades no que se refere a sua imagem e representação, principalmente no campo dos saberes médicos-científicos.

### 1.3 – Construção das Desigualdades de Gênero: O Olhar da Medicina

O corpo feminino continuamente foi dotado de uma ansiedade cultural. Hora santificado, glorificado e idolatrado. A mulher pura, bondosa, fértil e amável. Hora a selvagem, a descontrolada, a puta, ou ainda a agente a serviço do demônio. Esse impasse e essa ambiguidade, no entanto, são fundamentais na estruturação e manutenção do patriarcado e da colonialidade de poder<sup>18</sup>, nos quais qualquer possibilidade de insubordinação das mulheres é encarada com rejeição.

---

17 A ONU alerta que 80% das pessoas que vivem com alguma deficiência residem nos países em desenvolvimento.

18 Anibal Quijano (1928-2018) desenvolveu a ideia de colonialidade do poder, como um modelo de exercício da dominação especificamente moderno que interliga a formação racial, o controle do trabalho, o Estado e a produção de conhecimento.

Elementos ambíguos sempre marcaram as representações ocidentais acerca das mulheres, da população negra, de grupos indígenas, da população amarela, das pessoas com deficiência, etc. Representações que contribuíram para caracterizações como o Outro, o diferente, associando-os frequentemente a monstrosidade. Nesse sentido, é válido mencionar que Saartjie Baartman, mulher da qual nos debruçaremos a escrever no terceiro capítulo, é originariamente africana, de uma etnia hotentote, pertencente a um território que foi colonizado por europeus, e que ao longo de sua trajetória de vida foi levada para o contexto da Europa. Em seu território de origem ou fora dele, Sarah, uma mulher africana, negra, estava submetida ao poder e dominação do colonizador europeu, das representações ocidentais acerca das mulheres. Representações e práticas marcadas por discursos dominantes, hegemônicos, sexistas e racistas. Sendo, desta forma, inferiorizada, subalternizada, animalizada, objetificada pelo colonizador e suas práticas colonizantes. Como consequência desses fatos, Sarah/Saartjie acabou ainda sendo desterritorializada, ocidentalizada, submetida às várias práticas de colonialidade de poder sobre sua vida, seu corpo e sua história.

Logo no primeiro capítulo do livro: *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*, Thomas Laqueur (1992) cita a frase descrita por Dorothy Sayes<sup>19</sup> (1893-1957), na qual a primeira coisa que atrai o observador descuidado é que as mulheres são diferentes dos homens. São o “sexo oposto” – embora tanto Dorothy como Thomas não saibam explicar por que “oposto”, e se questionam sobre qual seria o sexo “semelhante” –, chegando a conclusão para nós na contemporaneidade um tanto evidente, que as mulheres se parecem mais com os homens que qualquer outra coisa no mundo.

Essa “diferença” entre homens e mulheres já é datada de milhares de anos, em que se acreditava que as mulheres tinham a mesma genitália que os homens, porém, como citava o Bispo de Emesa, Nemesus, no século IV: a delas deveria ficar para dentro do corpo, e não fora. Para Aristóteles, a biologia reprodutiva era um modelo de filiação em que a fêmea sempre se opõe ao macho, e a mãe ao pai. Ou ainda, na qual a mulher estaria para o homem como o triângulo de madeira para o de bronze.

Sintetizando esses pensamentos, Laqueur (1992) menciona o filósofo:

---

19 Estudiosa de letras clássicas e modernas, e escritora de poemas e histórias de detetives.

Da mesma forma que a humanidade é mais perfeita que o resto dos animais, dentro da humanidade o homem é mais perfeito que a mulher, e a razão dessa perfeição é o excesso de calor, pois o calor é o instrumento básico da natureza (ARISTÓTELE, *apud* LAQUEUR 1992, p. 44).

Em vista disso, a mulher sempre amaria o primeiro homem com quem teve relações sexuais, visto que ela receberia a “perfeição” deste homem. Do mesmo modo que todo homem odiaria a sua primeira mulher, pois dela receberia a “imperfeição”. Outra ideia era que sem o calor presente no homem, sem seu princípio formal e civilizador, a natureza se reproduziria de modo desordenado, disforme, ou seja, monstruoso. Conforme o autor:

O espírito e o útero da mulher são interpretados como áreas equivalentes para o princípio ativo do macho. Sua pessoa está sob o governo e a instrução racional do marido pela mesma razão que seu ventre está sob o domínio do esperma dele (LAQUEUR, 1992, p. 72-73).

Para Cláudio Galeno (129 d.C-?), médico e filósofo romano do século II d.C, as mulheres eram essencialmente iguais aos homens, porém pela falta de calor vital<sup>20</sup>, e conseqüentemente de perfeição. Havia uma retenção interna nas estruturas femininas, ou ainda, as mulheres teriam os mesmos órgãos, mas em “lugares errados”. Laqueur (1992) ressalta que em certos momentos, embora não cite quais, Galeno e seus sucessores ignoraram por completo não somente a mulher, mas também a qualidade reprodutiva de seus órgãos e sua relação com os órgãos masculinos. Passados séculos, a anatomia renascentista ainda demonstrava por meio de seus desenhos o “fato” de a vagina ser efetivamente um pênis, e o útero um escroto. Mesmo sendo de épocas diferentes, Galeno compartilhava os mesmos pensamentos de Aristóteles.

Laqueur (1992) acentua que tanto no latim como no grego, louvores, poesias, prosas e sátiras foram criadas para caçoar ou xingar órgãos femininos, ou ainda, o que deveria ser introduzido onde. Nota-se que a representação das diferenças entre homens e mulheres, independente das reais estruturas destes órgãos, se baseiam em construções sociais, mais do que em questões de gênero e biológicas.

Anatomista e cirurgião renascentista, Gabriele Falloppio (1523-1562), manteve-se a favor de um sistema centrado na imagem do homem, além de enfatizar conforme seus antecessores, que todas as partes do homem, estariam também presentes na mulher. Em sua visão, se essas partes não fossem

<sup>20</sup> O calor vital é aquele produzido e bombardeado ao resto do corpo pelo coração.

encontradas na mulher, ela poderia não ser humana, ressaltando a diferença corporal do Outro, no caso da mulher, associando-a à ideia de monstruosidade.

O trabalho de Laqueur (1992) aqui nos interessa principalmente por demonstrar o corpo masculino enquanto referência, acontecimento que indubitavelmente constituiu um discurso dominante para a época e que construiu o corpo masculino e feminino enquanto versões hierárquicas, na qual a visão do feminino era o representante inferior, o “homem invertido”, a desumana.

Em vista do que foi descrito anteriormente, durante o humanismo renascentista, além do homem ser considerado o centro de todas as coisas do universo, importantes saberes da chamada “medicina moderna” tiveram avanços, como é o caso da febre tifoide e tuberculose, agora descritas como doenças infecciosas, progressos significativos nos campos da fisiologia e patologia, o surgimento das primeiras técnicas cirúrgicas modernas, e a publicação de vários livros em idiomas diferentes do tradicional latim.

Já no caso da medicina feminina, embora houvesse maior interesse pela dissecação de cadáveres dentro das universidades e diversos estudos anatômicos dessem estímulos para as futuras áreas da obstetrícia e ginecologia, os cientistas ainda estavam condicionados aos discursos Galenianos – de que a mulher é o inverso do homem – que supostamente carregavam uma “verdade absoluta”, e acabavam omitindo descobertas importantes sobre as diferenças anatômicas entre os corpos e sobre a medicina da mulher. Um ponto significativo observado, é que em quatorze livros de anatomia publicados entre os anos de 1493 e 1658 o corpo masculino predomina aparecendo em nove casos, indefinido em um, e em apenas quatro o corpo feminino. Sendo somente em 1759 reproduzido o desenho de um esqueleto feminino em um livro de anatomia.

Apesar de o renascimento contar com avanços nos mais variados campos do saber, conforme visto, a visão do feminino não contou com esse mesmo progresso, uma vez que qualquer perturbação de ordem vinda de mulheres, o que inclui maus pensamentos, culpa moral por algo feito, encontros furtivos com pessoas ou “coisas”, coitos inoportunos ou em posições impróprias, poderia ser impresso na carne do filho que ela carregava ou carregaria futuramente em seu ventre (LAQUEUR, 1992, p. 72-73). John Winthrop (1588-1649), descreve o entendimento de boa parte da população europeia com relação ao que foi aqui descrito. Ele menciona uma das seguidoras da proscrita Anne Hutchinson (1591-1643),

pregadora religiosa, que faz menção a uma criança nascida com deformidades, um bebê natimorto que:

Tinha rosto, mas não tinha cabeça e suas orelhas, presas nos ombros, eram como orelhas de macaco; em lugar da testa, em cima dos olhos havia quatro chifres, sólidos e afiados... O umbigo e toda a barriga com a distinção de sexo, ficava onde deveriam estar as costas, e as costas e os quadris ficavam na frente, onde deveria estar a barriga (WINTHROP *apud* LAQUEUR, 1992, p. 158).

Em suma, acreditava-se que o bebê trazia em sua carne a imoralidade e devassidão dos atos praticados por sua mãe. Fetos “monstruosos” também poderiam ser constituídos pela quantidade excessiva ou escassa do líquido feminino, pela postura indecente de sua progenitora, ou ainda por seus pensamentos impuros – conforme já descrito acima –. Para Laqueur (1992), a questão da menstruação da mulher, também era vista como um sinal de descontrole, e que poderia gerar fetos monstruosos se o sexo fosse praticado durante esse período. Esse descontrole, entretanto, somente cessaria quando a mulher assumisse total controle e disciplina sobre seu corpo.

A crença de que a menstruação enquanto um fenômeno fisiológico poderia desregular a ordem mental das mulheres também foi utilizada pela medicina como uma forma de associá-las à negação e a seu constante desequilíbrio, que necessitaria consequentemente da presença e do pulso firme de um homem. Esse tipo de representação também foi responsável por construir a desigualdade de gênero, e ainda gera influências em nossa contemporaneidade, na qual a figura feminina é representada, independente do meio, em discursos e práticas sociais, religiosas, assim como nas artes do cinema, da literatura, nas telenovelas, ou ainda nas mídias sociais de maneira estereotipada, como se o fato de ser mulher representasse fraqueza, subalternidade, e fosse algo que exige domínio e controle. Todos esses aspectos citados anteriormente estão presentes no filme *Vênus Negra* (2010), que analisaremos no terceiro capítulo.

Durante o iluminismo, a presença ou a ausência do orgasmo feminino torna-se um marco biológico da diferença sexual, e o ato passou a ser visto como uma espécie de “bônus”, visto que para conceber uma criança a mulher não precisaria sentir prazer e nem mesmo estar consciente<sup>21</sup>. Mediante a isso, foi imediatamente postulado que a fêmea humana, comparada a uma cadela, era uma “ovuladora

---

21 A “descoberta” ocorreu após casos de coito nos quais a mulher estava morta e/ou sem sinais de vida durante o século XVIII.

espontânea”. Tal discurso contribuiu para a visão de que a mulher seria um ser sem paixão ou amor. Um ser frívolo e úmido.

Desenvolvendo novos espaços públicos e com o avanço da medicina, no século XVIII, o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) conclui que *uma vez que é demonstrado que o homem e a mulher não são e não devem ser constituídos da mesma forma, seja em caráter ou em temperamento, eles não devem ter a mesma educação* (ROUSSEAU *apud* LAQUEUR 1992, p. 247). Esse e outros tipos de colocação descritos anteriormente implicaram diretamente na vida de mulheres que buscavam outras possibilidades de existência, uma vez que se a natureza da mulher é com a finalidade da procriação, sua educação deveria ser voltada e orientada apenas para que se tornasse uma boa mãe e esposa, e sua esfera deverá unicamente ser a do espaço doméstico. Posto isso, do mesmo modo que o homem se abre para a sociedade e cultura, a mulher é condenada a repetir o ciclo doméstico, no qual seu único propósito é servir à figura masculina.

Mediante a naturalização constituída pelos saberes médicos-científicos acerca da diferença sexual, uma grande maioria de homens se opôs ao crescente poder civil reivindicado pelas mulheres em ocupar a esfera pública, no contexto da Revolução Francesa. Para justificar a insensatez desse movimento que começava a se erguer, os homens se apoiaram em discursos que justificavam a inadequação física e mental delas, além de que, seus frágeis corpos eram certamente inadequados aos espaços quiméricos que a revolução abriria.

Durante o século XIX, a teoria do contrato social também buscava legitimar como “natural” o domínio do homem sobre a mulher, desta forma, o contrato social só poderia ser criado entre os homens. A linguagem do liberalismo também deixou as mulheres sem uma voz própria, visto que elas não precisavam saber escrever ou participar de ações públicas, ou fazer reivindicações para si, uma vez que os homens saberiam representá-las melhor que elas mesmas.

O biólogo e filósofo Patrick Geddes (1854-1932), também usou da fisiologia celular<sup>22</sup> para tentar explicar a ideia de que as mulheres eram mais passivas, conservadoras, indecentes e variáveis, motivos pelos quais não seriam aptas a assumir cargos de poder nem tomar decisões precisas. Tais formulações descritas por Geddes serviram ainda mais como base para reforçar a diferença sexual.

---

22 Estudo biológico sobre as atividades que ocorrem em uma célula para mantê-la viva. Isso inclui, entre células animais, células vegetais e micro-organismos.

As chamadas “castrações femininas” também fizeram parte do século XIX por toda a Europa, e o procedimento era baseado na retirada das “pedras” da mulher – anteriormente consideradas as versões mais frias do testículo do homem – procedimento realizado com certa frequência. A retirada dos ovários tinha duas finalidades principais, sendo a primeira, tornar a mulher mais feminina e delicada, e a segunda, a de exorcizar possíveis demônios orgânicos que ocasionavam um comportamento vulgar.

As mulheres também eram analisadas de acordo com a frenologia<sup>23</sup>, em que se acreditava que a partir do tamanho e do formato da cabeça, poderiam ser observados certos componentes do caráter humano, especialmente do feminino. Nessa ótica, o formato era responsável por uma mistura de traços congênitos, como a combatividade, a grandeza, a benevolência, etc. Já o cerebelo, seria o encarregado pela amorosidade da mulher (dentre outras coisas).

Laqueur (1992) salienta que a crença nessa quantidade certa de “amorosidade” resultaria em:

Um amor puro e uma afeição virtuosa com relação ao sexo oposto, e não uma mera paixão amorosa, uma certa afeição platônica e não um amor sexual – uma amizade pura e sentimental, e não um mero sentimento animal (LAQUEUR, 1992, p. 256).

Esses seriam os sentimentos inerentes nas mulheres, nas quais a solidariedade é comumente maior que a amorosidade. Desta forma, mulheres como cerebelo mais desenvolvido e maior, teriam prioridade, e sua amorosidade seria do tamanho correto e ideal. O autor descreve ainda, que quanto menos desenvolvido fosse o cerebelo, menor seria a determinação da mulher em dar prazer ao homem, e mais capaz de renúncia a suas obrigações

De um modo geral, as questões trabalhadas acima demonstram que as desigualdades de gênero são construídas antes mesmo do reconhecimento da existência de dois sexos definidos e distintos, pela medicina. Ratificam que as formas de se operar essas relações sociais de poder entre homens e mulheres são decorrências da cultura, e não de diferenças naturais instaladas em seus corpos.

---

23 Pseudociência que alega que a forma e protuberâncias do crânio são indicativas das faculdades e aptidões mentais de uma pessoa.

#### 1.4 – Os Feminismos e suas interseccionalidades: questões de Raça e de Deficiência

A historiadora Joan Scott, no artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), descreve que o gênero não é simplesmente uma categoria mediadora entre a diferença biológica existente fixa de um lado, e as relações sociais historicamente contingentes de outro. Ele inclui tanto a biologia como a sociedade, agindo como um elemento constitutivo das relações sociais baseadas em diferenças aceitas entre os sexos. Scott (1995) explicita que o termo gênero faz parte das tentativas levantadas pelas feministas contemporâneas para reivindicar um campo de definição, e para insistir sobre o caráter inadequado de teorias preexistentes em explicar desigualdades persistentes entre mulheres e homens.

A autora, influenciada por pesquisas de Michel Foucault, também entende o gênero como um saber sobre as diferenças sexuais e enquanto uma categoria de análise<sup>24</sup>. E, havendo uma relação inseparável entre saber e poder, gênero está igualmente imbricado nas relações de poder em uma sociedade:

Precisamos substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por alguma coisa que esteja próxima do conceito foucaultiano de poder, entendido como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos “campos de forças” (SCOTT, 1995, p. 28).

O gênero seria, nas palavras da autora, *uma forma primeira de significar as relações de poder. Seria melhor dizer que o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado* (SCOTT, 1995, p. 31).

A definição de gênero para Scott, entretanto, consiste em duas partes, mas que compõe o que a autora chama de sub-partes, e que embora ligadas entre si, devem ser analisadas de formas distintas.

A primeira se refere enquanto elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, e implica em quatro elementos que se inter-relacionam: I – Símbolos culturalmente disponíveis, em que as representações simbólicas são invocadas de modos diferentes e em contextos distintos. II – Conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam conter suas possibilidades metafóricas. III – A inclusão de

---

<sup>24</sup> As preocupações teóricas relativas ao gênero como categoria de análise só apareceram no final do século XX. Elas estão ausentes na maior parte das teorias sociais formuladas desde o século XVIII até o começo do século XX.

uma concepção de política, bem como uma referência às instituições e à organização social. IV – Gênero como uma identidade subjetiva.

A segunda premissa é a do gênero como forma primária de dar significado às relações de poder, conforme citado parágrafos acima. O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido questionado, concebido e legitimado, referenciando e estabelecendo a oposição homem/mulher. Por em questão esta forma de dominação, alterando quaisquer dos seus aspectos, gera uma ameaça ao sistema por completo.

O que interessa à historiadora e o que ela aborda em seu texto, são as formas pelas quais se constroem significados culturais para essas diferenças, dando sentido a elas e, conseqüentemente, posicionando-as dentro de relações hierárquicas, *uma vez que o gênero é um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana* (SCOTT,1995, p. 32), e que coloca a ênfase do uso do “gênero” sobre todo um sistema de relações que pode até incluir o sexo, mas que não é determinado por ele e nem determina diretamente a sexualidade.

Perante as desigualdades, nota-se que por séculos os interesses das mulheres são subordinados aos interesses e discursos não somente científicos, que sempre transmitiram visões negativas sobre o sexo feminino, mas sobretudo por um profundo desequilíbrio social, político e cultural entre homens e mulheres. Discursos hegemônicos e hierarquizantes que são usados para limitar a vida das mulheres, privando-lhes de sua voz por meio de mecanismos institucionalizados, de opressão pela religião, pelo patriarcado e também pelo capitalismo.

Mecanismos legitimadores e que igualmente correspondem a um intenso aprendizado sociocultural que nos ensina desde cedo a agir conforme as prescrições de cada gênero. Mecanismos que são constantemente utilizados para a imposição do controle e submissão às mulheres, assim como propagação de ideias acerca da inferioridade feminina, que por séculos resultam em imagens monstruosas:

Essa ambigüidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas mães. A terra é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte (LAQUEUR cita DELUMEAU 1992, p. 215).

Para Oyèrónké Oyěwùmí (2004), professora e pesquisadora feminista nigeriana, a categoria gênero e as demais categorias raciais não são constituídas apenas socialmente, mas também por uma série de processos históricos, o que inclui o tráfico atlântico de pessoas que foram escravizadas, instituições que acompanharam a escravidão, e a colonização europeia da África, Ásia e América Latina. Durante esse processo, milhares de pessoas foram exploradas, e as sociedades, de acordo com o capitalismo, estratificadas.

Uma característica marcante da era moderna, seria a expansão da Europa e o estabelecimento de hegemonia cultural euro-americana em todo o mundo, sendo um dos principais efeitos desse eurocentrismo a racialização do conhecimento, no qual a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus, como os únicos conhecedores – fazendo o resto do mundo aquilo que estaria as suas margens, e tornando o Outro/a monstro/a, conforme veremos no próximo capítulo -. É importante salientar, que para Oyěwùmí (2004), o privilégio de gênero masculino é uma parte essencial desse *ethos* europeu, e está consagrado na cultura da modernidade.

Adentrando no assunto da política de conhecimento feminista, Oyěwùmí (2004) trata sobre o lugar do gênero em realidades africanas, que necessariamente devem levantar questões sobre conceitos vigentes e abordagens teóricas próprias do povo estudado, mas que muitas vezes foram esquecidas por feministas de determinados grupos ocidentais, que inicialmente usaram seu poder recém-adquirido para transformar o que antes eram vistos como os problemas particulares em questões públicas, mas que também são constituídas pela desigualdade de gênero.

Para exemplificar uma das várias diferenças necessárias dentro dos estudos feministas, a autora cita o exemplo da família nuclear. Sendo uma família generificada, ela é centrada em uma visão que apresenta uma mulher subordinada, um marido patriarcal, e as filhas e filhos. Para Oyěwùmí, *Tal categoria ainda apresenta à promoção do gênero como categoria natural e inevitável, porque dentro desta família não existem categorias transversais desprovidas dela* (OYĚWÚMÍ, 2004, p. 4). Então, enquanto o homem passa a ser visto como o chefe da casa, aquele que trabalha, que ganha o pão de cada dia, a mulher passa a ser associada ao cuidado dos filhos/as e aos afazeres domésticos. Citando Donna Haraway, a autora escreve que desta forma *o casamento encapsulou e reproduziu uma relação*

*antagônica de dois grupos sociais coerentes, homens e mulheres* (HARAWAY apud OYÉWÚMÍ, 2004, p. 4), sendo essa justamente a fonte primária de hierarquia e opressão dentro da família nuclear.

O problema, é que não se pode utilizar esse mesmo exemplo como um todo, pois a família nuclear continua a ser uma forma, nas palavras da autora, alienígena na África – especialmente na família lorubá –, visto que ela vai muito além deste tipo de organização, sendo uma família considerada não-generificada, uma vez que os papéis de parentesco e categorias não são especificados por gênero, mas sim baseados na idade relativa e cronológica<sup>25</sup>. Desta forma, o princípio da antiguidade passa a ser dinâmico e fluido nessa cultura, ao contrário do gênero, não é rígido ou estático. Assim, a análise universal da família nuclear não pode ser uma única unidade de análise, visto que raça e classe não são normalmente variáveis na família, fazendo sentido apenas ao feminismo branco.

Esse é apenas um dos exemplos mais evidentes sobre as diferenças entre as mulheres, suas culturas, e a necessidade de teorizar as múltiplas formas de opressão existentes e que geram desigualdades sociais, motivos pelos quais de forma alguma o gênero pode ser considerado fora da raça e da classe e não pode ser compreendido por meio de formulações reducionistas.

Fora dos Estados Unidos, as discussões centraram-se sobre a necessidade de atentar-se ao imperialismo, à colonização e outras formas locais e globais de estratificação, que emprestam peso à afirmação de que o gênero não pode ser abstraído do contexto social e outros sistemas de hierarquia (OYÉWÚMÍ, 2004, p 3).

Visando abarcar as questões do parágrafo anterior, o termo interseccionalidade<sup>26</sup> foi descrito pela primeira vez na década de 1980<sup>27</sup> por Kimberlé Williams Crenshaw, professora de Direito e defensora dos direitos civis. A autora

25 Dentro da família lorubá, *omo*, a nomenclatura para a criança, é melhor traduzida como prole. Não há palavras que denotem individualmente menina ou um menino. No que diz respeito às categorias de marido e esposa dentro da família, a categoria *oko*, que normalmente é registrada como o marido em Inglês, não é especificada por gênero, pois abrange ambos machos e fêmeas. *Iyawo*, registrada como esposa, em Inglês refere-se a fêmeas que entram na família pelo casamento. A distinção entre *oko* e *iyawo* não é de gênero, mas uma distinção entre aqueles que são membros de nascimento da família e os que entram pelo casamento. A distinção expressa uma hierarquia em que a posição *oko* é superior a *iyawo*. Esta hierarquia não é uma hierarquia de gênero, porque mesmo *oko* fêmea são superiores a *iyawo* fêmea. Na sociedade em geral, mesmo na categoria de *iyawo* inclui homens e mulheres, em que os devotos dos Orixás (divindades) são chamados *iyawo Orisa*.

26 O surgimento do termo “interseccionalidade” tem como algumas de suas principais figuras as estudiosas citadas neste texto, mas também muitas outras tão importantes quanto, mas que não estarão neste trabalho, como é o caso das feministas Audre Lorde, Patricia Hill Collins, Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, etc.

apresentou a ideia de interseccionalidade em um artigo publicado em 1989, no qual discute sobre as identidades minoritárias, e de como essas identidades relacionam-se com sistemas e estruturas de opressão, dominação e discriminação.

Crenshaw considerou trabalhar esse termo porque na época – e ainda hoje – muitas leis antidiscriminatórias tratavam de forma separadas os aspectos como raça e gênero, sendo que, como já descrito, ambos estão inter-relacionados. Portanto, os feminismos não-brancos passam a reivindicar a atenção para as interseccionalidades, ou seja, que se atentem não apenas para as questões de gênero, e sim também para as questões de raça, classe e sexualidade, uma vez que as mulheres sofrem opressões distintas, dependendo dos marcadores sociais pelos quais são atravessadas.

Escritora do livro *Mulheres, Raça e Classe*, publicado em 1981, a professora e filósofa Angela Davis é uma das principais influências do feminismo negro e que aborda as interseccionalidades. Em seu livro, detalhou historicamente o percurso da mulher negra, suas opressões e reivindicações que vão desde o período escravagista, perpassando pelas ondas feministas<sup>28</sup>, pelo judiciário, chegando até nossa atualidade. Tendo percorrido todo esse trajeto histórico, a autora relata a impossibilidade de se pensar uma sociedade sem levar em conta a questão racial e, sobretudo, o quanto é necessário *considerar a interseção de raça, classe e gênero para possibilitar um novo modelo de sociedade* (DAVIS, 2016, p. 12). Ao longo dos doze capítulos, Davis (2016) nos ajuda a analisar como tais opressões continuam estruturando nossa sociedade, e de como ainda perpetuam formas de controle social, especialmente sobre os corpos de mulheres negras, em que a centralidade do trabalho ainda hoje reproduz um padrão original estabelecido no período da escravatura.

Vítimas das mais variadas formas de abuso, incluindo o sexual – fato amplamente discutido pela autora no decorrer dos capítulos –, essas mulheres, mesmo após a abolição do tráfico internacional de escravos/as, ainda eram vistas apenas por sua capacidade reprodutiva, mas diferentemente das mulheres brancas da época, não eram vistas e nem levavam em si um significado enquanto mães,

---

27 Embora tenha sido descrito somente na década de 1980, sabe-se que muitas mulheres negras já falavam e já reivindicavam sobre essa interseccionalidade anos antes.

28 Apesar de certa crítica ao feminismo branco, Davis cita vários episódios históricos que marcaram a luta das mulheres brancas e negras, pela conquista de direitos fundamentais e mostra-nos como elas estavam efetivamente unidas nesse processo, como é o caso da luta contra a dominação sexista.

apenas de *instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava*, sendo seus filhos negociáveis como qualquer outro animal (DAVIS, 2016, p. 19-20), fato que perdurou mesmo quando a ideologia da feminilidade associou as mulheres brancas à economia doméstica e ao papel de mães, visto que essas mulheres negras continuaram presas a essa estrutura produtiva e reprodutiva imposta pelos seus proprietários. Apesar de tudo, Davis salienta que a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o *único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos* (DAVIS, 2016, p. 29).

Afirmando que *a causa das pessoas escravas tem sido particularmente uma causa das mulheres* (DAVIS, 2016, p. 43), ela mostra que as mulheres negras, embora parcialmente iguais aos homens negros na opressão que sofriam, simplesmente pelo fato de serem mulheres, sofriam em outros campos, como o do abuso sexual, ou do sexismo, por exemplo. Mas foi justamente a partir de um sistema que não fazia distinção de sexo, que foram criadas as bases da resistência à exploração humana e da luta pela igualdade entre as mulheres negras.

Apesar do avanço, vê-se que mesmo após a abolição da escravatura, poucas eram as mulheres, sobretudo as negras, que conseguiam sair do âmbito da cozinha, ou dos afazeres domésticos. Já aquelas que de alguma forma arrumavam um emprego na indústria, acabavam por realizar trabalhos árduos, perigosos, sujos e mal remunerados. Davis (2016) ainda dedica um capítulo para denunciar o encarceramento da população negra como uma forma de controle e dominação desses corpos, principalmente o feminino, o qual o Estado não as protegia de ataques sexuais por parte de homens brancos, e sim o oposto, visto que caso elas resistissem *eram jogadas na prisão para serem ainda mais vitimizadas por um sistema que era um retorno a outra forma de escravidão* (DAVIS, 2016, p. 98). A autora também salienta que mesmo quando as mulheres negras conquistaram o direito ao voto, as violências de que eram alvo quando tentavam exercê-lo *passaram a combinar restrições de sexo, raça e classe* (DAVIS, 2016, p. 149), fato que evidencia mais uma diferença entre a realidade de mulheres brancas e negras, e diz respeito à crítica aos papéis de gênero, uma vez que as negras ainda tinham que ter a consciência da necessidade de combater constantemente o racismo.

Contemporânea a Angela Davis e de igual importância para os estudos interseccionais de gênero, bell hooks<sup>29</sup> é professora, teórica feminista, artista e ativista social estadunidense. Assim como Davis, também cresceu em meio a um ambiente de segregação racial, fato que marcou profundamente sua vida, e que se reflete diretamente em suas obras, que tem como base sua história pessoal e acadêmica, e fundamentação na teoria enquanto prática libertadora do pensador brasileiro, Paulo Freire<sup>30</sup> – ao qual dedica a abertura de seu livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, de 1994 –. Para a autora, essa prática libertadora de ensino atua enquanto um processo crítico e reflexivo, podendo acarretar em mudanças do próprio indivíduo ou mesmo de um coletivo, desde que seja direcionada para este fim, sendo o que Hooks chama de movimento sociopolíticoracial<sup>31</sup>.

A teoria libertadora e humanista, proposta inicialmente por Paulo Freire, implica em uma educação que traga formas de pensamento crítico, desconstrutivo e reflexivo para as salas de aula, reconhecendo as múltiplas diversidades teóricas dos/as alunos/as, ou seja, suas experiências de vida. Desta forma, Hooks (2013) também compreende que toda e qualquer pessoa leva algum conhecimento para as salas de aula, e defende a ideia de que toda essa pluralidade cultural deve ser, antes de mais nada, respeitada, bem como utilizada enquanto uma forma de metodologia pedagógica.

Mas para que essa teoria se concretize, faz-se necessário romper com o status de uma educação que acaba muitas vezes voltando-se ao dogmatismo e autoritarismo, combatendo métodos considerados arcaicos e descentralizando o conhecimento teórico que visa ser entendido apenas por um círculo mínimo de pessoas dentro da própria academia, não servindo para educar ou passar conhecimentos à população geral.

Nas palavras de Hooks:

É evidente que um dos muitos usos da teoria no ambiente acadêmico é a produção de uma hierarquia de classes intelectuais onde as únicas obras consideradas realmente teorias são as altamente

---

29 A letra minúscula utilizada para se referenciar a autora, segundo ela mesma, pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

30 Paulo Reglus Neves Freire (1921-1997) foi um educador e filósofo brasileiro. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira.

31 Lembrando que esse tipo de ativismo deve ser tanto escrito como oral, uma vez que para bell hooks ambos são indissociáveis.

abstratas, escritas em jargão, difíceis de ler e com referências obscuras (HOOKS, 2013, 89).

Para romper com esse abismo que perpetua o elitismo intelectual tem de haver uma intervenção prática na realidade social, deve ocorrer, nas palavras da autora – mas também nas de Freire –, uma forma de “escambo de vivências”, em que o/a professor/a não mais é autoridade, mas sim aquele/a que propicia debates abertos e que abrangem os mais variados temas, convidando o alunado a conhecer e compreender temas que abordam a consciência de raça, de sexo e de classe, fazendo-os pensar nesses assuntos, visando dar visibilidade aos grupos e indivíduos que até então encontram-se marginalizados, gerando a descolonização do conhecimento e desarticulando a escola como um lugar de parcialidades e opressões.

Hooks (2013) ainda salienta que dentro da academia a porcentagem de pessoas negras ainda é baixa, especialmente o número de mulheres negras, que mesmo lá dentro precisam galgar seu lugar, teorizar e até mesmo subverter o feminismo branco, o patriarcado e o racismo epistêmico dominante. A autora ainda afirma que para essas mulheres negras ocidentais, lecionar é também político, é contra hegemônico, anti-escravocrata e antissegregacionista. Outro agravante para o problema, é o fato de que essas mesmas mulheres ainda precisam enfrentar problemas de objeções e silenciamentos:

Infinitas vezes, os esforços das mulheres negras para falar, quebrar o silêncio e engajar-se em debates políticos progressistas radicais enfrentam a oposição. Há um elo entre a imposição de silêncio que experimentamos e censura anti-intelectualismo em contextos predominantemente negros que deveriam ser um lugar de apoio (como um espaço onde só há mulheres negras), e aquela imposição de silêncio que ocorre em instituições onde se dizem as mulheres negras e de cor que elas não podem ser plenamente ouvidas ou escutadas porque seus trabalhos não são suficientemente teóricos (HOOKS, 2013, 95).

Embora Hooks (2013) tenha publicado originalmente a primeira edição de seu livro em 1994, veremos mais adiante, na análise do filme *Vênus Negra* (2010), no terceiro capítulo, como ainda hoje existe a imposição do silêncio para a mulher negra, a qual lhe é negada direitos básicos da existência humana e a condução de sua própria história.

Conhecida por ter um papel fundamental e pioneiro na criação de uma teoria do feminismo negro no Brasil, Lélia de Almeida Gonzalez, ou Lélia Gonzales (1935-1994) fez história em um momento em que a historiografia brasileira ainda era marcada pela quase completa invisibilidade da população negra. Seus estudos, assim como os de Davis e Hooks articulam as interseccionalidades de raça, gênero e classe, mas se aproximam mais da segunda autora em uma ação que almeja englobar a teoria e a prática, uma vez que com desigualdades na educação, jamais chegaremos no ponto da emancipação das pessoas menos favorecidas. Graduada em história e filosofia, Gonzales ainda fez mestrado em comunicação e doutorado em antropologia social, dedicando no doutorado pesquisas exclusivas nas áreas de gênero e etnia.

Foi uma das responsáveis por introduzir o debate sobre o racismo nas universidades e faculdades brasileiras, e uma das desencadeadoras de vários grandes movimentos no Brasil, como é o caso do *Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial* (MNU), em São Paulo, do *Grupo Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras* – no Rio de Janeiro, do *Olodum*, na Bahia, ou ainda do *Instituto de Pesquisas das Culturas Negras* (IPCN-RJ).

De fundamental importância para a formação social-cultural do país, especialmente dos anos de 1970 em diante, os trabalhos de Gonzales sempre buscaram o protagonismo negro, em especial as mulheres negras. Embora tenha trilhado e abordado vários temas, dentre eles os de matriz do pensamento ocidental e africano – incluindo o da cultura loruba, citada anteriormente<sup>32</sup> –. Suas reflexões comumente abrangiam a divisão racial do espaço, da vulnerabilidade social, do extermínio da juventude negra e de seu processo de exclusão na sociedade brasileira, assuntos que são detalhados por Gonzales em seu livro *Lugar de negro*, publicado em 1982 pela *Editora Marco Zero*.

No livro, Gonzales (1982) articulou e refletiu sobre o lugar do/a negro/a na cultura, dando prioridade à história brasileira, uma vez que quando trazidos para cá, negros e negras foram tratados como pessoas sem cultura e que só possuíam uma única capacidade: a do labor – ou da procriação –, e mesmo após anos da abolição da escravidão, já no período da ditadura militar e do golpe de 1964, a situação não foi muito diferente, pois com as portas abertas para um capitalismo avassalador, a

---

<sup>32</sup> Fato que pode ser destacado em vários escritos ou falas da própria Lélia, que durante saudações misturava as línguas loruba e Kimbundo quando dizia *Axé Muntu!*, que significam respectivamente *axé – poder, força, energia, tudo de bom*, e *Muntu – gente*.

população negra foi a que mais sofreu com o êxodo rural, nas palavras da autora, “inchando” cada vez mais a cidade, e aumentando as favelas. Gonzales (1982) ainda comenta que devido a falta de opções, ou a população se sujeitava a trabalhos como “boia-fria”, ou demais afazeres que não exigissem mão de obra qualificada, como o de empregadas domésticas, lavadeiras ou cozinheiras, no caso das mulheres.

Gonzales (1982) também aponta que comumente a população negra assumia papéis de folclore, de loucos, de eternas crianças, de um povo eternamente primitivo – fato esse que culminou não apenas no chamado Novo Mundo, mas também na Europa, como veremos adiante, que as animalizou para divertimento do público, e que serviu como sustentação para o racismo contra negros e negras, indígenas, pessoas com deficiência, etc, que carregaram por muitos séculos o estigma e o fardo de seres “bárbaros”, “invasores”, “canibais”, os “outros”, dos quais a opressão colonial dominava não apenas seus corpos, mas também seu imaginário, sempre buscando a afirmação da superioridade.

Sendo por motivos citados nos parágrafos anteriores ou por muitos outros, Lélia Gonzales é um referencial de luta feminista não somente no Brasil, mas também em outros países. Em exemplo recente, Angela Davis citou a feminista brasileira em sua breve visita ao Brasil, em outubro de 2019, durante o lançamento de seu livro *Mulheres, raça e classe*, já discutido anteriormente. Davis, durante a coletiva feita pela *Editora Boitempo*, no Auditório do Ibirapuera, disse: “leiam Lélia Gonzalez” e ainda completou: “vocês não precisam de mim, vocês têm Lélia”. Sabe-se que ambas autoras tiveram proximidade e conviveram juntas no final dos anos 1970, nos Estados Unidos, período em que Gonzalez apresentava sua obra *A mulher negra na sociedade brasileira*, na Universidade da Califórnia no ano de 1979.

Assim como os estudos de raça, os estudos e as pesquisas sobre as deficiências<sup>33</sup> também se inter-relacionam com vários campos sociais, como os do imaginário – pessoal ou coletivo –, da ideologia, da cultura, etc – e assim como o primeiro caso, por muitas vezes, não tiveram sobre si um olhar de interseccionalidade dentro das teorias feministas e de gênero. No artigo *Aproximações possíveis entre os estudos da deficiência e as teorias feministas e de*

---

<sup>33</sup> Dentro dos estudos feministas da deficiência ainda existem os estudos da teoria *crip*, que foi proposta por Robert Mc Ruer, em 2006, a partir dos pressupostos da teoria *queer*, porém neste trabalho não iremos nos aprofundar nesses assuntos.

*gênero*, publicado no ano de 2019, os autores Molise de Bem Magnabosco e Leonardo Lemos de Souza discutem que assim como o gênero, a deficiência também se define enquanto uma narrativa que é fabricada pelo próprio ser, por seu corpo, perpassando e entrelaçando, dessa forma, todos os aspectos de uma cultura, bem como influenciando condutas e práticas frente a ela.

De Bem Magnabosco e de Souza (2019) retomam questões já descritas no primeiro capítulo deste trabalho, de como a relação estabelecida com a pessoa com deficiência travou várias adversidades no passar dos séculos, especialmente a partir do século XVI, variando de sua completa exclusão social, de sua internação compulsória em clínicas e hospitais psiquiátricos, de momentos de ajuda e/ou rejeição frente ao catolicismo, até iniciar sua inserção em espaços sociais junto a realização de adaptações – especialmente após o período das duas grandes guerras – e a luta contra os paradigmas deste processo.

A questão central abordada pelos autores destaca que tradicionalmente as discussões sobre as deficiências foram apenas relacionadas aos estudos sobre as deficiências (*disability studies*), que visavam a afirmação e a identidade política dessas pessoas, sendo quase que completamente esquecidas dentro dos campos do feminismo<sup>34</sup>, que pouco discutiam e articulavam estudos com a deficiência, até meados de 1990. Precursoras nesta área, as britânicas Jeanny Morris (1993) e Margaret Lloyd (1992) eram mulheres com deficiência e pesquisadoras das teorias feministas da época, e por meio de suas obras apontaram importantes equívocos e silenciamentos em leituras que não interseccionavam as duas áreas, bem como descreveram a discriminação sofrida pela pessoa com deficiência, especialmente a mulher com deficiência. Sendo a partir destes primeiros estudos e de suas intersecções que foram criados os estudos feministas sobre as deficiências (*feminist disability studies*), que além de questionar pressupostos morais da organização social em torno do trabalho e da independência, ainda tornaram a deficiência cada vez mais uma questão de direitos humanos.

Como se percebe, e já destacado neste trabalho, a visão de mundo que prevalece está quase sempre centrada na figura do homem, culminando em problemas históricos para as mulheres, sendo consideradas inferiores, fato que acabou servindo de reforço para o patriarcado que perdura até nossa atualidade. O

---

<sup>34</sup> O artigo também aponta que além das teóricas feministas, os primeiros trabalhos sobre essa questão foram feitos por homens com deficiências, brancos e membros da elite, fato que também contribuiu para a não politização do assunto da mulher com deficiência.

rompimento com essas hierarquias torna-se cada vez mais necessária, pois possibilita outras perspectivas dentro da ciência, em que majoritariamente o domínio foi, por muitos anos, masculino. Utilizando Teresa de Lauretis (1994), os autores afirmam *que teorias também são tecnologias de gênero: produzem, disseminam e instalam representações de gênero, o que revela a necessidade de se avaliar criticamente os modelos teóricos vigentes* (LAURETIS *apud* DE BEM MAGNABOSCO; DE SOUZA, 2019, p. 2).

Abordar a deficiência, a raça, a classe, o sexo e o gênero, é falar de corpos muitas vezes considerados abjetos, corpos dos quais muitas vezes são negados até mesmo o direito a humanidade. É lidar diretamente com relações e formas de significar múltiplas relações de poder dos “normais”, como já vimos e continuaremos tratando no decorrer dos capítulos deste trabalho.

A abjeção ou repulsa que o corpo deficiente provoca nos “normais” afeta a relação com o outro e com o próprio corpo naquele que se sente diferente, que se soma à exigência de encaixar o outro dentro de padrões hegemônicos antropométricos, fisiométricos e psicométricos, sendo ele exterminado ou segregado, apartado do convívio com os “perfeitos, belos e saudáveis” (DE BEM MAGNABOSCO, DE SOUZA, 2019, p. 4).

Levando em conta a citação acima, e em consideração o potencial e o adestramento do corpo para o trabalho, já mencionado por Foucault anteriormente, os sistemas de produção submetem continuamente os corpos a esforços físicos e a certo padrão de desempenho, como uma espécie de formação disciplinar – fato que também pode ser notado com Guacira e Foucault no caso da heterossexualidade<sup>35</sup> –. O fato, é que essa expansão do capitalismo industrial muitas vezes não acompanha a reabilitação da pessoa com deficiência, que além de ter menores espaços no mercado de trabalho, tem salários reduzidos, principalmente se compararmos a mulher com deficiência e o homem com deficiência.

Segundo o relatório da *Organização Mundial de Saúde* (OMS), que foi publicado em 2011, encontrado na pesquisa da professora Kalinca Léia Becker (2019), *as mulheres com deficiência têm uma taxa de emprego de apenas 20%, enquanto os homens com deficiência de 53%*<sup>36</sup> (BECKER, 2019, p. 2). Desta forma,

---

35 Essa e outras relações também são trabalhadas pela pesquisadora e feminista Judith Butler, que propôs o conceito da abjeção para se referir aos corpos que fogem da “regulação binária do sexo” e da heterossexualidade, porém não utilizaremos suas pesquisas e pensamentos neste trabalho.

36 O número em questão faz referência ao mercado de trabalho brasileiro.

ser mulher com deficiência – ou cuidar de uma mulher com deficiência –, é diferente de ser homem com deficiência, ou de cuidar de homens com deficiência, uma vez que existem, assim como no feminismo negro, distintas opressões e desigualdades.

Com foco em estudos sobre deficiências e teoria feminista, Garland-Thomson (2002) aponta coexistências entre as representações atribuídas aos corpos femininos e aos com deficiência, sendo ambos considerados inferiores, restritos ao âmbito da vida privada, e definidos em oposição a uma norma – homens ou pessoas sem deficiência – naturalizada como fisicamente superior. Thomson ainda considera que estudos interseccionais entre o feminismo e a deficiência acarretam *em novos métodos de análise e em percepções profundas* (THOMSON, 2002 p. 2), porém, ainda nas palavras da autora, dois erros comumente acontecem nesse estudo, visto que muitas feministas discutem assuntos sobre tecnologias reprodutivas, diferenças corporais, opressão ou ética, sem fazer qualquer relação às pessoas com deficiência, ou conhecer as perspectivas dos estudos sobre deficiência. Do mesmo modo que muitos/as estudiosos/as da deficiência que não conhecem o feminismo e suas vertentes, problema que com urgência precisa ser sanado, uma vez que os estudos da deficiência podem se beneficiar com as teorias feministas, e as teorias feministas podem se beneficiar com os estudos da deficiência.

Thomson (2002) evidencia que compreender a deficiência enquanto categoria identitária, ao mesmo tempo que como um conceito cultural, devem ser experiências incorporadas em nossa vida, dado que se chegarmos a viver tempo o suficiente provavelmente todos adquiriremos, de alguma forma, alguma deficiência que requer adaptação, posto que muitas dificuldades advêm do envelhecimento, fazendo desta forma, *a deficiência a mais humana de todas as experiências* (THOMSON, 2002 p. 5).

Aprofundando essa discussão, a bióloga, filósofa e escritora estadunidense já citada neste trabalho, Donna Haraway, publica em 1985 o *Manifesto Ciborgue*, que trará o conceito de que o ciborgue seria a rejeição de limites e identidades rígidas, ou seja, aquelas que naturalmente insistem em separações dicotômicas, como “humano” de “animal” e “humano” de “máquina”<sup>37</sup>. Haraway (2000) propõe que os sujeitos existem por meio de identidades fluidas, constituindo-se enquanto seres híbridos e que mesclam as variantes há pouco descritas, sendo naturalmente e

---

<sup>37</sup> O trabalho de Donna Haraway, também critica, assim como os trabalhos de outras feministas, as noções tradicionais do feminismo, especialmente o enfoque feminista na política de identidade e as pautas do feminismo branco ao destacar as lutas de mulheres negras.

artificialmente construídos. Essa mesma concepção pode ser aplicada a pessoas com deficiência, que comumente estabelecem laços mais profundos com esse tipo de tecnologia, uma vez que podem fazer de determinador aparatos extensões de seus próprios corpos, ou ainda, utilizá-los como formas de adaptação para exercer variadas atividades em suas rotinas enquanto suporte e/ou auxílio, como é o caso dos óculos e das lentes de contato, órteses que ajudam milhares de pessoas na melhoria visual.

Para Haraway (2000) a relação que a pessoa com deficiência tem junto as tecnologias ciborgues é mais facilmente compreendida e visivelmente mais nítida do que para os demais sujeitos, embora valha igualmente para todos.

Talvez os paraplégicos e outras pessoas seriamente afetadas possam ter (e algumas vezes têm) as experiências mais intensas de uma complexa hibridização com outros dispositivos de comunicação (HARAWAY, 2000, p. 92).

De Bem Magnabosco e de Souza (2019) ainda explanam que embora muitas pessoas com deficiências precisem utilizar das tecnologias ciborgues mencionadas por Haraway para um melhoramento de vida, nem todas apresentam uma condição de renda necessária para adquirir esses recursos, visto que essas adaptações, na maior parte das vezes, possuem um custo elevado, dificultando o acesso de pessoas mais pobres e conseqüentemente não possibilitando uma melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiências.

O direito de os sujeitos se hibridizarem é economicamente determinado, vinculado a aspectos como gênero, classe e etnia. Ignorar esses fatores torna a transgressão de limites proposta pela teoria inexecutável, desconsidera a materialidade da deficiência, as práticas sociais e culturais que sustentam a experiência da exclusão sofrida pelas pessoas com deficiências (REEVE *apud* DE BEM MAGNABOSCO, Molise; DE SOUZA, 2012, p. 4).

Embora no contexto internacional as produções acerca dos estudos feministas da deficiência sejam relativamente altos, no Brasil ainda são poucas as pesquisas na área, considerada relativamente nova. Esses estudos têm sido majoritariamente feitos pelo *Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero*

(ANIS), que desenvolvem ações de capacitação e produção de conhecimento em torno das questões de bioética e deficiência, em parceria com o grupo de pesquisa *Ética, Saúde e Desigualdade*, da Universidade de Brasília (UnB), por núcleos de *Estudos sobre Deficiência*, como o da UFSC, que atualmente estudam a relação entre gênero e deficiência com base em uma perspectiva interseccional e política, e de forma online pelo *Coletivo Feminista Helen Keller*, que atua nas plataformas do *facebook* e *instagram* e busca conscientizar pessoas sobre assuntos que mesclam gênero, deficiência e feminismo.

A partir dos estudos feministas que abordam as interseccionalidades de raça e deficiência percebemos o questionamento da constituição de sujeitos/as a partir de conceitos normativos previamente estabelecidos e, de certa forma, a quebra dessa normativa que não deixa de ser violenta, uma vez que enquanto privilegia algumas pessoas, tende a calar a existência de outras. Os feminismos servem para humanizar certas vidas que há tempos estão esquecidas, dando outro rumo para culturas que até então não consideravam que essas mesmas pessoas poderiam ocupar outros lugares senão os da subalternidade, do silenciamento.

No próximo capítulo, discutiremos como a questão da deficiência, agora não mais em Roma nem nos castelos e feudos, mas durante o século XIX, e de como esse contexto contribuiu para a concepção de que homens e mulheres com deficiências fossem assemelhados à monstruosidade e utilizados em espetáculos de diversão popular. Nesse sentido, trabalhamos conjuntamente a categorização de “monstra” para abordamos como as mulheres com deficiências foram objetificadas e desumanizadas, tanto nos palcos dos primeiros *Freak Shows*, como nas telas do cinematógrafo, e como isso ainda perdura até nossa contemporaneidade em programas de auditório ou jornalístico sensacionalistas brasileiros.

## CAPÍTULO II – Shows de Horrores: Do Passado ao Presente

### 2.1 – Como Nascem os Monstros e as Monstras?

Um ser vivo é normal num determinado meio, na medida em que ele é a solução morfológica e funcional encontrada pela vida para responder a todas as exigências deste meio [...] Não existe fato que seja normal ou patológico em si. A anomalia e a mutação não são, em si mesmas, patológicas. Elas exprimem outras formas de vida possíveis [CANGUILHEM, Georges. *O Normal e o Patológico*, 2000, p.113].

Para compreendermos o que seria o monstro, torna-se necessário regressar no tempo e entender também a origem da expressão e seu significado. A palavra monstro possui derivações do latim, mas segundo o filósofo José Gil<sup>38</sup> (2006), ela teve alterações em sua etimologia ao longo dos anos. O monstro ficou associado ao verbo *mostrare*, que como tradução literal significa mostrar. Etimologicamente, contudo, *mostrare* significa muito menos “mostrar” um objeto do que *ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir* (BENVENISTE *apud* GIL, 2006, p. 74). Desta forma, acordo com Gil, que cita Émile Benveniste, o monstro seria mais uma advertência, um sinal, que segundo muitos teólogos(as), místicos(as), xamãs, homens e mulheres medicinais, anunciaria calamidades acontecidas ou que estariam por vir.

O monstro não se encontra fora do próprio ser humano, mas em seu limite, no limite das possibilidades de seu corpo, de suas sensações, experiências ou sentidos. *Ele apresenta-se como uma fronteira que opõe o homem a divindade* (GIL, 2006, p. 15). Assim, se esses dois polos ocasionalmente se cruzam – a humanidade e a divindade – originam-se anomalias, podendo ser ainda de dois tipos: os monstros teratológicos (fusão entre homem e divindade) e os monstros fabulosos (fusão entre homem e animal).

A ideia de monstros existe em nossa cultura e imaginação desde a antiguidade clássica, mas de acordo com Gil (2006), sua existência será questionada principalmente a partir da Idade Média, em que todo um mundo para

---

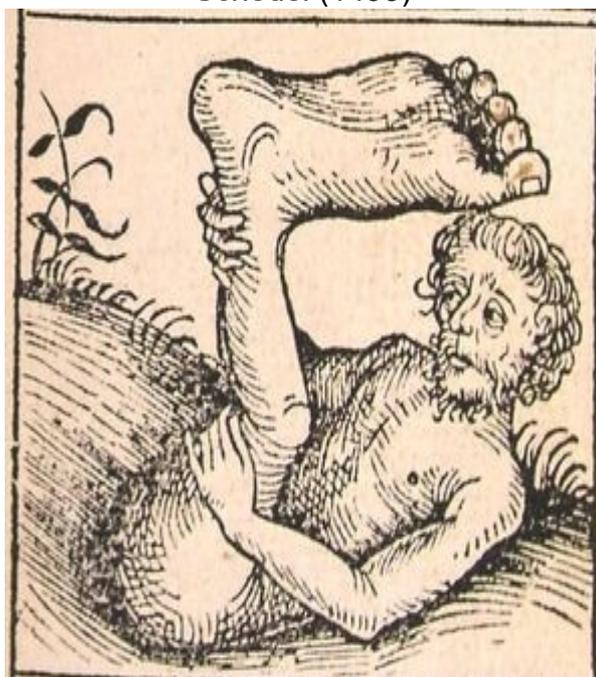
<sup>38</sup> Os trabalhos de José Gil abrangem uma variedade de temas, tais como: a arte, a pintura, a dança, o movimento, o espaço, dentre outros – e embora o *metier* do autor enfoque muito a questão do corpo, dentre todos os seus trabalhos, utilizamos apenas o que trata em específico da figura do monstro.

além dos mares acreditava-se ser povoado por seres monstruosos, segundo testemunhos de viajantes.

De todo um relato do mundo além dos oceanos, são descritos os trinta e sete livros de história natural do naturalista romano Caio Plínio Segundo (?-79 d.C.), mais conhecido como Plínio, o Velho, que aludiu histórias de inúmeros viajantes. Abordando os mais variados assuntos, como a etnologia, a antropologia, a fisiologia, a zoologia, dentre outros, ele descreveu vários povos monstruosos e as várias criaturas místicas além dos mares europeus. Tais relatos também circulavam em manuscritos copiados manualmente por escribas, e que por vezes continham ilustrações desses seres fantásticos.

Dentre esses relatos, haviam seres com cabeça de cachorro, os *cynocephalus*, criaturas sem boca e que não precisavam se alimentar, os *astoni*, humanoides considerados anões e que possuíam apenas uma grossa perna e um enorme pé centralizados no meio de seu corpo, os *ciápodes* (Figura 1), ou ainda um outro tipo de humanoides que não tem cabeça e tem a boca e os olhos no peito, as *blêmias* (Figura 2).

Figura 1 – Ciápode em ilustração das Crônicas de Nuremberg, de Hartmann Schedel (1493)



Fonte disponível em: <<https://fantasia.fandom.com/pt/wiki/Ci%C3%A1podes>> Acesso em 06 de Janeiro de 2020.

Figura 2 – Blêmia em gravura de Crônicas de Nuremberg (1493)



Fonte disponível em: <<https://fantasia.fandom.com/pt/wiki/Bl%C3%AAmias>> Acesso em 06 de Janeiro de 2020.

Outro livro que ficou conhecido na história dos viajantes, principalmente durante o período medievo, foi *O Livro das Maravilhas: A Descrição do Mundo (1298-1299)*, exemplar que se baseia nas viagens descritas durante a visita de Marco Polo (1254-1324) pela Ásia, entre os anos de 1271 e 1295, e que se mostraram os mais importantes do século XVI. Como seu antecessor Plínio, o Velho, Marco Polo (1985) também acreditava que nos confins da terra viviam seres maravilhosos, milagrosos e até mesmo sobrenaturais. Marco Polo (1985) descreve sobre feiticeiros e feiticeiras aliados/as a demônios em terras pagãs, e rituais associados a figura do diabo. Homens de rabos compridos e grossos como os de um cachorro, seres com cabeça de cachorro e raças fabulosas, como as três sereias vistas por ele enquanto em expedição em alto-mar, ou ainda um unicórnio que também aparece em seus relatos. O continente asiático apresentava-se como o local habitado principalmente por selvagens gigantes, “pretos” e que andavam nus, sobretudo, onde *os habitantes são maus, pois comem todos os forasteiros que podem capturar* (POLO, 1985, p. 109).

Durante a Idade Média, e principalmente pela força adquirida pela igreja, toda a Natureza se dividirá em dois espaços: o da ordem (fusão entre sagrado e profano),

e o do maravilhoso (fusão entre fantástico e incomum). Essa divisão com a integração dos monstros na criação, corresponde, segundo Gil (2006) a uma das marcas do regime semiótico. Desta forma, os monstros são arrastados para o espaço ordenado da bíblia e *constroem o eixo de três espécies de problemas que se cruzam: Um determinado conceito de Natureza e de espaço; uma certa ideia de tempo; uma visão do homem, do seu corpo e de sua alma* (GIL, 2006, p. 37).

Com o passar dos séculos, os argumentos citados anteriormente foram sendo desacreditados, pois com o florescer de uma cultura regida pelo folclore e por simbolismos, junto a criação e a propagação de canções de gesta<sup>39</sup>, escritos de lenda dourada<sup>40</sup>, bestiários<sup>41</sup> e romances maravilhosos, o conceito de monstro vai se transformando até torna-se um símbolo que representa o mal, o maligno, o diabo.

Durante o Renascimento, conforme descreve Gil (2006), o monstro foi produzido discursivamente pelos saberes científicos visando aumentar a erudição sobre os “novos mundos”, e para conhecer o mundo em que se vivia. Assim, acabava por se realizar uma *descontextualização dos objetos e instaurava-se aquilo que poderia se chamar como uma legitimidade própria da representação, independentemente das suas cargas simbólicas ou significativas* (GIL, 2006, p. 69). A categoria de monstro passa a ser representada como a figura do mal, aquela que vai explicitar anomalias e características contrárias à natureza divina, definindo-se sempre em oposição à humanidade.

Segundo o historiador Luiz Nazário (1998), nesse imaginário:

O mal é identificado a primeira vista, por uma característica física que pode ser o gigantismo, como nos monstros únicos; ou a fealdade, como nos mutantes, corcundas e deformados (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

---

39 As canções de gesta (em francês: *chansons de geste*), são um conjunto de poemas épicos surgidos no raiar da literatura francesa, entre os séculos XI e XII. Essas canções exerceram grande influência na literatura medieval, tanto em sua região de origem como por toda a Europa, e, mesmo com o fim de Idade Média, sua influência continuou a sentir-se na literatura e até no folclore.

40 A Lenda Dourada ou Legenda Áurea (Legenda áurea ou Legenda *sanctorum*) é uma coletânea de narrativas hagiográficas, que são um tipo de biografia, dentro do hagiológico, que consiste na descrição da vida de algum santo, beato e servos de Deus proclamados por algumas igrejas cristãs, sobretudo pela Igreja Católica, pela sua vida e pela prática de virtudes heroicas.

41 Literatura descritiva do mundo animal, as bestas, muito comum nas classes monásticas do medievo. Eram catálogos manuscritos realizados por monges católicos que reuniam informação sobre animais reais e fantásticos, tal como o aspecto, o habitat em que viviam, o tipo de relação que tinham com a natureza e a sua dieta alimentar. A maioria dos bestiários foi escrita durante a baixa Idade Média, e eram acompanhados de mensagem moralizadora.

Ainda de acordo com Nazário (1998), o que estaria no âmbito da monstruosidade não seria a carência nem mesmo a restrição, mas sim o acúmulo do gigantismo do corpo, da hipertrofia dos membros, da profusão de pelos, patas, garras, chifres, guelras, o crescimento desproporcional das mandíbulas, a coisa viva e que não cessa de crescer, que aglutina outros seres a si.

O monstro seria, então, um Vazio que tende ao Pleno e um Pleno que tende ao Vazio, uma vez que seu destino entre os homens é ser por eles perseguido, capturado e destruído, depois de persegui-los, capturá-los e destruí-los. O monstro é a encarnação do princípio de realidade mascarado de princípio de prazer e a encarnação do princípio de prazer mascarado pelo princípio de realidade, já que a ordem monstruosa é a metafórica representação de uma ordem humana proibida e a simbólica justificação da ordem humana estabelecida (NAZÁRIO, 1998, p. 16-17).

Para Gil (2006), contudo, o corpo monstruoso mostra mais do que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O que fascina e assusta, é que seu interior corporificado não é realmente um corpo, visto que não é dotado de uma alma. Seu corpo é o reverso de um corpo dotado de alma. Assim:

Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível, um não-corpo (GIL, 2006, p. 79).

Linguista de formação e com estudos em antropologia histórica, Jean-Jacques Courtine (2008) trabalha com a separação entre a imagem do monstro e do ser monstruoso. Para ele, o monstro representa a ordem daquilo que é real, mas que não pode ser representável, enquanto o monstruoso é, em suas palavras uma *produção de discursos, circulação de imagens, consumo atento e curioso de signos, inscrição do monstro no campo imaginário da representação* (COURTINE, 2008, p. 274). Nesse ponto torna-se relevante compreender a lógica deste tipo de representação, uma vez que esse processo de simbolização do monstruoso é sempre caracterizado com aquilo que perturba, seja por meio de roupas e fantasias com as quais os/as personagens são representados/as, ou por meio da circulação de sua imagem disforme e a história que o antecede.

No contexto do século XIX, entendiam-se como monstros aquelas pessoas – homens e mulheres – que apresentavam condições classificadas como “anormais”, por não atenderem a um padrão de “normalidade” pregado pelos discursos médicos-

científicos e aceitos socialmente, em comparação com o esperado pela sociedade, especialmente nas características físicas e congênitas.

A questão da anormalidade também é um tema recorrente nas obras de Michel Foucault, e o livro *Os Anormais* consiste na transcrição de onze aulas ministradas sobre o assunto pelo filósofo em 1975, na França. Sendo precisamente no ano em que profere o curso *Os Anormais* que Foucault publica seu livro mais conhecido no Brasil, *Vigiar e Punir* (1975) e que foi utilizado como base teórica para descrever a domesticação dos corpos, no capítulo anterior.

No decorrer da terceira aula ministrada para o curso, Foucault (2001) pontua três formas que compuseram a anomalia no Ocidente durante o século XIX, mas que tiveram seu início datado durante o século XVIII, sendo respectivamente: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido<sup>42</sup> e a criança masturbadora<sup>43</sup>. Neste trabalho, entretanto, nos interessa primordialmente a figura do monstro humano, sendo aquele que:

Constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração as leis em sua existência mesma. O campo de aparecimento do monstro é portanto, um domínio que podemos dizer “jurídico-biológico”. Por outro lado, nesse espaço, o monstro aparece como um fenômeno ao mesmo tempo extremo e extremamente raro. Ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente. Digamos que o monstro é o que combina o impossível com o proibido (FOUCAULT, 2001, p. 69).

O monstro para o Foucault (2001), diferentemente de Gil (2006), não se enquadra necessariamente na visão da medicina, e sim no campo jurídico<sup>44</sup>. Realizando uma espécie de arqueologia da monstruosidade, vemos que o autor regressa ao direito romano para descrever duas características importantes sobre a anormalidade do monstro: A categoria da deformidade e enfermidade/defeito em que

---

42 O indivíduo a ser corrigido é característico dos séculos XVII e XVIII e habita a família e suas relações com instituições vizinhas. Sua essência – diferentemente da do monstro humano – um fenômeno normal, ele é espontaneamente incorrigível, o que demanda a criação de tecnologias para a reeducação (como no caso da penitenciária e/ou psiquiatria), uma forma de “sobrecorreção” que lhe permita a vida em sociedade.

43 A criança masturbadora, ou onanista data a passagem do século XVIII para o XIX e será a figura que acabará, no final do século XIX, por encobrir as demais e deter o essencial dos problemas que giram em torno da anomalia. Virtualmente qualquer patologia mental, debilidade física ou vício moral poderia ser desencadeado devido à prática do onanismo segundo o ideário médico burguês vitoriano.

44 Os autores também divergem tanto na forma como na “visão” do monstro.

se enquadram: O disforme, o enfermo, o defeituoso e os que eram chamados de (*portentum* ou *ostentum*) e o monstro propriamente dito.

Da Idade Média ao século XVIII o monstro passaria a ser essencialmente misto, ou seja, vindo de dois reinos: animal e humano (o homem com cabeça de boi, ou com pés de ave), o misto de duas espécies (porco com cabeça de carneiro), o misto de dois indivíduos (dois corpos e uma cabeça, duas cabeças e um corpo), e o misto de dois sexos (que era ao mesmo tempo homem e mulher). Apesar dessas transgressões, o monstro só terá uma caracterização considerada “completa” quando atingir a suspensão da lei civil, religiosa ou divina, sendo:

No ponto de encontro, no ponto de atrito entre a infração, a lei-quadro natural, e a infração a essa lei superior instituída por Deus ou pelas sociedades, e nesse ponto de encontro de duas infrações que vai se assinalar a diferença entre a enfermidade e a monstruosidade (FOUCAULT, 2001, p. 79-80).

Embora a enfermidade abale a ordem natural, ela ainda é – de certa forma – prevista pelo direito. Por outro lado, a monstruosidade é uma irregularidade que, quando aparece, questiona o direito e o suspende de sua plena funcionalidade. O monstro é uma infração de direitos humanos e divinos, pois pode ser proveniente de uma fornicção de um homem e um animal, ou de uma mulher e um animal. Nessa medida, a categoria do/a monstro/a infringe além de direitos civis, também os religiosos. Foucault (2001) relata exemplos relativamente simples: Deve-se batizar uma criança que nasce com pés de animal? Ou ainda um animal com face humana? Quando nascem duas crianças unidas mesmo corpo batiza-se apenas uma, ou as duas? Se duas pessoas nascem unidas ao mesmo corpo e uma comete um crime, as duas devem pagar? Da mesma maneira, o nascimento de um ser disforme que morre após breves instantes de vida também coloca um problema, e um problema para o direito. É uma infração da ordem da natureza, mas, ao mesmo tempo, é um enigma jurídico. Quando se nasce uma criança com um par de cabeças o casal tem apenas um/a filho/a, ou dois/duas? Portanto:

O monstro aparece e funciona no século XVIII exatamente no ponto de junção da natureza com o direito. Ele traz consigo a transgressão natural, a mistura das espécies, o embaralhamento dos limites e dos caracteres. Mas ele só é monstro porque também é um labirinto jurídico, uma violação e um embaraço da lei, uma transgressão e uma indecidibilidade no nível do direito. O monstro é, no século XVIII, um complexo juridico-natural (FOUCAULT, 2001, p. 82).

Durante o decorrer dos séculos, ainda são descritas outras formas de monstruosidade em cada período, como o homem bestial da Idade Média, os irmãos siameses no Renascimento e o hermafrodita na Idade Clássica, na qual o autor se debruça um pouco mais, relatando casos ocorridos e chegando à conclusão de que a monstruosidade – já no século XIX – não seria da natureza dessas pessoas, mas sim de seus comportamentos, pois um corpo monstruoso não necessariamente abrigaria uma mente imoral:

Aparece a atribuição de uma monstruosidade que não é mais jurídico-natural, que é jurídico-moral; uma monstruosidade que é a monstruosidade da conduta, e não mais a monstruosidade da natureza (FOUCAULT, 2001, p. 92).

A partir desse momento vê-se emergir uma espécie de domínio específico, o que Foucault (2001) chama de “criminalidade monstruosa”, ou de uma monstruosidade que tem seu ponto de efeito não mais na natureza da desordem e mistura das espécies, mas em seu próprio comportamento. Uma monstruosidade moral e de comportamento que transpõe a “velha” categoria do monstro.

Desse modo, se durante o século XVIII, havia um estatuto criminal da monstruosidade do corpo, na medida em que ela representava a transgressão de todo um sistema de leis – naturais e jurídicas – a própria monstruosidade do corpo representava um crime. A jurisprudência dos séculos XVII e XVIII, entretanto, elimina o máximo possível as consequências penais dessa monstruosidade em si mesma criminosa. Depois, por volta de 1750, surge o tema de uma natureza monstruosa da criminalidade, de uma monstruosidade que tem seus efeitos no campo da conduta, no campo da criminalidade, e não no campo da natureza mesma. *A figura do monstro moral, vai bruscamente aparecer, e com uma exuberância vivíssima, no fim do século XVIII e no início do século XIX* (FOUCAULT, 2001, p. 93).

Para o filósofo, esses personagens anormais – o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora – e podemos aqui incluir a figura da “monstra”, ostentam em sua forma e em seus atos uma inconformidade com um estado desejado por uma sociedade normalizadora. Esses/essas personagens afrontam a ordem natural, divina e jurídica, subvertem a ordem institucional, ostentam a irresponsabilidade familiar e nutrem a perversidade dos instintos. Como consequência da constatação de seus estados de anormalidade, e “em defesa da sociedade”, maior será a intensidade das vigilâncias, das intervenções, da

delimitação de seus espaços e do direcionamento de suas vidas, uma vez que é *para o indivíduo perigoso, isto é, nem exatamente doente nem propriamente criminoso, que esse conjunto institucional está voltado* (FOUCAULT, 2001, p. 43).

Essas três formas citadas por Foucault (2001) permanecem delimitadas até meados do século XIX. Posteriormente, a noção de “degeneração” (*dégénérescence*) é criada pelo psiquiatra Benedict-Augustin Morel (1809-1873), em 1857, afirmando então que toda sorte de anormalidades é atribuída a uma “fonte orgânica difusa” que perturba constitutivamente as funções mentais e/ou físicas de certos indivíduos e, de modo cada vez mais grave, de seus herdeiros biológicos<sup>45</sup>.

De modo geral, no curso *Os Anormais*, Foucault (2001) mostra como no advento da psiquiatria os traços de monstrosidade passaram a ser evidenciados pelo viés do “instinto” e não mais pelas “aberrações anatômicas”, pois seria no “desejo perverso”, “no ímpeto antinatural”, na “propensão ao crime” que residiria a monstrosidade, presente mesmo nas pequenas irregularidades. Portanto, a pessoa considerada anormal será a portadora de uma monstrosidade moral e instintiva. É a partir deste movimento que a psiquiatria produz os seus efeitos de poder, de um modo mais geral na sociedade como um todo, pois se erige como ciência dos anormais e das condutas anormais. Segundo o autor:

Não será mais simplesmente nessa figura excepcional do monstro que o distúrbio da natureza vai perturbar e questionar o logo da lei. Será em toda parte, o tempo todo, até nas condutas mais ínfimas, mais comuns, mais cotidianas, no objeto mais familiar da psiquiatria, que esta encarará algo que terá, de um lado, estatuto de irregularidade em relação a uma norma e que deverá ter, ao mesmo tempo, estatuto de disfunção patológica em relação ao normal (FOUCAULT, 2001, p. 205).

Apesar de a monstrosidade ser vista de uma forma diferente para cada um destes pesquisadores estudados, para Gil (2006) sendo produzida pelos saberes científicos e com a crença de que o monstro não possui alma; para Courtine (2008) é constituída principalmente de uma simbolização e caracterização das aparências, ou na descrição de Foucault (2001) sendo inicialmente uma violação da natureza jurídico-natural e posteriormente jurídico-moral, é necessário salientar, sobretudo, que o olhar é sempre o ponto mediador para toda e qualquer significação de que

---

45 Essa teoria é a “mãe” de todas as teorias eugênicas que irão desenvolver-se no período vitoriano, especialmente as conhecidas discussões evolucionistas que se apoiam em Darwin para identificar estigmas físicos da anormalidade.

determinado homem e mulher realmente sejam “monstros” e “monstras”, ou apenas estrangeiros/as a nós.

Nesse trabalho, também procuramos desenvolver a categoria de “monstra” para problematizar e analisar a dicotomia normalidade/anormalidade atribuída às mulheres, as quais muitas vezes foram assemelhadas à condição de monstruosidade e colocadas em situação de dominação, servidão, prostituição e exclusão. Além disso, muitas foram espetacularizadas em eventos de diversão, ou então representadas nas telas do cinema de modo objetificado, expostas como algo monstruoso, perpetuando histórica e socialmente os discursos médicos-científicos. Esses estereótipos – seres diferentes, imperfeitas, “anormais”, descontroladas, loucas, histéricas – atribuídos ao feminino ao longo do tempo, se acentuam ainda mais dependendo de suas características físicas e de marcadores sociais como raça/etnia, classe, geração e sexualidade. Sendo assim, a categorização de “monstra” se faz importante para analisarmos as representações sociais e visuais que o feminino recebe ao longo da história e como isso (re)produziu na literatura, na iconografia e na indústria do entretenimento nos mais diversos contextos sociais, inclusive na contemporaneidade, bem como em produções fílmicas, especificamente em *Vênus Negra* (2010), objeto de análise nesta dissertação.

O antropólogo David Le Bréton (1995) traz uma definição sobre a situação destes corpos desviantes, sobretudo em meio a sociedade europeia do século XIX:

Aquele que aspira à humanidade de sua condição sem oferecer a ela as aparências comuns, por causa de suas mutilações ou de suas deformidades, está destinado a uma existência diferenciada, sob o fogo dos olhares dos passantes ou das testemunhas de sua diferença. No imaginário, a alteração do corpo remete a uma alteração moral do homem: sua passagem a um outro tipo de humanidade autoriza a constância do julgamento ou do olhar sobre ele, até a violência a seu respeito (LE BRÉTON, 1995, p. 64).

Por fim, entende-se que o corpo monstruoso é o limite do corpo considerado “normal”, conforme salienta Gil (2006). Assim, ponto a partir do qual pode-se perder a identidade é frágil, podendo a qualquer momento se partir ou passar diante dos nossos olhos. Deste modo, os “monstros” e “monstras” que se encontravam às margens da Europa, serão a base para um novo entretenimento popular de grande fama no século XIX e início do século XX, os shows de horrores, que abordaremos melhor no próximo subtópico.

## 2.2 – Os Shows de Horrores Como Entretenimento Popular e o Primeiro Cinema

Para nossa contemporaneidade, é comum mulheres e homens usarem seus corpos para ganhar a vida nas passarelas ou em campanhas de moda e entretenimento publicitárias. O que propomos aqui, é retroceder ao século XIX para se pensar em uma outra forma de passarela. Uma que não envolva o desfile ou exibição de um corpo esbelto, magro e considerado um padrão de beleza que estamos condicionados a ver diariamente em nossos meios de comunicação. E sim, uma passarela, um espetáculo que se configura por meio da exibição de “corpos monstruosos”. Um espetáculo de “aberrações”.

Segundo Jean Jacques-Courtine (2009), próximo ao final do ano de 1878, chegaria uma solicitação ao chefe de polícia parisiense com um pedido de autorização *para a exibição de uma mulher macaco da Albânia* (COURTINE, 2009, p. 8). Segundo o argumento que constava na solicitação, o fenômeno vivo seria apresentado em um local adequado e os bons costumes da localidade seriam respeitados. Em 1883, cinco anos mais tarde, chegaria uma nova solicitação, mas dessa vez, era para a exibição de duas crianças unidas ao mesmo tronco. No ano seguinte, na cidade de Lyon (França), começam as apresentações de John Merrick, o “homem elefante”.

A partir desse momento, esse tipo de entretenimento passaria a se tornar cada vez mais comum, especialmente no final do século XIX até meados do século XX, em países como França, Inglaterra, EUA, mas chegando a ter popularidade mundial. As exibições aconteciam para públicos variados, em pequenas tendas, para grupos populares e até em grandes cortes e locais de prestígio.

Essas apresentações receberam várias denominações, dentre elas: *Freak Shows* (Shows de Horrores), *Sideshow* (Shows que estavam “ao lado” das atrações principais), *Entre-Sorts* (Entra-e-sai: barracas e cortinas onde os fenômenos ficavam) ou apresentados no Brasil como Zoológicos Humanos. As performances consistiam em espetáculos de seres vivos e animais que apresentavam alguma condição não considerada normal, seja por meio de mutações genéticas ao nascer, ou deformidades adquiridas durante a vida.

Aquelas pessoas que não tinham seus corpos dentro de um padrão vigente<sup>46</sup> previamente estabelecido, eram abandonadas por seus pais e mães em hospitais e clínicas psiquiátricas e até mesmo vendidas a agenciadores do ramo. Essas pessoas poucas oportunidades tinham, senão a de ganhar a vida por meio desse tipo de entretenimento, no qual o público pagava para ver, ao vivo e em cores, aqueles seres que eram considerados/as castigos divinos e aberrações da natureza.

Robert Bogdan (1988), explica que nesta época alguns campos específicos da grande medicina ainda davam seus primeiros passos, como a endocrinologia, a genética e a antropologia. Assim, com muitas doenças ainda não taxidermizadas, era fácil contar histórias a respeito dessas pessoas e fazer com que essas mesmas histórias se tornassem reais no imaginário do público, por vezes, inclusive, essas mesmas histórias eram “autenticadas” pelo discurso médico-científico, o que acabava contribuindo para a construção de um imaginário social acerca da monstruosidade.

Tais espetáculos, porém, são sempre associados à figura do monstro e da “monstra”, e da concepção de monstruosidade descritos anteriormente, e que remete ao imaginário popular tanto do século XIX como dos séculos passados. Figura que perpassa todas as culturas e que geralmente encontra-se à margem da sociedade, e que quase sempre possui ampla ligação com o corpo deformado ou com algum tipo de deficiência.

Alguns/mas personagens eram recorrentes nos modos de exibição dos shows de horrores, e foram divididos por Bogdan (1988) em dois grandes grupos: *Exótico* e *Engrandecido*.

Pessoas de origem africana, asiática, indígenas e *pinheads* – cabeças de alfinete<sup>47</sup>–, eram apresentados no grupo *exótico*, e comumente utilizava-se de sua longinquidade do oriente ou estranheza corporal para nomeá-los “Elos Perdidos”<sup>48</sup>, “*What is it?*”, em português: “O que é isso?” (Figura 3), ou então: “Sem descrição”. À vista disso, comumente eram apresentadas como selvagens e/ou canibais, focando-se principalmente em seus aspectos culturais que pretendiam reforçar a ideia de seres pouco evoluídos. Também parte do modo exótico, os denominados *self-made freaks* são aqueles/as que cultivaram *freakdom*, que escolheram essa vida por

---

46 Conceito construído socialmente na modernidade, de como esse padrão é classificado e quais as consequências dessa classificação, fato que não trataremos com profundidade nesse trabalho.

47 Refere-se a condição neurológica que hoje é conhecida como microcefalia ou nanocefalia.

48 Elo Perdido é o último ancestral comum aos chimpanzés e seres humanos.

vontade própria, como, por exemplo, pessoas tatuadas, artistas considerados/as loucos/as por causa de suas performances “monstruosas”, tais como encantadores/as de serpentes, malabaristas, hipnotizadores/as, e engolidores/as de fogo e de espadas, etc.

Por meio de construções socioculturais da época, algumas pessoas ganharam apelidos específicos nesse tipo de exibição. Pessoas com muitos pelos corporais, como a mulher barbada, a mulher macaca, o gigante, o homem lobo, o homem cachorro, pessoas com abundância ou ausência dos membros superiores e inferiores, albinos, obesos ou muito magros e pessoas com pele elástica eram apresentados dentro deste modo como *maravilhas da natureza* dentro do grupo *Engrandecido*. Sendo essa categoria considerada a mais rentável, visto que eram corpos que não necessitavam de aparatos e nem de histórias para se valerem de sua condição, que por si só já bastavam para chamar a atenção do público.

Figura 3 – “O que é isso?”, Propaganda de uma exposição de história natural no Museu Americano, março de 1860, observe a anotação “É uma ordem inferior do homem? ou é um desenvolvimento superior do macaco? ou são ambos combinados?”



Fonte disponível em: <<http://historyofgeology.fieldofscience.com/2015/02/charles-darwin-monster-slayer.html>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

As pessoas anãs geralmente eram apresentadas sozinhas, mas podiam realizar apresentações em casais ou em família, ganhando durante as exposições títulos de nobreza, chegando a interpretar nomes famosos, como Napoleão e Hércules. Os anões dançavam, cantavam e contavam piadas. Demais personagens como os *pinheads* e os gigantes também poderiam ser apresentados com essa titulação, no modo engrandecido, embora fosse menos comum.

A exibição de não-ocidentais em espetáculos de horrores não era uma experiência transcultural para fornecer aos clientes um conhecimento real dos modos de vida e do pensamento de um grupo estrangeiro de pessoas. Pelo contrário, foi uma atividade lucrativa que prosperou exibindo embelezamentos com apresentações exageradas e falsas, enfatizando seus estranhos costumes e crenças. Os showmen pegaram pessoas que eram cultural e ancestrais não-ocidentais e as tornaram loucas ao considerá-las bizarras e exóticas: canibais, selvagens e bárbaros<sup>49</sup> (BOGDAN, 1988, p. 177).

Nesse tipo de entretenimento existiam ideias e discursos eugenistas, colonialistas e até mesmo imperialistas, que monopolizaram todo o sistema de representações da época, e que acabavam legitimando teorias racistas. Criado pelo inglês Francis Galton (1822-1911), a teoria eugenista é baseada em leis genéticas e tornou-se, por muito tempo, elemento para se pensar o mundo. Citado pela antropóloga Liliana Suarez Navaz *Tanto o motivo quanto o resultado deste discurso é categorizar o Oriente como tardio em comparação com o Ocidente* (NAVAZ, 2008, p. 38). Posto isso, o Outro torna-se selvagem, inferior e aquele que representa o perigo. Durante os espetáculos, as pessoas com deficiência também tinham como função trazer ao público a confiança e consciência de si, de sua normalidade, civilidade e proeminência.

Por trás das grades do zoológico humano ou no cercado das aldeias indígenas das Exposições universais, o selvagem serve para ensinar a civilização, para lhe demonstrar os benefícios, ao mesmo tempo que funda esta hierarquia “natural” das raças, reclamada pela expansão colonial (COURTINE, 2008, p. 260-261).

A preocupação com a morte também se fez mais presente na Europa da metade do século XIX, especialmente com óbitos ocasionados por doenças

---

49 Do original: Display of non-Westerners in freak shows was not intended as a cross-cultural experience to provide patrons with real knowledge of the ways of life and thinking of a foreign group of people. Rather, it was a money-making activity that prospered by embellishing exhibits with exaggerated, bogus presentations emphasizing their strange customs and beliefs. Showmen took people who were culturally and ancestrally non-Western and made them freaks by casting them as bizarre and exotic: cannibals, savages, and barbarians. Tradução da autora.

infecciosas, consumo de produtos degenerativos – drogas – e doenças sexualmente transmissíveis. Os museus de zoologia, história natural e de conhecimento humano acabavam servindo como um forte instrumento educacional na época, abrigando dentro de suas portas longas coleções com esse intuito didático, desde fileiras de pinturas e animais empalhados, até cadáveres com doenças como a sífilis, a tuberculose, o tifo e deformidades até então não taxidermizadas. Um exemplo é o *British Museum*<sup>50</sup>, que trazia esse “material didático” visando ser difundido, principalmente em grupos mais populares, quanto a importância da higiene e na disseminação das causas e possíveis prevenções de doenças venéreas.

A monstruosidade ainda podia ser reconhecida pelo cenário que fazia parte de um imaginário do distanciamento, do desconhecido. Nesse imaginário, o monstro – a monstra – só entenderia relações primitivas, sem jamais apresentar reciprocidade ou representar sensibilidades.

Segundo Bogdan (1988), durante os espetáculos, mulheres e homens ficavam em palcos montados com florestas e safáris de papelão, jaulas, espaços contendo animais exóticos, como cobras, leões, elefantes, ursos e demais espécimes longínquos. Utilizavam-se também adereços que reforçassem e expusessem a estranheza por meio da distância geográfica, pela diferença racial e linguística existente entre quem se apresenta e o público. Nessa perspectiva, homens e mulheres aparecem com roupas incomuns aos olhares europeus, trajando saias coloridas, faixas feitas de pena, cocais e adereços atribuídos a povos primitivos, com malhas que parecem feitas de folhas, ramos ou pele de animais.

De modo satírico, essas pessoas também se apresentavam com adereços e roupas de épocas mais antigas ou representando civilizações perdidas, como Astecas, Incas e Maias. Assim, tanto o figurino como o adorno e o cenário auxiliam para aquilo que deve chamar a atenção e o olhar do público, visando sempre confirmar um imaginário preestabelecido.

---

50 Outros exemplos de museus com a mesma função são: Bowery, Picadilly ou Grands Boulevards.

Figura 4 – Artistas do Ringling Bros and Barnum.  
Fotografia de Edward J. Kelty. Congress of Freaks,  
1925. Europa



Fonte disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/bizarro/75843-show-de-horrores-os-artistas-que-ganhavam-a-vida-com-suas-anomalias.htm>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

É durante o século XIX que surge, então, um dos maiores empresários do ramo, o *showman* Phineas Taylor Barnum (1810-1891), ou P.T. Barnum, considerado por Courtine (2008) um empresário capitalista moderno, sendo o pioneiro de uma ampla linhagem de indústrias do espetáculo de monstruosidades e deformidades humanas. Barnum alcança fama com seus “tesouros misteriosos”, transformando os shows de aberrações em um negócio de muito valor e cobiça. Fundou em 1841, no centro de Manhattan o seu *American Museum*, sendo a primeira e a mais frequentada atração da cidade de Nova York, e do país todo durante o século XIX. Próximo ao museu, era comum famílias fazerem seus piqueniques nos finais de semanas acompanhadas das raridades de Barnum.

Em 1868, entretanto, um incêndio misterioso destruiu por completo o local. A estimativa é que seu museu tenha recebido cerca de 41 milhões de visitantes enquanto em funcionamento. Após o incêndio, a perda de vários itens e a outras tentativas de se estabelecer no cenário circense, Barnum funda uma companhia de circo itinerante: *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus*, com James Bailey e L.

James Hutchinson. Os shows passam a ser anunciados como “O Maior Espetáculo da Terra”<sup>51</sup>.

Sobre os circos, Bogdan (1988) explica que:

As esquisitices humanas começaram a viajar com os circos itinerantes no início de 1800, mas foi apenas em meados do século que eles foram organizados em sideshow como conhecemos<sup>52</sup> (BOGDAN, 1988, p. 41).

Em meio aos espetáculos, entretanto, existiam muitas atrações fraudulentas, e às vezes o que era anunciado, não condizia fielmente com a realidade. O nome de Barnum é um dos mais famosos. Por meio dos chamados *humbug*, que significa fraude e/ou engano, muitos/as monstros/as falsos/as<sup>53</sup> foram criados. Estima-se que os dois casos mais famosos sejam o da sereia das ilhas Fidji e o da ama de leite do presidente George Washington. No primeiro caso, partes de corpos de diferentes animais foram costurados com o intuito de se apresentar uma espécie única, com a combinação de um peixe e de um macaco antropomorfo. Já no segundo caso, uma senhora era apresentada deitada, coberta e com pouca luminosidade, dizendo-se que sua idade real era a de cento e sessenta e um anos.

Bogdan (1988), em seu livro *Freak Show: Apresentando humanos curiosos para Divertimento e Lucro (Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit)*, descreve também sobre as farsas em panfletos distribuídos e comercializados na época:

Pessoas que viam exposições eram vulneráveis a qualquer história de um apresentador sobre a origem das criaturas estranhas que pagavam para se embasbacar. Sem nunca ter visto uma girafa ou uma pessoa muito pequena, com uma cabeça distorcida, puderam muito bem acreditar que eles eram da lua ou das fendas escuras de uma das massas misteriosas ainda não penetradas pelos ocidentais<sup>54</sup> (BOGDAN, 1988, p.27).

---

51 Após 146 anos de existência, devido ao aumento dos custos, diminuição da procura por parte do público e após ser obrigado a retirar elefantes dos espetáculos em 2015, o circo fecha suas portas oficialmente em 2017. No mesmo ano, a empresa *20th Century Fox* lança o filme *O rei do show (The Greatest Showman)*.

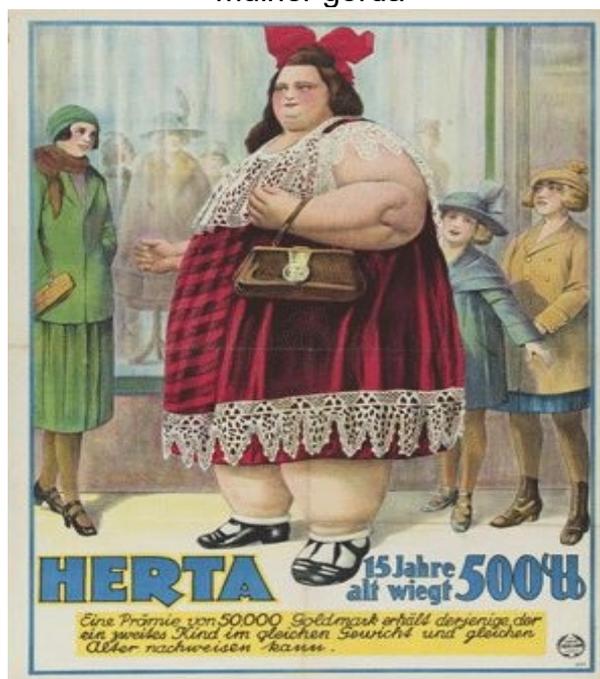
52 Do original: Single human oddities started hooking up with traveling circuses in the early 1800s, but it was only toward mid century that they were organized into anything like the sideshow as we know it. Tradução da autora.

53 Com “monstros/as falsos/as” queremos nos referir a pessoas/animais que não continham nenhuma deficiência verdadeira.

54 Do original: “People who viewed exhibits were vulnerable to any tale a showman might tell about the origin of the strange creatures they paid to gawk at. Having never seen a giraffe or a very small person with a distorted head, one might very well believe that they were from the moon, or from the dark crevices of one of the mysterious landmasses not yet penetrated by Westerners.” - Tradução da autora.

Um dos cartazes mais conhecidos por apresentar esse tipo de fraude é o das mulheres gordas (*Fat Ladies*), que frequentemente tinham seu corpo distorcido e aumentado de tamanho e peso por meio de efeitos e de roupas largas para causar estupefação no público. Muito comumente, os pôsteres também eram feitos como uma forma de comparação, colocando o corpo da *Fat Ladie* em oposição a corpos de mulheres europeias.

Figura 5 – Cartaz circense de Herta, a mulher gorda



Fonte disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/321866704589267405/>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Bogdan (1988) salienta que o público que comparecia às atrações, parecia acreditar veementemente no que via, não importando o quão injuriosa fosse aquela história sobre a vida ou aparência fabricada. Sempre com representações superabundantes, ainda ressalta que *toda exibição era uma fraude, toda pessoa era deturpada ao público* (BOGDAN, 1988, p.10).

Outra personagem que também teve sua imagem modificada e ampliada em folhetos, litografias e fotografias da época e já citado anteriormente, era a pessoa anã. Geralmente desenhadas ou fotografadas próximas ou sob objetos maiores que si, ou ainda, junto a pessoas de maior estatura, situando assim o tamanho real desta personagem em comparação com imagens familiares ao público, que logo

assimilava seu tamanho. O caso mais famoso é o de Charles Sherwood Stratton (1838-1883), mais conhecido por seu nome artístico General Tom Thumb<sup>55</sup>, que juntamente ao empresário P.T. Barnum viajou por toda a Europa, chegando a realizar apresentações diversas vezes na presença de monarcas, incluindo no palácio de Buckingham, onde a própria rainha Vitória o recepcionava. Sua fama era tanta, que quando casou-se chegou a ser recebido na Casa Branca pelo atual presidente dos EUA, Abraham Lincoln.

Figura 6 – General Tom Thumb ao lado da guarda real inglesa



Fonte disponível em: <<https://philipkikerud.tumblr.com/post/68827808408>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Com grande audiência em shows iniciais, agenciadores dos mais variados ramos perceberam que a comercialização da imagem monstruosa lhes traria lucro, pois raramente os/as espectadores/as desse tipo de atração saiam dos espetáculos de mãos vazias. Fotografias, cartões de visita, cartões-postais e até mesmo miniaturas dessas mulheres e homens ficavam expostas em barracas nos parques de diversão ou nas saídas de museus de anatomia e curiosidades humanas. No terceiro capítulo também mostraremos como essa mesma obtenção de lucros

---

55 Tom Thumb é a forma como os anglo-saxões chamam o pequeno polegar em contos de fadas.

ocorria nas apresentações de Saartjie Baartman, nas quais estatuetas de barro da africana eram vendidas logo após o final dos shows como uma espécie de *souvenir*.

Tais recordações são chamadas por Courtine (2008) de “moedinha da anormalidade”, e são amplamente difundidas em meio a sociedade do espetáculo, de modo que comumente são compartilhadas com a vizinhança, com amigos e familiares. Não raro, tais adereços ainda ocupam espaço privilegiado ao final de álbuns de fotografias genealógicas.

Guy Debord (1997), o criador do conceito de “sociedade do espetáculo”, definiu o espetáculo como o conjunto das relações sociais mediadas pelas imagens. A ideia que defende é de que na sociedade do espetáculo, a representação imagética está separada da experiência real, concreta, pois essa foi esvaziada de sentido. Segundo o autor:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. (...) O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta da alienação (DEBORD, 1997, p.24).

Esse tipo de atitude foi naturalizado e interiorizado pelos indivíduos dessa sociedade, no qual segundo Debord, *a cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular* (DEBORD, 1997, p.126).

A comercialização deste tipo de adereços, especialmente das fotografias, passaria a ser cada vez menos comum a partir de 1930, devido ao avanço da medicina e a explicação científica para a deformidade desses seres considerados monstruosos, contribuindo para mudanças no imaginário social e ressignificando a vida dessas pessoas.

### 2.3 – As Monstruosidades em Séries e Performances Contemporâneas

De forma gradual e mediante as mudanças e avanços no campo da medicina, principalmente por intermédio da embriogenia e da anatomia comparada entre homem e mulher, citados no capítulo anterior, possibilitou-se uma reorganização no

modo de se pensar o monstruoso, iniciando-se o esgotamento dos espetáculos de deformidades humanas. Consequentemente, com o avanço tecnológico e com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, ainda que marginal, fato que abordaremos mais adiante, vemos que a presença da ideia de monstros e monstras vai aos poucos saindo do picadeiro para assumir a gênese do primeiro cinema, que passaria a aperfeiçoar ainda mais sua imagem.

Os espetáculos de horrores começaram a ter seu final gradativo ainda no século XIX, com os/as monstros/as tendo sua desmistificação por intermédio do avanço da medicina moderna e da biologia, que passam a abordar sua existência mediante a novos posicionamentos por meio de avanços científicos, buscando explicar aquilo que veem sob seus olhos, não mais como incógnitas, amaldiçoados ou castigos advindos de divindades, mas sim como produtos de mutações laboratoriais, hereditárias e, com o período entre guerras e progressos tecnológicos, como possíveis consequências de substâncias químicas, radioativas e de poluições industriais.

Novos posicionamentos similarmente fizeram parte da desmistificação na qual a figura feminina era vista enquanto uma aberração da natureza, e que por meio de pensamentos impuros e delirantes, fruto de relações incestuosas ou com animais, imprimia a monstruosidade no corpo de seu bebê, estigma que carregava em séculos anteriores ao XIX, e também explicitado anteriormente.

Courtine (2008) ainda salienta que o naturalista e zoólogo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) teve o mérito de descobrir a embriogenia da monstruosidade, comprovando que esse seria apenas um humano cujo desenvolvimento havia sido interrompido em algum momento de sua formação. Portanto, o monstro nas palavras do autor, não seria mais do que *um homem inacabado, um “embrião” permanente, a natureza “parada no caminho”* (COURTINE, 2008, p. 289).

Constatou-se ainda por meio de estudos do campo teratológico, especialidade médica que se dedicaria a pesquisas de anomalias e malformações genéticas, que o corpo monstruoso, na verdade é humano. Assim, por meio de uma mutação das sensibilidades, a população começaria a reconhecer na figura do monstro e da monstra um semelhante, e todo o seu sofrimento passaria a gerar compaixão. No entanto, tais alterações no campo jurídico fizeram-se mais lentamente.

A partir de 1863, a vigilância dos espetáculos começa a agir com mais precisão, procurando impedir aos *cegos, aos sem pernas, manetas, estropiados e outras pessoas doentes* (COURTINE, 2008, p. 301) o acesso à apresentação em espetáculos de curiosidades, com a alegação de que estes apresentariam conteúdos obscenos e repugnantes. Apresentações de mulheres, sob qualquer aspecto possível também se tornam proibidas. Isso não representava, entretanto, o final imediato das apresentações, visto que esse tipo de atração já havia criado raízes não apenas na Europa, mas no mundo todo.

Em 1896, a chamada “disneylândia da teratologia” descrita por Courtine (2008), é oficialmente proibida às populações, passando então o olhar médico a ter exclusividade sobre a exibição de todo e qualquer corpo, de forma que se tal curiosidade por monstros/as humanos/as for demonstrada fora da esfera da medicina, será vista como doentia e perversa. Tais mudanças acabaram gerando certa inversão de valores, em que o problema passa a estar na pessoa que observa a deformidade, não mais na pessoa deformada que é observada.

E nisso consiste o paradoxo desta compaixão dirigida ao corpo monstruoso ou disforme, e, em termos gerais, da compaixão que presidiu à elaboração da noção de “deficiência” ao longo do século: o amor por ela manifestado aumenta em proporção ao distanciamento do objeto. O monstro pode proliferar na distância virtual das imagens e discursos, mas sua proximidade carnal perturba (COURTINE, 2008, p. 8).

Buscando novas sensações e distrações para o final de um dia cansativo de trabalho, a população europeia encontra no cinema um novo divertimento na virada do século, pois na tela, tudo o que se imaginava nas histórias orais ou na literatura, poderia se tornar realidade.

Em *O Primeiro cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação*, a historiadora brasileira Flávia Cesarino Costa (2005) procura delinear a história e os primeiros passos destas manifestações cinematográficas, mostrando que esse primeiro cinema encontrava-se desde seu início, às margens da sociedade:

Na verdade, este era o principal caminho pelo qual o cinema se expandia nos seus primeiros anos. As feiras universais deste período funcionaram como um mostruário espetacular das maravilhas tecnológicas que o novo século prometia. Mas, como afirma Toulet, embora se tenham oferecido muitos usos para o cinema, ele não era visto como uma atividade promissora. O cinema permanecia ainda alguns anos como atividade marginal e acessória. Durante esse período, os filmes produzidos para o cinema tinham de fato este caráter de espetáculo popular e, ao contrário dos panoramas, não eram vistos como diversões sofisticadas, nem

encarados como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época (COSTA, 2005, p.29).

As primeiras salas de cinema passariam a se instalar em teatros, museus de cera, bordéis e até mesmo onde haviam espetáculos de monstrosidades remanescentes. Costa (2005) compartilha e sintetiza os pensamentos de Tom Gunning (1949-Atual), estudioso da história desse primeiro cinema, e que o define como um “cinema de atrações”. Nota-se que o termo escolhido, entretanto, deriva diretamente das experiências tidas em grandes parques, salões de curiosidades e monstrosidades, que teriam como principal objetivo *sua própria habilidade de mostrar qualquer coisa* (COSTA, 2005, p. 23), chocando a audiência.

Neste sentido, Courtine acentua que:

O sentimento da vida citadina é, dessa forma, acompanhado pela imersão num universo visual onde os olhos dos transeuntes são solicitados e orientados, como nunca antes haviam sido, por dispositivos inéditos que transformam profundamente as maneiras de ver, deslocando a posição do sujeito que observa, multiplicando os ângulos da curiosidade, modificando progressivamente os apetites visuais do público e preparando os olhares para um outro exercício desta inesgotável atração pelo grotesco e pelo disforme. O monstro abandonará o palco e invadirá as telas. Onde nunca deixou de ocupá-la desde então (COURTINE, 2008, p. 318).

Com projeções públicas diárias, os filmes buscavam explorar expressões da realidade e do cotidiano, como no caso da locomotiva dos irmãos Lumière, que apresentava um trem chegando a estação. As obras quase sempre são produzidas de maneira a deixar a narrativa em segundo plano, gerando o encanto do público pelo simples espetáculo de reprodução do movimento e pela tecnologia do realismo imagético da época.

Os primeiros filmes apareceram em 1895. Começaram a ser exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os lugares que houvesse espetáculos de variedades. Mas o principal local de exibição de filmes eram os vaudevilles. Os vaudevilles tinham surgido a partir de teatros de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que, em geral funcionavam anexos aos chamados “salões de curiosidades (COSTA, 2005, p. 40).

Desse modo, os/as monstros/as passaram a fazer parte dos primórdios do cinema mudo ao falado, e por meio de ilusões de ótica que passam a refletir seus corpos disformes através das telas do cinematógrafo.

Os corpos, despojados de sua espessura carnal, volatilizam-se em fantasmas luminosos: espectros que invadem os barracões, esqueletos revelados pelos raios-X, surgem das sombras. Essa transformação dos corpos em signos permite ao parque de diversão e aos museus de curiosidades oferecer, sob uma forma desmaterializada, ao mesmo tempo que distanciada e realista, espetáculos cuja percepção direta e brutal as sensibilidades não suportam mais. Introduzem os seus espectadores em um universo de convenções visuais onde os simulacros substituem as exposições ofensivas, logo proscritas (COURTINE, 2008, p. 318).

Organizador do livro *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, publicado em 2000, Tomás Tadeu da Silva reúne trabalhos de pesquisadores – dentre eles o de José Gil, já mencionado anteriormente – sobre a situação desses corpos deformados ao longo dos séculos e de seus significados nas telas do cinema.

Para o autor (2000) nós vamos ao cinema contemplar o espetáculo dos filmes de monstros e de terror, ao mesmo tempo em que partilhamos de duas experiências singulares. A primeira refere-se a segurança que a experiência dentro de uma sala de cinema propõe, sendo efêmera e nos trazendo a garantia de que esse momento vivenciado no filme e em uma sala escura, logo dará lugar ao da luz, ou seja, que a *mise-en-scène* configurada nas telas, logo dará lugar a nossa própria realidade, assegurando quem somos e exatamente onde estamos.

A segunda, é que o cinematógrafo tem o poder de transformar, ao mesmo tempo que investiga e é capaz de nos mostrar nossos medos culturais e originais *de modo que os leitores não tenham que enfrentar aquilo que possa realmente amedrontá-los* (SILVA, 2000, p. 110). Utilizando-se do ensaio *Uma introdução ao filme de horror americano*, de Robin Wood (1985), Silva (2000) expande o exemplo anterior utilizando-se daquilo que chama de “fórmula básica dos filmes de horror de Hollywood”, principalmente entre os anos de 1960 e 1970, argumentando que neles, a normalidade que se apresenta ameaçada pela figura do monstro, na verdade é uma forma de se dramatizar indiretamente:

tudo aquilo que nossa civilização reprime ou oprime – o que quer dizer, para ele, a sexualidade feminina, o proletariado, outras culturas e outros grupos étnicos, ideologias alternativas, homossexualidade e bissexualidade, etc.(SILVA, 2000, p. 110).

Portanto, o reconhecimento desse fenômeno pode compor pistas para o revisionamento de aspectos negligenciados da vida de um povo, bem como subverter relações estratificadas em sua história. Dessa forma, figuras famosas como: vampiros, golens, monstros com deformidades corpóreas, ou personagens renomados de filmes, como *O gabinete do Dr. Caligari* e *Nosferatu* podem ser vistos como:

(...) um deslocamento, uma abstração e uma reificação de momentos sociais e políticos. Esse deslocamento, entretanto – sendo uma substituição desigual, uma transformação “fracassada” – deixou seus próprios traços que se manifestam na intensidade, na estranheza com que os elementos deslocados e reprimidos irrompem nas relações e nos mundos idílicos (ELSAESSER *apud* SILVA, 2000, p. 115).

O fantástico e o monstruoso representado nas grandes telas, em suma, atuam no limiar da insegurança e desaprovação que temos das fronteiras estabelecidas em nosso cotidiano – seja pela história, pelo Estado, pela religião e/ou família –, assim como representam, o que Silva (2000) descreve como um colapso entre os padrões tradicionais de autoridade moral e a nova forma de mundo que vivenciamos, conjuntura que reafirma que tais corpos carregam, muitas vezes, o *estigma de uma monstruosa diferença cultural, política, racial, econômica, sexual* (SILVA, 2000, p. 32).

As primeiras ilusões visuais derivadas dos parques de diversão, podem facilmente ser encontradas em obras de George Méliès (1861-1938), perspicaz ilusionista e cineasta francês. Famoso por ser o pioneiro em determinados desenvolvimentos técnicos e narrativos cinematográficos, pode-se dizer que ele é considerado “o pai dos efeitos especiais”, além de ser, de certa forma, o precursor por colocar o corpo estranho em voga nas telas.

Por meio de notáveis trabalhos mágicos e ilusionistas, Méliès criava mundos fantásticos e nos apresentava os primeiros monstros da cinematografia. Seu cinema propõe uma pausa para apreciar a magia, a ilusão e principalmente a imaginação. Os monstros que por vezes eram apresentados em corpos fora de forma, de tempo e de tamanho, levavam o público a acreditar ainda mais nesses seres fantásticos e bizarros. Para o cineasta português João Pupo:

Méliès terá percebido desde logo o potencial narrativo do cinema e sua capacidade de proporcionar ao público um mundo semelhante à realidade,

mas sobretudo um mundo onde os sonhos se tornam reais, como no ilusionismo (PUPO, 2011, p.128).

Chegando a produzir mais de 500 filmes ao longo de sua vida, Méliès teve vários trabalhos fundamentais para o desenvolvimento de técnicas da qual o cinema herdaria posteriormente. Para exemplificar, citamos algumas obras desse primeiro cinema ilusionista, em que já podemos ver a presença de seres fantásticos e monstruosos:

1. **1896 – Uma Noite Terrível (*Une Nuit Terrible*):** Tentando dormir, um homem acaba sendo perturbado por uma aranha gigante que sobe em sua cama, iniciando uma batalha para a captura do animal.
2. **1896 – Mansão do Diabo (*Le Manoir du Diable*):** Um morcego que se transforma em demônio, caldeirões que aparecem e desaparecem, esqueletos, fantasmas e bruxas saem do submundo para fazer parte dessa trama, fazendo com que tudo desapareça e reapareça com explosões de fumaça.
3. **1898 - O Homem das Cabeças (*Un Homme de Têtes*):** Mediante a truques ilusionistas, um mágico brinca com suas várias cabeças.
4. **1903 – A Dança *Cake-Walke* Infernal (*Le Cake-Walke Infernal*)** (Figura 7): Um grupo de pessoas dança no inferno, e por mágica, o próprio diabo aparece para dançar, inclusive, com membros separados e disformes no espaço.

Figura 7 – Frame de Cake – Walke Infernal



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mL4GDrJfBjQ>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Outro importante responsável pelo deslocamento desses corpos monstruosos para as telas, é Charles Albert Browning (1880-1962), mais conhecido como Tod Browning. Sua figura é emblemática, e desde cedo vemos sua proximidade com a cultura do espetáculo, visto que em 1896 fugiu de casa, aos 16 anos, para juntar-se a equipe *Ringling Brothers Circus* – Já citada anteriormente – uma das maiores companhias de circo do século XIX e início do século XX. Com grandes talentos naturais e carreira amplamente diversificada, chegou a trabalhar nas mais diversas áreas para obter seu sustento, como cantor, dançarino, esqueleto vivo, palhaço, contorcionista e ator.

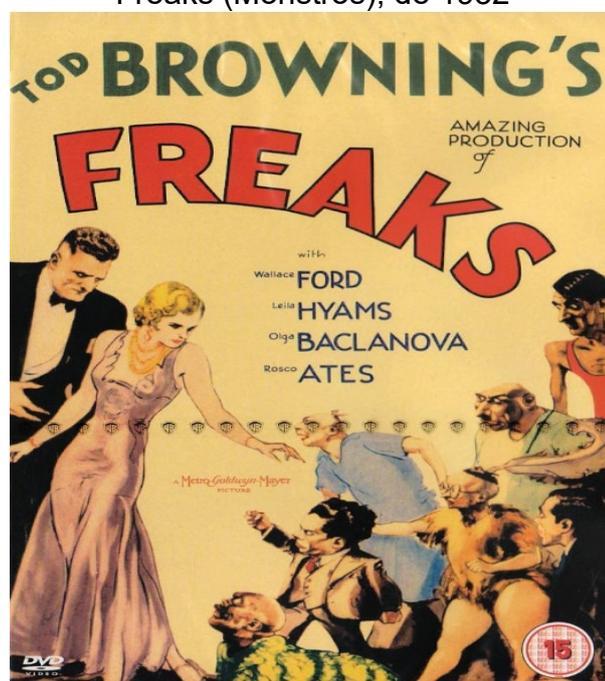
Para Tod Browning o corpo fora dos padrões não era estranho, e em muitos de seus filmes mudos, incluindo: *A Trindade Maldita (The Unholy Three)*, de 1925 – e *O Monstro do Circo (The Unknown)*, de 1927, contaram com personagens proeminentes com deficiência física, tornando-os de alguma maneira familiares a si.

Com autorização cedida para seu mais novo projeto, Browning produziu no ano de 1932, pela *Metro Goldwyn Mayer*, o filme *Monstros (Freaks)* (Figura 8), e que pode ser considerado uma experimentação das metamorfoses cinematográficas da deformidade no primeiro cinema. O longa-metragem foi baseado na história do autor americano de ficção de terror e mistério, Tod Robbins, de 1923, mas que foi

publicado originalmente no ano de 1926 como parte da antologia “*Quem quer uma garrafa verde? E outros contos inquietantes*”, sendo um enorme sucesso para a época e marcando a carreira do artista. Intitulado de *Spurs*, o livro versa sobre um grupo de seres humanos deformados, e expostos como aberrações em um circo.

A trama se passa dentro do próprio picadeiro, no qual o anão Hans (Harry Earles), herdeiro de uma enorme fortuna, apaixona-se por uma bela e interesseira trapezista chamada Cleópatra (Olga Baclanova), que mesmo em um relacionamento com Hércules (Henry Victor), o homem-forte do circo, seduz e se casa com o anão. Em meio as mais variadas pressões sofridas pelos/as personagens dentro dos mais variados campos, o filme segue com a farsa e ousadia de Cleópatra, que mediante envenenamentos constantes logo após o casamento, busca a morte de seu recém-marido, para então desfrutar de sua fortuna com o amante. O pequeno Hans sobrevive, e com a ajuda de seus colegas de circo e sua antiga namorada, elabora um plano para se vingar de Cleópatra.

Figura 8 – Capa promocional do filme  
*Freaks* (Monstros), de 1932



Fonte disponível em: <<https://www.amazon.co.uk/Freaks-DVD-Wallace-Ford/dp/B000918OL0>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Na avaliação de Courtine (2008), o filme seria *um relato de origem, uma obra genealógica que interroga a mutação dos olhares lançados sobre as deformidades*

*humanas na formação das diversões de massa* (COURTINE, 2008, p. 323). O filme revela que a figura do/a monstro/a não está no corpo deformado, e sim na ambição dos corpos considerados perfeitos, que curiosamente sempre remetem a uma forma de embelezamento e endeusamento, se pensarmos nos/as personagens: Vênus, Cleópatra, Hércules, quase sempre representados como belos e viris. Segundo o autor:

Freaks, um filme inclassificável, acontecimento singular na história do cinema, rompe de fato radicalmente com o horror tranquilizante das convenções dos filmes de terror. Mas é muito outra coisa ainda: um marco essencial na história das representações. Do corpo anormal, um limiar na genealogia das percepções da deformidade humana (COURTINE, 2008, p. 321).

Mas apesar de tudo, o longa-metragem torna-se um fracasso, iniciando um declínio jamais superado na carreira de Browning, que morreria anos mais tarde. Em uma revisão feita em 30 de outubro de 1995, por Mark Chalon Smith, do jornal *Los Angeles Times* sobre uma notícia lançada anos antes no jornal *The New York Times*, o filme *Freaks* era grotesco e deveria ter estreado no Centro Médico de Manhattan (SMITH, 1995, s/p).

O problema em *Freaks*, para Courtine (2008), seria decorrente de sua própria natureza, que portaria todas as ambivalências desse momento de transição cultural, sendo um filme que traria um elenco de pessoas quase que proeminentemente com algum tipo de deformidade, o que interrogaria os olhares lançados sobre eles/as.

Enquanto o cinema permite e as sensibilidades solicitam o mergulho dos olhares de um universo das deformidades corporais, mostrado de longe, *Freaks* constrói um mundo visual de extremo realismo teratológico, simula proximidades de voyeurismo de parque de diversão. A tela fica saturada de monstros; Browning tornou a instalar o espectador na sala do freak show (COURTINE, 2008, p. 322).

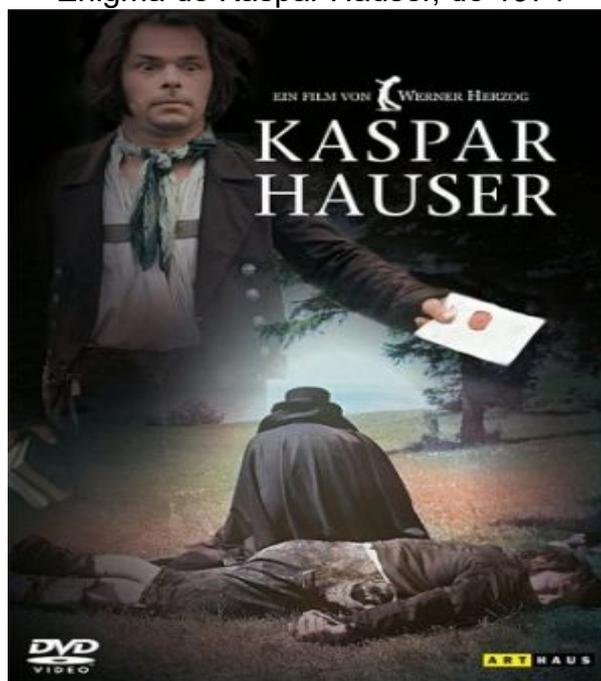
Lançado em 1974, o filme *O Enigma de Kaspar Hauser (Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle)* (Figura 9), cujo título significa, em tradução literal, “Cada um por si e Deus contra todos”, do diretor Werner Herzog, conta a história real de Kaspar Hauser, uma criança abandonada envolta em mistério, encontrada na Alemanha Ocidental do século XIX, com alegadas ligações à família real de Baden. Kaspar Hauser (Bruno S.) aparece de repente na cidade de Nuremberg em 1828, e mal consegue falar ou andar, além de portar um estranho bilhete. Logo é descoberto que sua aparição misteriosa se deve ao fato de que ele ficou trancado toda sua vida em

um cativo, desconhecendo toda a existência exterior. Quando ele é solto nas ruas sem motivo, muitas pessoas decidem ajudá-lo a se integrar na sociedade, mas rapidamente Kaspar, devido a suas peculiaridades, transforma-se em uma atração popular.

O longa também representa as agruras e humilhações pelas quais o personagem passou durante o tempo que esteve exposto no circo, apresentando-se em espetáculos como uma aberração junto com outras pessoas. Em um certo momento, todos conseguem fugir do circo, correndo das pessoas que querem caçá-los, Kaspar entretanto, se esconde em uma cabana e é encontrado por um professor, o qual resolve adotá-lo e educá-lo para uma vida em sociedade.

O filme fez parte da competição para a Palma de Ouro no Festival de Cannes 1975, e chegou a ganhar três prêmios.

Figura 9 – Capa promocional do filme O Enigma de Kaspar Hauser, de 1974



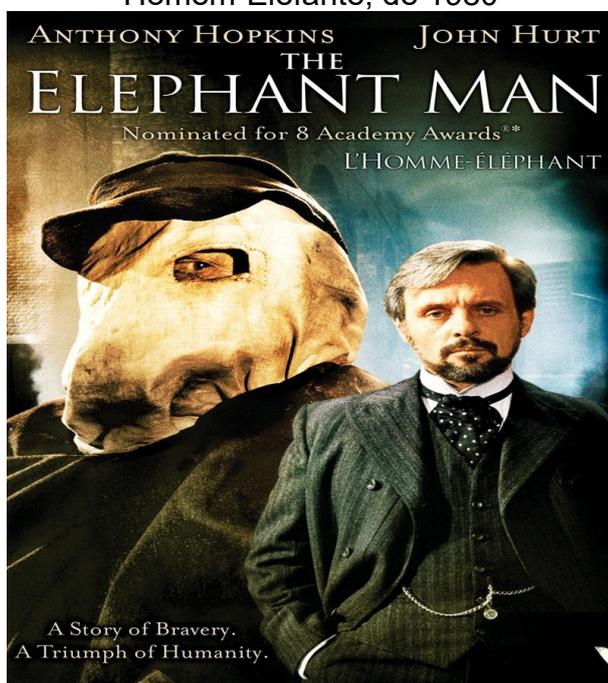
Fonte disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-10082/fotos/detalhe/?cmediafile=20235274>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Estreado em 1980, o filme: *O Homem-Elefante (The Elephant Man)* (Figura 10), de David Lynch, é outro exemplo de narrativa na qual notamos o corpo com deformidades nas telas. O enredo traz a adaptação da história real de um homem que se apresentava durante o período vitoriano, em shows de aberrações. Joseph

Merrick (1862-1890), sofria das mazelas de uma doença chamada neurofibromatose<sup>56</sup>, que lhe cobria o corpo com tumores externos. Na obra, Merrick é amparado pelo médico Frederick Treves (Anthony Hopkins), que o leva ao hospital para tratamento, descobrindo que o paciente, chegando a ser considerado retardado mental por uns, era intelectualmente fantástico.

Diferentemente de *Freaks*, lançado 48 anos antes e relegado ao esquecimento, o filme concorreu ao Oscar em 8 categorias.

Figura 10 – Capa promocional do filme O Homem-Elefante, de 1980



Fonte disponível em: <<https://www.amazon.com/THE-ELEPHANT-MAN/dp/B00314LF3G>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

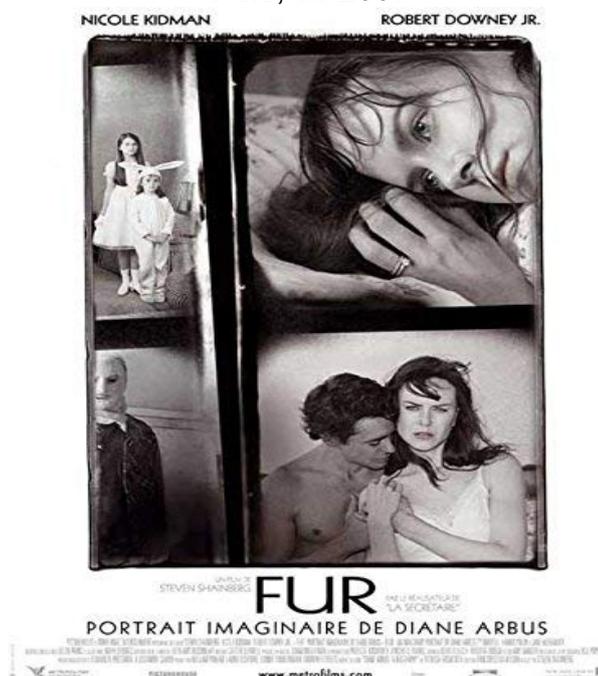
No filme *A Pele (Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus)* (Figura 11), de 2007, o diretor Steven Shainberg oferece uma visão pessoal da vida da fotógrafa novaiorquina Diane Arbus (1923-1971), descrita por muitos como a fotógrafa dos *Freaks*. Este retrato imaginário, busca relatar a gênese da artista, concentrando-se no período que antecede a consolidação de seu estilo fotográfico. Na obra, Diane Arbus (Nicole Kidman) ainda é casada com seu ex-marido Allan Arbus (Ty Burrell). Diane acaba conhecendo um vizinho misterioso, Lionel Sweeney (Robert Downey Jr), que tem corpo coberto de pelos, como um lobisomem. E é nesse cenário

---

56 Também pode provocar a formação de tumores no cérebro, na medula espinhal e nos nervos.

circense que Diane, em plena América dos anos 1960 passa a fotografar anões, gigantes e pessoas com deficiências físicas, anos antes de seu suicídio.

Figura 11 – Capa promocional do filme A  
Pele, de 2007



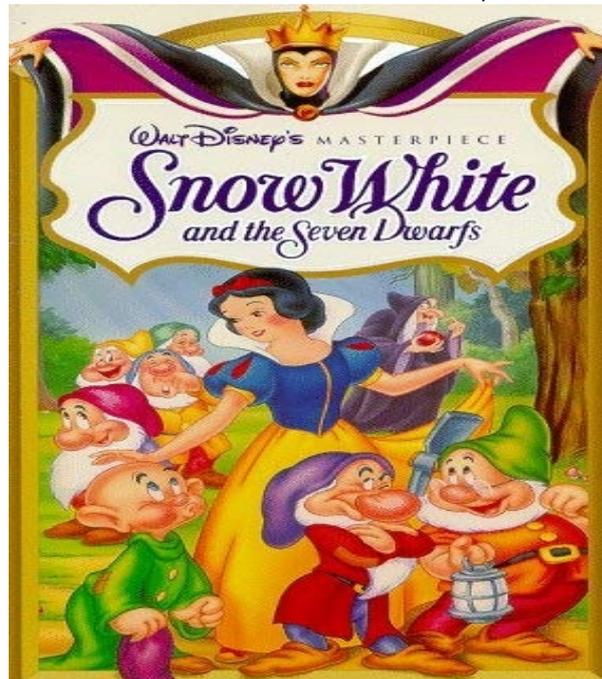
Fonte disponível em:

<<https://www.amazon.com/Fur-Imaginary-Portrait-French-POSTER/dp/B01LXL7N7E> > Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Seguindo essa lógica e acompanhando as alterações no campo das sensibilidades e medicina que precederiam os estudos da pessoa com deficiência, os/as monstros/as também reaparecem ressignificados em outros campos visuais, e voltados para um novo público: o infantil. Walter Elias Disney (1901-1966), o criador dos estúdios Disney, de acordo com Courtine (2008), obteve o mérito de ter levado à última lógica um comércio monstruoso, pois a empresa realoca a imagem do monstro e da monstra, mediante a uma figura que desperta o carinho e a compaixão em seus desenhos, como no caso de seu primeiro longa-metragem: *Branca de neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) (Figura 12), de 1937, no qual desloca esse corpo deformado, no caso do anão, para o cinema de animação infantil. Outros filmes também nos remetem a esse universo, como: *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*) (Figura 13), de 1996 e *Monstros S.A* (*Monsters, Inc*) (Figura 14), de 2001.

Sob esse aspecto, Disney será o herdeiro direto de Barnum: mesmo sentido de organização, mesmo talento publicitário. Mas, um Barnum que saberá, em tempo hábil, substituir a mulher barbada por Branca de Neve, e retirar os sete anões do estrado duvidoso do freak-show, reciclando-os no universo asséptico da representação cinematográfica. Na árvore genealógica dos personagens familiares que povoam o mundo adorável e protetor das ficções infantis, não é preciso voltar muito no tempo para descobrir os estranhos primos que viviam nas barracas do “entra e sai” (COURTINE, 2008, p. 4).

Figura 12 – Capa promocional do filme A Branca de Neve e os Sete Anões, de 1937



Fonte disponível em: <<https://www.amazon.com/White-Seven-Dwarfs-Disneys-Masterpiece/dp/155890641X>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Figura 13 – Capa promocional do filme O Corcunda de Notre Dame, de 1996



Fonte disponível em: <[http://www.impawards.com/1996/hunchback\\_of\\_notre\\_dame\\_ver6.html](http://www.impawards.com/1996/hunchback_of_notre_dame_ver6.html)>  
Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Figura 14 – Capa promocional do filme Monstros S.A, de 2001



Fonte disponível em:  
<<https://www.amazon.com/Monsters-Inc-Original-Movie-Poster/dp/B0784W915W> > Acesso em 16 de  
Dezembro de 2019.

Lançado em outubro de 2004, a quarta temporada da franquia de terror *American Horror Story*, também resolve investir no universo circense, anunciando a temporada *American Horror Story: Freak Show* (Figura 15), que conta com 13 episódios e se desenvolve na cidade de Júpiter, no estado da Flórida, localizada nos EUA. A história se passa no ano de 1952 e é centrada em um dos poucos shows de aberrações remanescentes e que disputa sua audiência com o avanço tecnológico da televisão.

Com fortes inspirações em *Freaks – 1932*, de Browning, o que pode ser notado não apenas no penúltimo episódio, em que a trupe rasteja na lama buscando defesa e vingança, na cena do jantar em que a vilã é transformada em uma galinha, no próprio nome dos episódios, ou ainda na escolha de seu elenco, que conta com artistas que possuem deformidades físicas reais, que atuam em shows de horrores contemporâneos ou fazem participações em séries médicas documentais. Por exemplo, Lucia Zarate, a “menor pessoa do mundo” serviu de inspiração para a criação da personagem Ma Petite, protagonizada pela atual “menor mulher do mundo” Jyoti Amge; Stanislaus Berent, o “Homem Foca”, interpretado por Mat Fraser (Paul), que possui a rara condição Phocomelia<sup>57</sup>; Rose Marie Homan, que interpreta a personagem Legless Suzy, nasceu com agenesia sacral<sup>58</sup>, fazendo com que suas pernas fossem severamente deformadas e com os pés apontando em direções opostas; Benjamin Eric Woolf (Ben Woolf), que interpretou o personagem Meep, possuía nanismo hipofisário<sup>59</sup>, condição que lhe atribuía baixa estatura, diminuição da massa muscular e baixa densidade óssea; e Erika Ervin, que interpretou a personagem “Mulher Amazona”, e possui 2,05 metros de altura.

---

57 Condição que envolve malformações dos braços e pernas, condição geralmente associada ao uso da droga talidomida e heranças genéticas.

58 Também conhecida como *regressão caudal*, *agenesia sacral* ou *hipoplasia do sacro*, é um distúrbio congênito em que o desenvolvimento fetal da coluna vertebral é inferior a partição caudal da coluna.

59 A deficiência de hormônio do crescimento ( GHD ) é uma condição médica devido à insuficiência de hormônio do crescimento (GH). A condição pode estar presente no nascimento ou se desenvolver mais tarde na vida.

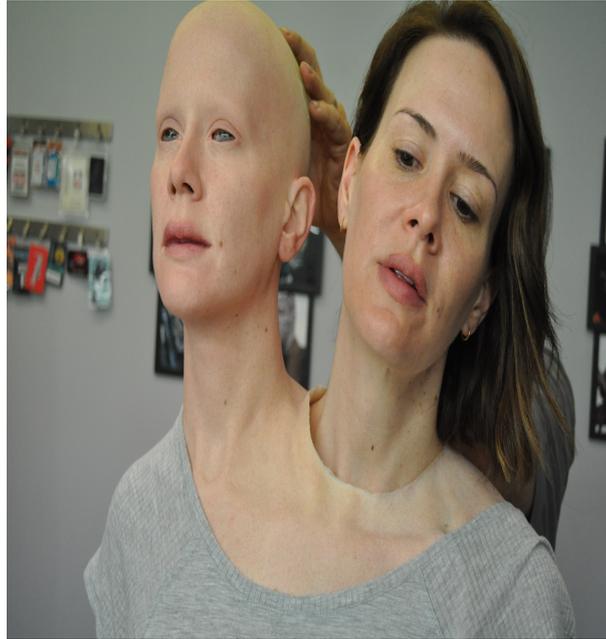
Figura 15 – Poster promocional da série American Horror Story: Freak Show, de 2004



Fonte disponível em: <<http://www.adorocinema.com/series/serie-10001/foto-detalhada/?cmediafile=21127409>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Atores e atrizes considerados “normais” também têm seus corpos modificados com o auxílio de maquiagens e efeitos especiais projetados por meio de tecnologias digitais, um exemplo é o das gêmeas siamesas Bette e Dot Tattler, que são interpretadas por Sarah Paulson (Figura 16); das mãos de Jimmy Darling, para sua caracterização como o garoto-lagosta, interpretado por Evan Peters, ou as características faciais da *pinhead* Pepper, interpretada por Naomi Grossman.

Figura 16 – American Horror Story: Freak Show, Sarah Paulson Making Of



Fonte disponível em: <<https://www.engadget.com/2015/09/17/american-horror-story-freak-show-visual-effects/#gallery=320254&slide=3624135&index=20>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

É interessante notar que assim como em *Freaks* (1932), a franquia de *American Horror Story: Freak Show* nos mostra que o valor das aparências nem sempre é mantido, bem como a própria natureza pode produzir monstruosidades muito mais perigosas do que o corpo com exterioridades físicas diferentes, e no qual mais uma vez, os corpos belos são os portadores da monstruosidade.

Chegando às telas brasileiras em 14 de outubro de 2016, o suspense metalinguístico *Animais Noturnos* (Figura 17), de Tom Ford, conta a história de Susan (Amy Adams), uma negociante de arte que se sente cada vez mais distante do parceiro (Armie Hammer). Um dia, ela recebe um manuscrito de autoria de Edward (Jake Gyllenhaal), seu primeiro marido. Por sua vez, o trágico livro acompanha o personagem Tony Hastings, um homem que leva sua esposa (Isla Fisher) e filha (Ellie Bamber) para tirar férias, mas o passeio toma um rumo violento ao cruzar o caminho de uma gangue. Durante a tensa leitura, Susan pensa sobre as razões de ter recebido o texto, descobre verdades dolorosas sobre si mesma enquanto relembra traumas de seu relacionamento fracassado.

O filme, logo em seus momentos iniciais, nos traz mulheres nuas ou seminuas dançando para a câmera com uma sensualidade própria, lembrando não somente a icônica figura das *fat ladies* dos antigos *freak shows*, mas também

confrontando as figuras do feio e do belo, fazendo-nos pensar em até que ponto a apresentação é de fato uma arte, e em que momento vira apenas exposição de corpos considerados gordos e fora dos padrões.

Figura 17- Abertura do filme Animais Noturnos, de 2016



Fonte disponível em: <<http://annys.com/screenshots/updates/nocturnal-animals-2016-tom-ford/>>  
Acesso em 17 de Agosto de 2020.

Em 2017, a empresa *20th Century Fox* lança o filme *O Rei do Show (The Greatest Showman)* (Figura 18). Do gênero drama musical e biográfico, o filme é estrelado por renomados atores, como: Hugh Jackman (P. T. Barnum), Zac Efron (Phillip Carlyle), Michelle Williams (Charity Barnum), Rebecca Ferguson (Jenny Lind) e Zendaya (Anne Wheeler). O filme baseia-se na narrativa de P. T. Barnum sobre a criação do *Barnum & Bailey Circus* e sobre a vida de seus/suas artistas.

Figura 18 – Capa promocional do filme O Rei do Show, de 2017



Fonte disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-170828/>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

O filme *Vênus Negra* (*Vénus Noire*) selecionado para esta pesquisa contou com lançamento “mundial” em outubro de 2010, chegando ao Brasil em junho de 2011. *Vênus Negra* é obra do diretor e roteirista franco-tunisino Abdellatif Kechiche e retrata a história de Saartjie/Sarah Baartman, uma mulher sul-africana da etnia hotentote, que é levada da África do Sul rumo à Europa, acompanhada por Caezar, seu “mestre”. Caezar promete a Saartjie um emprego fixo em um circo, onde ela facilmente ficaria rica, mas, na verdade, ela vê-se obrigada a exibir seu corpo em espetáculos de curiosidades, em Londres. Devido à sua aparência e seus traços corporais de uma hotentote, Saartjie é vista como uma mulher exótica pelo público europeu.

Figura 19 – Capa promocional do filme *Vênus Negra*, de 2010



Fonte disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-137366/fotos/detalhe/?cmediafile=19962935>> Acesso em 06 de Abril de 2020.

Após décadas do final dos shows de horrores como entretenimento, ainda podemos observar seus vestígios em pleno século XXI. Vários são os programas e os meios de veiculação do corpo na atualidade, e embora apresentado de outra maneira e com outra mídia que se apropria desse cenário, ainda podemos ver pessoas com mutilações, ou com algum tipo de deficiência, seja ela visual, mental ou física em voga.

A série documental *Extraordinary People*, em português: *Pessoas Extraordinárias*, é um exemplo desses corpos “desviantes” marcando presença nas mídias em pleno século XXI. Exibida pelo *Canal 5*, rede aberta no Reino Unido, a série teve várias temporadas, de 2003 até 2019, e cada episódio delineava a vida de uma pessoa que possuía condição médica rara, ou então, habilidades incomuns. Dentre as histórias mais famosas, está a do homem árvore, que possuía *epidermodisplasia verruciforme*<sup>60</sup>, doença congênita que lhe cobria o corpo com tumores parecidos com galhos de árvore; de pessoas com tumores que recobrem a face; distúrbios de envelhecimento precoce; crescimento anormal de membros e

---

60 Distúrbio hereditário da pele, também pode ser chamado de síndrome de treeman ou displasia de Lewandowsky-Lutz, em homenagem aos médicos que a documentaram pela primeira vez. É associado a um alto risco de câncer de pele, que resulta em máculas e pápulas escamosas que se assemelham à casca de árvores, principalmente nas mãos e pés.

ossos, ou até mesmo a falta deles, como nos casos de *sirenomelia*<sup>61</sup>, em que as pernas do/a portador/a são fundidas, dando a aparência da cauda de uma sereia.

*My Shocking Story*, em português: *Histórias Incríveis*, é outro exemplo destes corpos não normativos em séries médicas documentais. Originalmente gravada pelo canal *Discovery Channel UK*, teve repercussão mundial e também apresentava doenças e condições médicas incomuns, ou como o próprio nome revela: “chocantes”. A série foi dividida em duas temporadas, de 2008 até 2009 e anunciava, assim como *Extraordinary People*, histórias muito variadas, dentre elas das pessoas mais altas, mais baixas, mais gordas ou com deficiências congênitas graves, como no caso do pé grande, do menino polvo, das crianças lobo, as gêmeas-aranha, siamesas da Índia ligadas ao mesmo tronco, ou ainda o garoto que nasceu com parte do seu gêmeo parasita<sup>62</sup> acoplado ao seu corpo.

O alcance desse tipo de entretenimento é tão grande, que o canal *Barcroft TV*, uma agência de notícias britânica, possui um dos 40 canais mais populares do *YouTube*, contando atualmente com mais de 7 milhões de inscritos, e chegando a ser assistido diariamente em mais de 200 países. O canal, assim como os anteriores, propõe uma mídia alternativa que trabalha com histórias estranhas e incomuns, seja de seres humanos ou animais, e que são postadas semanalmente. A empresa teve seu início em 2012 e, ao tornar-se viral, a emissora britânica aberta *Canal 4*, passou a ter participação acionária sobre a franquia.

O canal pode ser encontrado nas mais famosas plataformas e com diferentes apresentações, como *Facebook* (com quase 1 milhão e quatrocentas mil curtidas e aproximando-se dos 2 milhões de seguidores/as), *Instagram* (23,7 mil seguidores/as), *Twitter*, site próprio ou em aplicativos *iOS* e *Android*, facilitando o acesso nos mais variados dispositivos. Seu lema é: *Barcroft traz para você o lado incrível da vida*<sup>63</sup>.

---

61 Também chamada síndrome da sereia.

62 Também chamado de *fetus in fetu*, é um caso raro onde um feto inviável ou malformado é englobado pelo feto do seu gêmeo com desenvolvimento normal, em geral alojando-se no abdômen ou na cavidade retroperineal.

63 Do original: Barcroft brings you the amazing side of life.

Figura 20 – Barcroft TV. Frame do episódio: A menor mulher do mundo, com Lucia Zarate



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2ALEMLZKnfA&t=9s>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Outra página de grande popularidade é *Born Different*, em português: *Nascido Diferente*, que assim como a *Barcroft TV*, acumula um número surpreendente de visitantes nas plataformas das quais publica conteúdos, como no *Facebook* (com 2 milhões de curtidas e mais de 8 milhões de seguidores/as), e no *Instagram* (com 81,2 mil seguidores/as).

Figura 21 – Born Different. Frame do episódio: A mulher que vive dentro de uma bacia



Fonte disponível em: <<https://www.facebook.com/BornDifferentShow/videos/1385105511639989/>>  
Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Figura 22 – Born Different. Frame do episódio: Esta mulher tem barba



Fonte disponível em: <<https://www.facebook.com/BornDifferentShow/videos/467718057341043/>>  
Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Demais programas ainda podem ser citados, como os da *Discovery Internacional: Meu Corpo, Meu Desafio*<sup>64</sup> (2015-2019), tendo 5 temporadas e sendo o sexto (6º) programa mais visto no Brasil durante os 25 anos em que a rede tem o sinal distribuído nos canais pagos do território. O programa *Quilos Mortais* (2012-Atual), também partilha de enorme sucesso. No canal do *YouTube Real Stories* (2015-Atual), com vídeos semanais e 2,78 milhões de inscritos ou em *The Body Shocking* (2013), no Reino Unido o sucesso também é grande e que assim como os anteriores, também trabalha com a temática do corpo como fenômeno.

À frente da produção e direção do programa *Meu Corpo Meu Desafio*, descrito acima, Matthew Lynch, citou em entrevista ao *jornal G1*, que a finalidade do programa é mostrar esses casos extraordinários ao mundo com o intuito de ajudar outras pessoas na mesma situação, dar a motivação para estas continuarem seguindo em frente, e quem sabe até mesmo ajudá-las:

---

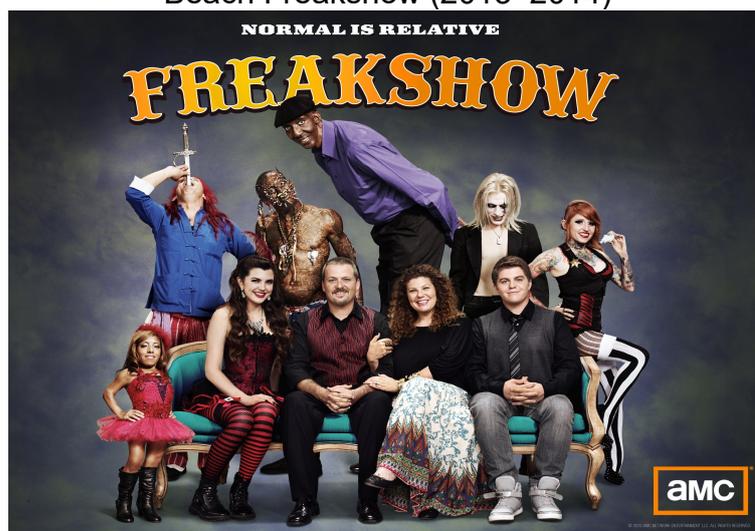
64 Sendo uma coprodução entre *Zig Zag Productions* e *Barcroft Productions* para a *Discovery Networks International*.

Uma vez mostramos um caso raro de uma menina, da América do Sul, portadora da doença severo de narcolepsia, que a deixava dias dormindo direto, e um médico na França assistindo ao programa entrou em contato conosco e disse que ele sabia como tratar aquele caso, e hoje, a menina está recebendo um tratamento direto da França (SANTOS, 2016, s/p).

Embora não nos aprofundemos muito neste ponto, é importante destacar a grande audiência que contemporaneamente estes tipos de exhibições alcançam, e de como muitas vezes utiliza-se de ferramentas digitais para produzir as monstruosidades, como citado anteriormente no caso de *American Horror Story: Freak Show*. Essa ampla audiência demonstra que o assunto ainda chama a atenção, ou então, como Hugh Jackman fala ao interpretar o papel P.T Barnum em *O Rei do Show* quando questionado sobre “o negócio um tanto bizarro” que estaria propondo: “as pessoas são fascinadas pelo incomum e pelo macabro”, fato que possivelmente nunca mudará, e que com o auxílio cada vez mais avançado da tecnologia pode produzir efeitos cada vez mais potentes.

Fundada por Todd Ray<sup>65</sup> em 2006, a *Venice Beach Freakshow*, possui mais de uma década de entretenimento, e chegou a inspirar o *reality show* da AMC, o *Venice Beach Freakshow*, que durou duas temporadas (2013-2014) e ofereceu ao público que acompanhava a série uma visão dos bastidores dos negócios da família.

Figura 23 – Poster promocional da série Venice Beach Freakshow (2013–2014)



Fonte disponível em: <<https://www.amazon.com/Freakshow-Season-1/dp/B00BAP2DZO>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

<sup>65</sup> Ator, empresário e produtor musical.

A atração é bem variada e já está presente até no *Guinness Book of World Records*. A proposta é ser o último e verdadeiro show de horrores do mundo. Dentro de suas tendas, pode-se encontrar um pequeno museu com espécimes vivos ou mortos com mais de uma cabeça – motivo pelo qual garantiu seu lugar no livro dos recordes –, como fetos humanos, cobras, lagartos, salamandras, gatos, cabras e até tartarugas, que são expostas já na porta de entrada como um chamariz para o público interessado. Além destes, também pode-se encontrar cães com cinco patas. Já os/as artistas são variados/as, como a mulher barbada, o menino cão, o engolidor de espadas, o menor casal do mundo, a mulher eletromagnética e um homem lagosta. O lema do show é *Normal is Dead*, em português: “O normal está morto”.

Os espetáculos na praia de Veneza, entretanto, foram interrompidos em abril de 2017 em decorrência do final de um contrato de cinco anos que não seria renovado devido a compra de vários prédios na região pela empresa *Snapchat*. Atualmente, a trupe continua fazendo apresentações em Los Angeles, em um antigo palácio de cinema e atual clube noturno de música chamado *The Mayan*.

Sucesso no Brasil, as apresentações da “mulher macaca” começaram no final da década de 1980 e logo tiveram grande audiência, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Com o êxito nas apresentações, tanto circos itinerantes como grandes parques de diversão aderiram ao show. O espetáculo obedecia a três momentos específicos. No primeiro, uma bela e seminua mulher aparecia iluminada em meio a escuridão e dentro de uma grande jaula, trajando roupas que remetem a pele de animais ou plantas. Ela então, encarava o público com olhares ameaçadores e por meio de um aparente transe guiado pelo narrador, fazia barulhos e aludia a paisagens distantes. Já em um segundo momento, e em meio a escuridão a transformação acontecia e a mulher se transformava em uma macaca selvagem, com corpo e rosto expandido e cobertos de pelo, além de uma força descomunal, quebrando assim a jaula que prendia tal criatura. Já no terceiro momento, a macaca avançava sobre o público com violência, fazendo com que os/as espectadores/as, em sua grande maioria, deixassem o espetáculo com medo, sobrando poucas pessoas para testemunhar o desfecho da história, quando o animal deixava aquele corpo e os traços femininos voltavam a si.

Figura 24 – Barracão da mulher macaca em um circo itinerante brasileiro



Fonte disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49026834>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Parques temáticos como o *Parque Shangai*, (1940-1968, São Paulo), e o *Playcenter* (1973–2012, São Paulo) também foram casa da monga. Atualmente, o parque temático mais famoso a abrigar a atração é o *Beto Carrero World* (1991-Atual, Santa Catarina), com atrações diárias das 10:00 as 13:00 horas.

Figura 25 – Apresentação da Monga, a mulher macaca no site oficial do Beto Carrero World



Fonte disponível em: <<https://www.betocarrero.com.br/atracoes/monga>> Acesso em 16 de Dezembro de 2019.

Cabe aqui levantar a discussão do estereótipo conferido à mulher que realiza as apresentações no parque como a Monga, a mulher macaca. Loura, de olhos claros, com roupas curtas e que recordam a pele de animais de safári – assunto já descrito anteriormente nesse tipo de caracterização em shows de horrores do século XIX –, com um corpo delineado, com seios fartos e indefesa, que é colocada em contraposição ao animal selvagem e monstruoso, que representa fúria eminente.

O fato é que esse tipo de espetáculo (re)produz estereótipos atribuídos ao feminino, provoca o voyeurismo aos olhares masculinos, e ainda propaga a ideia de que a mulher é descontrolada – fato já abordado no primeiro capítulo – e que quando isso ocorre, torna-se uma fera que precisa ser domada, necessariamente por um homem.

Por meio de uma rede social oficial do parque, em 2013, foi feita uma publicação na qual foi declarado que a atração provém de uma história real e inspirada na vida da artista Julia Pastrana (1834-1860).

Você sabia: Que o espetáculo Monga é inspirado na história real da mexicana Julia Pastrana? Ela tinha uma doença conhecida como hipertricose, que faz com que pelos cresçam por todo corpo e morreu aos 26 anos. Porém, seu corpo foi mumificado e está em um museu na Noruega (BETO CARRERO WORLD, 2013).

Em novembro de 2019, Till Lindemann, vocalista da consagrada banda alemã *Rammstein*, anunciou seu mais novo espetáculo intitulado *The Greatest Comedian Freakshow*, em português: “O Maior Show de Comediantes”, que será realizado durante o outono alemão de 2020 no *Admiralspalast*, em Berlim, numa parceria com o circo *Flic Flac*. Com um total de 21 noites entre os dias 28 de outubro e 15 de novembro de 2020, o espetáculo ainda tem a faixa etária para maiores de 18 anos. O anúncio promete um espetáculo cheio de peculiaridades e *ainda mais incomum, mais radical e mais chocante* (BAUM, 2020, s/p).

Figura 26 – Cartaz de estreia do The Greatest Comedian Freakshow



Fonte disponível em: <<https://www.rammsteinworld.com/en/news-1186-till-presents-his-knew-project-freaks>> Acesso em 06 de Abril de 2020.

É interessante mencionar o jogo de palavras e a alusão direta do cartaz. A primeira com “O Maior Espetáculo da Terra”, circo de *Barnum & Bailey*, e a segunda com relação ao filme *O Rei do Show* (*The Greatest Showman*), ambos já mencionados neste trabalho.

Objetivando relatar brevemente a problematização da deformidade na gênese da indústria cinematográfica do primeiro cinema, percebemos que esse corpo “bizarro” não deixou de ser exposto aos olhares do público, seja pessoalmente em performances ou captado através dos “olhos” do cinematógrafo. Fato que nos faz refletir em que medida esses corpos – especialmente o da mulher negra – ainda são exibidos para nossos olhos diariamente, pelos veículos de informação que temos ao

nosso alcance. Embora esse trabalho não proponha uma análise econômica da indústria cinematográfica que trabalha com a figura do monstruoso, esse é um negócio extremamente rentável, que começa com os *freak shows* e que perdura até nossa contemporaneidade, como evidenciaremos no próximo sub tópico sobre a televisão sensacionalista brasileira.

#### 2.4 – O Sensacionalismo e o Grotesco na Televisão Brasileira

No Brasil, principalmente entre o período das décadas de 1950 e 1960, a televisão exerceu – depois do rádio – um papel decisivo como o aparato que assumiu o novo palco dos espetáculos em um formato midiático. Desta maneira, a tevê buscou recriar as antigas festas e espetáculos públicos de maneira espontânea – fato já ocorrido anteriormente na rádio – com a ajuda de um auditório. Nesse formato, também chamado de “feira livre”, grandes sucessos de audiência estrearam, sendo conduzidos por animadores/as conhecidos/as, como: Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Silvio Santos, Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Jota Silvestre, Jacinto Figueiras Júnior, Raul Longras, entre outros/as.

Para Muniz Sodré de Araújo Cabral (2002), jornalista e professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Comunicação, a televisão brasileira desde as décadas citadas anteriormente, já buscava cativar seu público com programas que exploram a condição humana e as chamadas aberrações. Assim, por meio de uma “comunicação do grotesco”, como menciona o autor, a televisão reúne e recupera os/as monstros/as de circos e parques temáticos, como a Monga, e os apresentam em novo formato: o dos programas de auditório – *talk shows* – e o dos telejornais apelativos de temáticas policiais. Nesses programas espetacularizados, segundo Sodré, muitas vezes *monta-se o espetáculo das anomalias humanas – aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia, etc* (SODRÉ, 2002, p. 116).

Enquanto essa sociedade do espetáculo e do olhar – já mencionada por intermédio dos pensamentos de Guy Debord no capítulo anterior – está ligada inerentemente a uma sociedade regida diretamente pelo consumo, no qual o espetáculo e a notícia enquanto mercadoria, são ao mesmo tempo, projeto e resultado dessa produção existente, para Muniz Sodré (2002), o conceito de

espetáculo observa o poder de chamar a atenção, de causar estranhamento no/a espectador/a, por meio da exposição de imagens chocantes, do grotesco, da deformidade.

Sodré (2002) cita que a partir da década de 1990, as aberrações foram sendo cada vez mais exacerbadas na televisão brasileira, e a disputa de audiência por meio de programas é facilmente vista, especialmente entre os programas de final de semana, nos quais em vez de se priorizar um elevado sentido, de se expor o conhecimento, impõe-se na grande maioria das vezes o fascínio estético das aparências, do efêmero e das possibilidades de participação do povo enquanto sujeito do espetáculo, como é o caso de *Domingo Legal*, que era apresentado por Gugu Liberato – SBT – e *Domingão do Faustão*, apresentado por Fausto Silva – Globo –.

Para o autor, nesses programas:

Dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos (SODRÉ, p. 133, 2002).

Gugu Liberato esteve no comando de vários programas nos quais o grotesco abalava e afetava o protocolo de segurança dos bons modos. Não era difícil ver o programa utilizando um tom apelativo para conseguir audiência. Apresentando matérias bombásticas, cheias de mistérios e com cunho investigativo, Gugu chegou a trazer para o público casos famosos de monstruosidades e bizarrices, como no caso do ET de Varginha, do temível Chupacabra, ou ainda a lenda amazonense da cabeça do menino d'água, no ano de 1997.

Entre os anos 1990 e 2000, Gugu ainda apresentou *Gata Molhada* (1992), no programa *Sabadão Sertanejo* e a *Banheira do Gugu*<sup>66</sup> (1993), no *Domingo Legal*. Os programas, entretanto, ficaram conhecidos por trazer pessoas famosas seminuas – especialmente mulheres – que eram molhadas com jatos de água – o que deixava suas roupas transparentes–, ou que “lutavam” entre si para pegar sabonetes em uma banheira. Não raro, figuras consideradas “feias”, “estranhas” e/ou “caricatas” também participavam das gravações, como é o caso dos comediantes Tiririca e Ivólанда.

---

66 Atração que tentou ser repaginada em 2013 pelo programa Pânico na Band, e em 2020, após a morte de Gugu Liberato, pelo apresentador Sikeira Junior.

A imagem abaixo refere-se ao programa *Gata Molhada* e mostra uma fileira com seis mulheres que escondiam abaixo de sua camisa, e logo acima de seus seios, números necessários para abrir um cofre. Na brincadeira, entretanto, os homens – e às vezes as mulheres – deveriam molhar esses corpos com jatos de água até que suas roupas fossem parcial ou completamente transparentes. No jogo, ganhava quem descobrisse os números do cofre em menos tempo.

Figura 27-Programa Gata Molhada, 1992



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MvBeNdBHv4>> (03:25). Acesso em 26 de Agosto de 2020.

Dentro do programa *Gata Molhada*, ainda havia a seleção da “gata” que se molhando dentro do chuveiro, ficasse mais sensual. A ganhadora era escolhida pelos/as participantes, e caso não houvesse um consenso sobre a escolha, o desempate seria feito pelos aplausos da plateia. Neste quadro, um dos programas com maior audiência foi o protagonizado pelos cantores João Paulo e Daniel.

Aberturas e encerramentos de programa com mulheres total, ou parcialmente nuas, molhadas com água ou dançando na lama também eram muito utilizados para cativar e atrair o público.

Mas, como nem tudo são flores, em 2003, o apresentador Gugu Liberato forjou uma entrevista com dois falsos membros da organização criminosa do

*Primeiro Comando da Capital* (PCC). O fato é que a fraude – aqui fazemos uma relação direta com os *humbug* dos *freak shows* do século XIX – foi descoberta, trazendo posteriormente sérios danos de credibilidade ao apresentador e ao programa.

No programa *Domingão do Faustão*, em 1997, uma das cenas recordes de audiência foi a protagonizada pelos próprios atores da *Rede Globo*, Márcio Garcia, Oscar Magrini e Matheus Rocha, que apareceram em rede nacional saboreando comidas típicas da cultura japonesa sobre o corpo de mulheres completamente nuas, enquanto em meio a risadas e aplausos ao fundo, Fausto Silva comenta: “Mas é para comer de pauzinho ou de garfo e faca?” ou ainda, enquanto a câmera passa sobre o corpo desnudo da mulher, um longo “Olha, que coisa!”.

Figura 28-Frame do programa *Domingão do Faustão*, de 1997



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ruTHgX318j4>> (05:18) Acesso em 20 de Agosto de 2020.

Figura 29-Frame do programa Domingão do Faustão, de 1997



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ruTHgX318j4>> (05:25) Acesso em 20 de Agosto de 2020.

Outro famoso programa por derrubar a audiência das demais redes televisivas nos anos 1990, foi o *Programa do Ratinho*. Responsável por apresentar, em sua maior parte, dramas familiares e as mazelas da sociedade, e que são “resolvidos” e “remediados” pelo próprio apresentador. O programa ainda contava com personagens e animadores de palco peculiares por suas características físicas, como: pessoas anãs, negros obesos, homens trajados com roupas femininas e/ou efeminados, fantasias pré históricas ou monstruosas, etc. Durante os programas Carlos Massa – o Ratinho – ainda contava com ajudantes recorrentes, como é o caso do Sombra, homem misterioso que narrava os fatos a serem apresentados; do Marquito, humorista constantemente ridicularizado pelo apresentador e que se apresentava muitas vezes com um grande e disforme nariz – além das fantasias citadas anteriormente –; e também, com os famosos “Xaropinho” e “Tunico”, bonecos que intervêm e alavancam botando ainda mais fogo nas discussões do programa.

As maiores audiências do programa eram decorrentes de temas polêmicos, como casos conflituosos em que famílias brigavam por terrenos ou heranças familiares, exames de DNA para comprovações de paternidade, talentos populares

nos quais as pessoas demonstravam habilidades exóticas – como o caso em que a mulher deitou-se sobre uma cama de prego, ou andou sobre brasas – e que também eram marcados, *por pessoas esteticamente estranhas, muito feias e cantores execráveis* (Sodré, 2002, p. 147), performances em que o personagem Marquito interpretava pessoas famosas com um cunho extremamente caricato, ou então, por quadros polêmicos, como aquele em que Ratinho decidiu levar, em 1998, garotas de programa mascaradas e desnudas para contar suas histórias e bater um papo com a plateia e com a audiência, que poderia ligar expondo suas perguntas e críticas as profissionais liberais ao vivo. Todas as atrações, entretanto, eram pontuadas pelo enorme cassetete brandido pelo apresentador, que inclusive já havia ganhado o apelido de Chacrinha dos anos 1990. Nessa perspectiva, *o Ratinho é, em suma, um clown (palhaço) do grotesco chocante* (Sodré, 2002, p. 148).

Ativo desde a década de 1950, o *Programa Silvio Santos*, que carrega o nome de seu apresentador, completou 57 anos em 2020, sendo considerado o programa que há mais tempo permanece no ar em todo o mundo, com o mesmo locutor. Nesses anos todos, não faltaram atrações de cunho grotesco e espetacularizado. Dentro do programa, ainda nos anos 1990, segundo Sodré, o apresentador *promovia o desfile de miseráveis, que contavam suas penas. Cabia ao auditório escolher a história mais triste. A mais desgraçada, a mais infeliz, era eleita “Rainha por um dia”* (Sodré, 1998, p. 73). Salientamos que comunicações que expõem a vida e as penas vivenciadas por mulheres humildes continuam fazendo audiência até os dias de hoje, como é o caso do quadro *Beleza Renovada* (2017-Atual), quadro do programa *Eliana*, que em todos os fins de semana escolhe a mulher mais desdentada, mais gorda, ou mais deformada para participar do *talk-show*. Vale lembrar que o jornalista Geraldo Luís também alcançou grande audiência pela *Record TV*, em 2019, com a história da “Rainha da sucata”, mulher recicladora que conseguiu decorar sua casa e até fazer roupas e acessórios com o material que encontrava no lixo.

Sobre essa constante utilização do corpo feminino como matéria-prima em programas televisivos que buscam testar os limites de sua audiência por meio da exposição desgraçada da vida alheia, da mendicância, ou da nudez, o autor salienta:

Muitas vezes nesses programas vale tudo, e a própria exploração do corpo feminino e sua quase ou completa nudez, deixam de ser vistas como machistas pelo público para se tornarem, nas palavras de

Sodré, um recurso grotesco do feminino na tevê (Sodré, 2002, p. 142).

Exemplos de imagens grotescas e chocantes ainda podem ser encontradas nas famosas pegadinhas brasileiras, e que também são expostas diariamente nos meios de comunicações televisivos, fazendo na maior parte das vezes, com que pessoas se encontrem em situações altamente embaraçosas e desagradáveis, às vezes utilizando-se da deficiência física e/ou da orientação sexual, como motivos para render audiência. Programas como *Festa do Malandro* (TV Gazeta), *Domingo Legal e Topa Tudo por Dinheiro* (SBT), *Eu vi na TV* (Rede TV) e *Domingão do Faustão* (TV-Globo), são conhecidos por produzirem esse tipo de conteúdo.

Pegadinhas nas quais pessoas fingem possuir alguma condição de deficiência para tirar proveito de situações são constantes, como nos casos em que Ivollanda – SBT – se finge de deficiente visual e auditivo (Figura 30), para pedir dinheiro, ou ainda, com deficiência visual para apalpar mulheres bonitas na rua, são os exemplos mais clássicos desse tipo de pegadinha. Outro exemplo é o tipo em que a sexualidade vira motivo de chacota, como “o dia do gay”, ou então “o dia do enrustido”. Dentro dessas modalidades ainda existe aquela que mescla a deficiência e a sexualidade, como é o caso das pegadinhas em que uma pessoa com deficiência visual mostra supostas fotos de sua namorada para estranhos perguntando o que acham destas, sendo a foto mostrada, na verdade é a de uma travesti. Pegadinhas de “travestis no provador” ou “travestis no banheiro masculino” também são frequentes motivos de chacota.

Figura 30-Pegadinha com Ivollanda "Cego/Surdo"



Fonte disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKij2UIL47E>> (00:02; 00:15) Acesso em 27 de Agosto de 2020.

A exibição de conteúdos violentos, entretanto, passou a ganhar uma maior dimensão a partir da década de 1990, especialmente durante a exibição de telejornais na televisão especializados na temática policial. Desta forma, tais produções telejornalísticas de cunho sensacionalista passam a ser diários, e compreendem de um modo geral que seja a violência – ela qual for – ou o melodrama, oferecem oportunidades e temáticas afins com essa categoria estética apreciada pelo público.

E é justamente esse apelo midiático que é exteriorizado nas manchetes, o qual Belarmino Cesar Guimarães Costa (1999) chama de *estética da barbárie ou da violência e do espetáculo*. Segundo o autor, passam a ser próprios da cobertura jornalística na contemporaneidade a exclusão de temas socialmente necessários em prol da exploração do incomum e do grotesco, que acabam se difundindo nas técnicas de produção da notícia, e em sua conformação com os meios de comunicação e suas linguagens.

O conteúdo exploratório do espetacular enquanto elemento constitutivo da notícia se conforma às formas de produção que propiciam a fragmentação, desmontagem, aceleração do processo de produção e consumo de informações, favorecendo, no seu conjunto, a distorção, o falseamento da realidade, a exposição cindida de fatos simplificados (COSTA, 1999, p.12).

Nessa categoria, o programa *Aqui Agora* pode ser considerado o pioneiro nesse formato popularesco no Brasil. Baseado no programa exibido pela antiga *TV Tupi*, o *Aqui e Agora*, no ano de 1979, a atração passou por reformulações e teve sua estreia no *SBT*, em 1991. O programa teve duas versões, sendo a primeira de 1991 até 1997, e a segunda em 2008<sup>67</sup>. Com o famoso *slogan* “um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é!”, o programa exibia diariamente manchetes escandalosas sobrepostas a imagens especialmente selecionadas para o direcionamento público.

Outra marca registrada do programa era o uso da câmera na mão em matérias jornalísticas, muitas das quais envolvendo casos de sequestros, tiroteios e perseguições policiais mostradas ao vivo, não sendo raro, casos em que os próprios jornalistas e repórteres eram feitos de reféns, ou até quase atingidos por balas perdidas em meio as operações policiais.

---

<sup>67</sup> Circulam boatos que o plano do *SBT*, em 2021, seria criar uma terceira versão do programa, que seria apresentado diariamente nos finais de tarde para competir com o *Cidade Alerta*, da *TV Record*, e o *Brasil Urgente*, na *Band*.

Com a presença de apresentadores/as famosos/as, como Patrícia Godoy (apresentadora), Christina Rocha (apresentadora), Sônia Abrão (comentarista), Luiz Lopes Corrêa (notícias internacionais), Gil Gomes (cronista policial), Wagner Montes (reportagens policiais) e Jacinto Figueira Júnior (cronista do absurdo), o programa ainda cobriu minuciosamente casos e eventos que chocaram o Brasil, como é o caso do massacre do Carandiru (1992), do assassinato de Daniella Perez (1992), do acidente e morte do piloto de fórmula 1, Ayrton Senna (1994) e da tragédia e morte precoce do grupo Mamonas Assassinas (1996).

Um dos quadros mais famosos e que também alcançava altos índices de audiência, foi o de defesa do/a consumidor/a, comandado pelo deputado federal na época, Celso Russomano. Suas reportagens, recheadas de queixas de consumidores/as insatisfeitos/as, colocava o/a comprador/a frente a frente com vendedor/a/fornecedor/a do serviço ou do produto reclamado. O quadro, responsável por altos índices de audiência na emissora, assim como o *Programa do Ratinho*, também quase sempre acabava em brigas físicas e xingamentos, e assim como Ratinho, Russomano também tentava fazer papel de advogado da causa, intermediando um possível acordo, que quando alcançado, era sempre solta a mesma frase: “estando bom para ambas as partes, Celso Russomano, Aqui Agora”.

Durante os 45-60 minutos de exibição, a atração ainda contava com quadros de notícias e fofocas das celebridades, além de ocasionalmente cobrir eventos esportivos famosos, como Copas do Mundo e/ou Olimpíadas.

Produzido pela Rede Globo entre os anos de 1999 e 2007, o programa jornalístico *Linha Direta*, inicialmente apresentado por Marcelo Rezende – período de 1999 até 2001 – e posteriormente por Domingos Meirelles – de 2002 até 2007 –, mostrava, toda semana, um crime ocorrido no Brasil. Durante o programa, por meio de simulações e por intermédio da narração do apresentador, histórias de delitos e de assassinatos eram dramatizados com um tom de suspense.

Logo em seus primeiros anos de exibição, o programa enfatizava principalmente crimes cometidos por pessoas anônimas, mas posteriormente, episódios especiais foram criados para se contar crimes e tragédias famosas no Brasil, como são os casos do césio 137, do edifício Joelma, do Incêndio do Gran Circus, ou o da Máscara de chumbo.

Apesar de o programa apostar sempre em uma fotografia de tons mais escuros e opacos, contar com uma música que engendra uma certa tensão em

quem assiste, além da voz séria de seus apresentadores, especialistas e entrevistados, *Linha Direta* foi um grande sucesso de audiência, e com os dados fornecidos pelo programa dos foragidos, como seus nomes, apelidos e fotos, muitos chegaram a ser presos pela polícia por meio de denúncias de pessoas que viam essas pessoas durante os 8 anos da apresentação.

Contando com três fases (1996-2005; junho de 2011-setembro de 2011; 2012-Atual) e quase dezoito anos no ar, o programa *Cidade Alerta*, da *Record*, é inegavelmente um dos programas jornalísticos sensacionalistas mais vistos atualmente. Em toda sua história, o programa já foi apresentado por jornalistas consagrados, como José Luiz Datena, Gilberto Barros, Milton Neves, Marcelo Rezende, e desde sua morte em 2017, por Luiz Bacci.

O programa, assim como os demais que o antecedem neste trabalho, também busca atrair a atenção do público por meio de narrativas espetacularizadas e por um apelo midiático, mas que mescla as tristezas e atrocidades ocorridas, como assaltos, assassinatos, tráfico de drogas, prostituição – na maioria protagonizados por pessoas humildes e trabalhadores/as – com a interatividade do público que assiste ao vivo pela televisão, pelo site, ou por meio de compartilhamento nas redes sociais, enquetes ou ligações que são muitas vezes transmitidos ao vivo, fazendo com que o público também se torne parte do espetáculo.

Vale ressaltar que muitas vezes, principalmente no programa de sábado, várias reportagens são, como parte do sensacionalismo, repetidas durante o programa, e que assim como *Linha Direta*, o programa *Cidade Alerta*, dependendo do caso a ser explanado, também se utiliza de simulações com atores contratados para contrapor as cenas e/ou contar histórias, que são quase sempre narradas pelos apresentadores do programa.

Exibido pela *Rede Bandeirantes*, o telejornal *Brasil Urgente* está no ar desde 2003. O programa, que já teve Roberto Cabrini no comando, agora é apresentado por José Luiz Datena, de segunda a sábado, com transmissão para todo o Brasil pela tevê aberta, ou pelo site oficial em tempo real. Vale ressaltar que a cobertura em tempo real ainda é disponibilizada em vários meios de comunicação, como o *Twitter* ou o *Facebook*, o que visa uma aproximação e um alcance maior de público, principalmente o jovem.

O programa, assim como os anteriores, exibe em seus noticiários casos com uma linha mais popularesca e apelativa, bem como apresenta versões locais em

vários estados do Brasil. Diferencia-se de outros programas, como é o caso de *Cidade Alerta*, por exemplo, na medida em que não se utiliza de humor ou de brincadeiras entre as matérias, com os repórteres, ou com o público, seguindo uma linha que visa a seriedade.

Para Jaime Carlos Patias (2005), especialista em comunicação, o próprio nome da atração *Brasil Urgente* – mas aqui também pode-se pensar programas citados anteriormente – pauta-se na ideia de que a matéria desenvolvida teria acabado de ocorrer, tendo preferência sobre os demais assuntos. O autor ainda enfatiza que esse tipo de cenário e nome de programa ainda lembra, de certa forma, os momentos em que as emissoras interrompem sua programação normal para noticiar um fato de máxima urgência e importância. Desta forma:

Mesmo que as cenas tenham sido gravadas horas antes, Datena narra como se tudo estivesse acontecendo naquele momento. Assim, ele confunde os telespectadores, induzindo-os ao erro de pensar que aquela situação dramática acontece ao vivo, quando se tratam de imagens previamente vistas e editadas pela equipe do programa. Acidentes prégravados transformam-se em acontecimentos da hora. Isso serve para esquentar o programa e justificar o seu nome: “Brasil Urgente” (PATIAS, 2005, p. 131).

Com reportagens que podem durar de poucos minutos até meia hora, segundo a importância dos acontecimentos – vide aquilo que mais escandaliza e atrai o público –, o programa ainda é conhecido por suas constantes polêmicas, e por ser acusado de desrespeitar inúmeros direitos humanos. Um dos casos mais famosos foi protagonizado pelo próprio apresentador, José Luiz Datena, que em julho de 2010 expressou, ao vivo, a aversão preconceituosa e xenofóbica contra o povo judaico. Para o apresentador, podem ser feitas associações entre a criminalidade e a descrença religiosa, uma vez que aqueles/as que não acreditam em Deus são os/as responsáveis pela degradação da sociedade. O episódio, além de receber inúmeras denúncias de telespectadores/as, ainda foi acionado pelo *Comitê de Acompanhamento da Programação (CAP)*. Demissão ao vivo de repórteres e casos em que existe a difamação de detentos/acusados por noticiários também já foram registrados.

Conclui-se que o corpo extraordinário incessantemente esteve presente no desejo das sociedades, embora, desta vez, a mídia não o represente apenas como uma “aberração”, tendo diferentes declarações e intenções em sua representação,

fazendo-se crer em uma normalização, e visando a cativação do público para com este. Deste modo, agindo na ressignificação e reapropriação desses estigmas.

Outro ponto a destacar é que os/as próprios/as artistas e pessoas com deficiência não se autorepresentam como diferentes, tendo suas histórias de vida muitas vezes consideradas como de inspiração e superação. Tendo outras possibilidades de existência além de sua exposição, essas pessoas hoje buscam maior visibilidade, advogam por causas políticas, por um ideal particular, ou até mesmo por tratamentos médicos e retorno financeiro. Posto isso, e por meio da globalização das informações, bastam apenas alguns *clicks* para encontrarmos a divulgação de artistas com corpos no limite, de suas vidas e suas performances na atualidade.

O interesse humano pelo exótico e pelo corpo não normativo, entretanto, é fruto de uma sociedade excludente, preconceituosa, segregadora e racista, sendo resultado de uma ampla caminhada cultural que foi realizada até nossa contemporaneidade, e que aparentemente está longe de encontrar seu fim, pois passadas tantas décadas o ser humano ainda possui o prazer do olhar sobre as deformidades, sobre o diferente, sobre a espetacularização e o sensacionalismo de qualquer forma de transgressão, o que se torna uma fórmula de sucesso e de perpetuação, que ramifica essas modalidades de entretenimento, como é o caso atual dos programas televisivos de cunho grotesco em que os principais elementos que seduzem o telespectador fazem parte dessa estética da barbárie, e que muitas vezes acabam enaltecendo a própria violência que desejam combater.

No terceiro capítulo realizaremos uma breve biografia da vida de Saartjie Baartman, mostrando sua trajetória antes, durante e depois de suas apresentações nos espetáculos dos *freak shows* em 1800, para então, a repatriação de seus restos mortais à cidade do Cabo, na África, em 2002. Em seguida, faremos uma sucinta revisão historiográfica acerca do cinema e da história, dos procedimentos metodológicos escolhidos para o trabalho em questão, e para a análise do filme *Vênus Negra* (2010).

## CAPÍTULO III – Cinema e História: Análise do Filme *Vênus Negra* (2010)

Mas o cinematógrafo é exatamente isso: Um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário [MACHADO, MACHADO, 1997, p.42].

### 3.1 – Uma Breve Biografia de Saartjie Baartman

Reivindicada pelo povo africano como um símbolo da exploração e do racismo pós-colonial, há dois séculos, Saartjie/Sarah Baartman<sup>68</sup> (1789-1815) apresentou-se aproximadamente por quatro anos em pequenas salas, onde a cultura de exibir seres humanos com deficiências era uma rotina em Paris e Londres, e muitos viam nisso uma forma de diversão, conforme já explicitado anteriormente. Nessas salas, as pessoas se amontoavam e desembolsavam, em média, dois xelins<sup>69</sup> para ver essa “monstra”, essa monstruosidade da natureza, uma africana chamativa por seus dotes corpóreos. Mulher que supostamente fora capturada em meio a selvas e savanas africanas. Uma selvagem que atacava as pessoas. Esse era o imaginário, a fábula contada! O que ninguém sabia, entretanto, era sua verdadeira história.

Mesmo com lacunas que provavelmente nunca serão resolvidas, sabe-se que Baartman nasceu na cidade do Cabo Oriental da África do Sul<sup>70</sup>. Perdeu a mãe, quando ainda era criança, e seu pai quando tornara-se adolescente. O colonialismo estava, então, em seu auge, e seu povo perdia cada vez mais a independência, sendo efetivamente caçados para venda e trabalho nas chamadas “fazendas brancas<sup>71</sup>”. Ainda jovem, engravidou três vezes, mas os bebês acabavam morrendo durante a gestação, ou logo após o prematuro nascimento.

Baartman trabalhava como doméstica e babá dos filhos de Hendrick Caezar, em sua fazenda, na África. Um dos homens que teve maior interesse em seu corpo,

---

68 Para descrever a biografia sobre Saartjie Baartman foi necessária uma ampla investigação de informações – Sejam essas informações provenientes de sites/livros em português, inglês, ou em qualquer outra língua da qual a autora deste trabalho pudesse encontrar informações verídicas e/ou confiáveis –, visto que tanto nacional como internacionalmente escritas sobre sua vida são escassas. No Brasil, são poucos os artigos e sites que trabalham com sua figura, dentre eles podemos citar a matéria escrita por Sueli Carneiro na página Gelédes.

69 Moeda divisionária inglesa equivalente a vigésima parte da libra, até a reforma monetária que se realizou em 1971, na Grã-Bretanha.

70 Até hoje não existem registros exatos da data de seu nascimento.

71 Também chamadas de “colônias da África colonial”, elas existiram tanto na África como no continente europeu.

foi o cirurgião inglês William Dunlop, amigo íntimo de Caezar, e que propôs ao fazendeiro levar a mulher para Londres para fazer dinheiro expondo seu corpo em feiras e carnavais de curiosidades humanas. Embora analfabeta, Baartman supostamente assinou o contrato, dando início a uma viagem apenas de ida para a Europa, em 1810. O sucesso dos shows foi tão grande, que a mulher se tornou a maior atração daquele inverno.

Dunlop e Caezar apelidaram Baartman de “Vênus Hotentote”, sendo a palavra “vênus”<sup>72</sup> proveniente de estatuetas antigas, as quais estudiosos/as interpretam como um símbolo da beleza, da fertilidade, da maternidade e da abundância. Embora, se pesquisarmos, veremos que tais figuras comumente aparecem na iconografia da história como sendo sinônimos de beleza. Já o termo “hotentote” era utilizado por holandeses para se referir ao povo africano *Khoi-Khoi* e os *San*, supostos descendentes de caçadores-coletores que habitaram a região do Cabo há dezenas de anos, os *Khoisan*. Em nossa contemporaneidade o termo é visto como depreciativo, visto que os europeus chamavam esse povo de hotentote, que significa gago, devido a peculiaridades da língua.

Saartjie, assim como as demais pessoas com deficiência que também garantiam sua sobrevivência por intermédio desse tipo de apresentação degradante, em que seu corpo servia como divertimento e entretenimento ao público europeu, sempre foi representada de maneira exagerada e estereotipada em qualquer meio de veiculação da época, o que além de evidenciar sua diferença em relação às mulheres, especialmente as de origem europeia, acabava auxiliando na construção social de uma imagem que amplificava e reforçava o racismo.

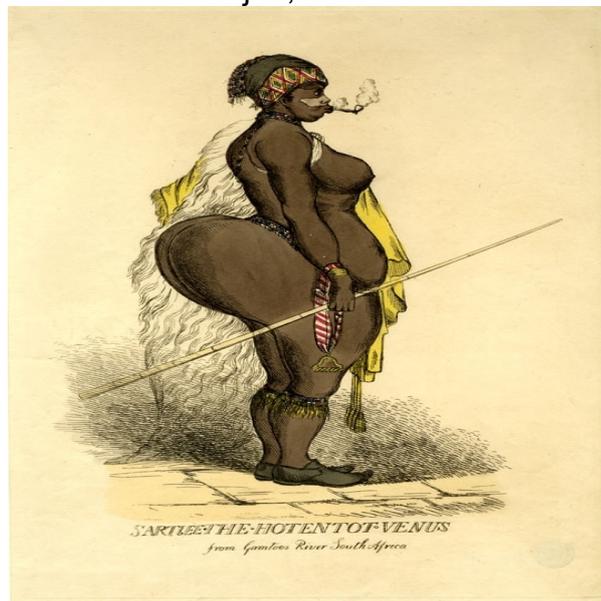
A imagem abaixo é um exemplo direto desse tipo de estereótipo, uma vez que representa a mulher seminua, de perfil à direita, utilizando sapatos de corte e forma europeia, envolvendo os ombros com peles e tecidos que remetem a derme de animais e figuras tribais, fumando um cachimbo e segurando uma lança de pique<sup>73</sup> na mão direita:

---

72 Também conhecidas como estatuetas de Vênus, são uma série de estatuetas pré-históricas (do período Aurignaciano do Paleolítico Superior, por exemplo). Essas estatuetas já foram encontradas da Europa Oriental até a Sibéria e foram feitas em pedras moles, como esteatite, calcita ou calcário, ossos ou marfim, ou ainda criadas em argila e depois aquecidas. Algumas delas são os objetos de cerâmica mais antigos de que se tem conhecimento.

73 Normalmente as lanças se dividem-se em três tipos: a lança curta, o pique (lança longa) e a alabarda (lança provida com machado perto da ponta). O pique pode ser utilizado tanto para caça, como para combate.

Figura 31 – Coleção online British Museum: Sartjee, the Hotentot Venus



Disponível em:

<[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1490165&partid=1&people=108609&peoa=108609-1-7&page=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1490165&partid=1&people=108609&peoa=108609-1-7&page=1)> Acesso em 13 de Janeiro de 2020.

O Império Britânico aboliu o comércio de escravos/as no ano de 1807, mas não a escravidão em si. Mesmo assim, ao ver a apresentação da africana em meio aos shows itinerantes, um grupo de abolicionistas chegou a processar a organização pela indecência presenciada no palco. Na corte o caso foi ouvido, mas Baartman, por intermédio de um intérprete francês, negou as acusações, dizendo ter viajado a Inglaterra por sua livre e espontânea vontade, salientando, ainda, que não pretendia voltar para sua terra natal, pois ali faria fortuna. Disse, negando as acusações, que jamais fora abusada sexualmente ou maltratada, e que estava feliz com o andamento de sua vida. A decisão final foi tomada em favor de suas exposições, que prosseguiram nos anos seguintes, mas dessa vez para fugir de possíveis processos e burocracias, em outras cidades. Existem registros do período de 1811 que revelam o batismo de Saartjie perante o catolicismo, e que a partir desse momento passou a se chamar Sarah Baartman. Além dos registros de seu batismo, ainda existe uma certidão de casamento do mesmo dia, mas não se sabe exatamente com quem. Possivelmente com um de seus agenciadores<sup>74</sup>, prática muito comum e já

---

<sup>74</sup> A prática de se casar com o agenciador também servia como um modo de se facilitar as apresentações e de evitar possíveis processos.

mencionada anteriormente e que permite uma dupla apropriação do corpo, sendo tanto um instrumento de trabalho como de exploração sexual.

Embora suas apresentações em Londres tenham sido oficialmente encerradas em maio de 1811, nos três anos seguintes Sarah continuou a viajar fazendo shows diários e chegando a estabelecer moradia na Grã-Bretanha e Irlanda, até sua chegada em Paris, em 1814. Suas apresentações, independente do lugar, continuaram sendo realizadas em casas de shows quase sempre lotadas, nas quais segundo relata Clifton Crais, professor da Universidade de Maryland, diretor do Instituto de Estudos Africanos e escritor do livro *Sarah Baartman and the Hottentot Venus* (2009), em entrevista cedida a Susan Frith do jornal Johns Hopkins: *as pessoas vinham vê-la porque a viram não como uma pessoa, mas como um exemplo puro desta parte do mundo natural*<sup>75</sup> (SUSAN, 2009, s/p). Sua experiência em Paris torna-se ainda mais árdua, com apresentações ininterruptas e que chegam a durar mais de 12 horas.

Sua existência é realmente muito miserável e extraordinariamente pobre. Sarah foi literalmente tratada como um animal. Há algumas evidências que sugerem que em determinado momento uma coleira foi colocada em volta de seu pescoço<sup>76</sup> (SUSAN, 2009, s/p).

Durante os próximos anos, a economia francesa seria duramente abalada em decorrência da Batalha de Waterloo, confronto militar entre o império francês e pelos exércitos da Inglaterra, Rússia, Prússia e Áustria, que formaram uma coalizão<sup>77</sup> contra a França. O renhido confronto teve seu fim com derrota do exército francês liderado por Napoleão Bonaparte, e um acordo foi assinado em 20 de novembro de 1815, no qual a França perderia conquistas territoriais, sendo reduzida a suas fronteiras de 1790, devia pagar 700 milhões de francos de indenizações, e manter a seus custos um exército de ocupação de 150.000 soldados nos territórios fronteiriços.

Em decorrência desses acontecimentos a cidade parisiense passou por momentos verdadeiramente caóticos, com ondas de reações conservadoras, constantes perturbações e agitações civis após o preço dos alimentos subir

---

75 Do original: People came to see her because they saw her not as a person but as a pure example of this one part of the natural world. Tradução da autora.

76 Do original: Her existence is really quite miserable and extraordinarily poor. Sara was literally treated like an animal. There is some evidence to suggest that at one point a collar was placed around her neck. Tradução da autora.

77 Também chamada de Sétima Coligação, ou pacto da Santa Aliança.

diariamente e as condições ficarem cada vez mais precárias, principalmente para a população mais pobre. Com a depressão instaurada, as pessoas tinham cada vez menos dinheiro para gastar em shows de entretenimento, fazendo com Caezar “vendessem” Sarah a Reaux, um treinador de animais selvagens conhecido principalmente por fazer dinheiro vendendo cadáveres a Museus Naturais, e retornasse a África sozinho – William Dunlop, seu parceiro, já havia retornado anos antes. Reaux fez com que Baartman fosse se apresentando em locais cada vez menores e mais precários, indo de grandes salões lotados à prostituição em bordéis para poder sobreviver.

Sarah Baartman morreu aos 28 anos, no dia 29 de dezembro de 1815<sup>78</sup>. A autópsia oficial de seu corpo não chegou a ser feita de maneira tradicional, e sua morte permanece um mistério, ainda que possivelmente tenha morrido devido a pneumonia e a complicações causadas por varíola ou a sífilis, infecções sexualmente transmissíveis (ISTs).

Em vida, Sarah recusou-se a ser um experimento vivo do médico Georges Cuvier (1769-1832)<sup>79</sup>, porém, em menos de 24 horas após sua morte, e com a ajuda do naturalista Étienne Geoffroy Saint-Hilaire – já mencionado no primeiro capítulo – seu corpo foi imediatamente transportado por Reaux ao Museu Nacional de História Natural, em Paris, para exames. Cuvier queria analisar sua genitália para colocar em cheque a teoria de que quanto mais “primitivo” era o mamífero, mais acentuados seriam seus órgãos sexuais. Com o estudo, o cientista concluiu que “os hotentotes” eram mais próximos dos grandes primatas do que os humanos em geral. O corpo de Baartman ainda virou um molde de gesso, no qual foram preservados o cérebro, as genitálias e os ossos, que ainda chegaram a ser exibidos a visitantes por mais de um século e meio, como o caso de número 33, na França.

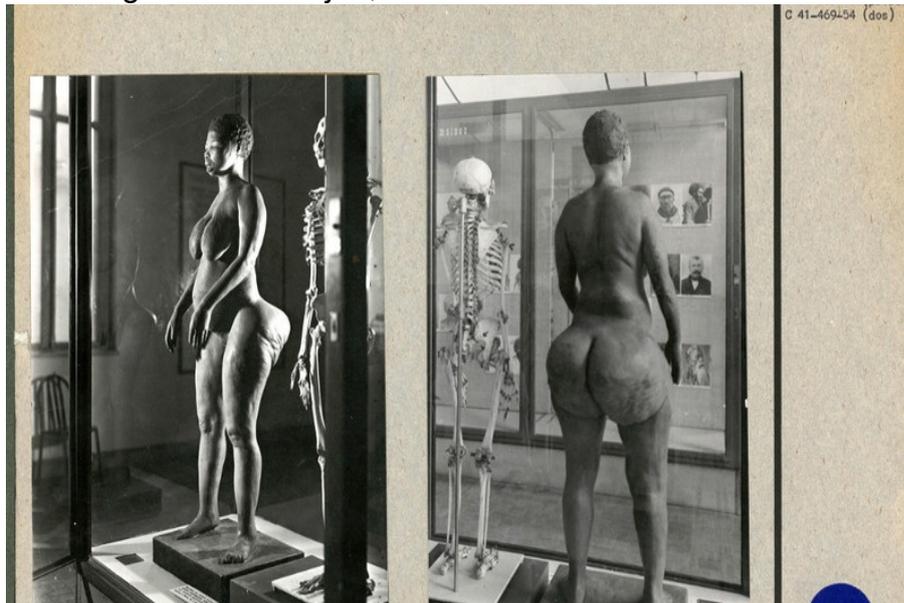
Georges Cuvier, por outro lado, morreria em 1832 durante uma epidemia de cólera. Foi sepultado em um elaborado funeral de Estado no Cemitério do *Père-Lachaise*, Paris, na França, e tem o seu nome ainda hoje tido como um dos cientistas mais brilhantes da época.

---

78 Até hoje não existem registros exatos da data de seu falecimento. Para essa pesquisa, tiramos a informação do livro *The Eye of the Beholder: Julia Pastrana's Long Journey Home*, de Laura Anderson Barbata.

79 Naturalista e zoologista francês da primeira metade do século XIX, também chamado de “Pai da Paleontologia”. Figura central na investigação em história natural na sua época, comparou fósseis com animais vivos criando assim a Anatomia Comparada.

Figura 32 – Sartjee, the Hotentot Venus in museum



Fonte disponível em: <<https://mg.co.za/article/2015-02-12-this-land-is-built-on-sex-and-power>> Acesso em 13 de Janeiro de 2020.

Em 1994, um ano depois do fim do *Apartheid*, e 179 anos após a morte de Baartman, enquanto atual Presidente da África do Sul, Nelson Mandela (1918-2013) solicitou a repatriação dos restos mortais de Sarah ao então presidente francês François Mitterrand (1916-1996). A petição ganhou adeptos dentro do próprio governo francês, incluindo o então ministro da pesquisa Roger-Gérard Schwartzberg (1943-Atual), que chegou a declarar perante o senado que o retorno do corpo de Saartjie Baartman lembraria para sempre a Europa do *longo período de escravidão, nacionalismo e racismo* (BARBATA, 2017, p. 161).

Em 2012, a data simbólica de 09 de agosto, dia da mulher na África do Sul, foi escolhida para seu retorno. O dia foi marcado por poesia, discursos sobre sua vida e seu povo, e um enterro no Cabo Oriental que combinava a prática cristã e Nama<sup>80</sup>. A africana finalmente voltava para a casa 192 anos depois de sua partida para a Europa.

A foto abaixo (figura 33) mostra representantes da África do Sul e da França pousando ao lado do gesso de Baartman, em Paris, antes de seu retorno para a

---

80 Também chamada de khoekhoegowab, é a mais disseminada dentre as línguas khoisan, sendo falada por cerca de 250 mil pessoas. Os falantes do nama, conhecidos em português como namas ou hotentotes, são chamados localmente de khoekhoen, palavra que vem do nama khoe ("pessoa"), reduplicada e marcada pelo -n do plural; outros nomes usados são namaqua e damara.

cidade do Cabo. O registro ainda marca a expressão facial desconfortável de ambos os representantes no instante em que a fotografia foi tirada.

Figura 33 – Lideranças políticas da África do Sul e França junto ao molde de gesso de Sarah Baartman



Fonte disponível em: <<https://faroldenoticias.com.br/sarah-baartman-a-chocante-historia-da-africana-que-virou-atracacao-de-circo/>> Acesso em 13 de Janeiro de 2020.

Descrita como uma mulher corajosa e inteligente para sua época, Sarah foi fluente não apenas em sua língua nativa, mas também pronunciava de maneira satisfatória holandês, francês e inglês<sup>81</sup> (que aprendera já na África do Sul). Sabe-se ainda que sabia tocar instrumentos, como o *Kora*<sup>82</sup>, e cantava belas canções de sua terra natal. É vista por muitos como um exemplo do epítome da exploração colonial e do racismo, do ridículo e da mercantilização e escravização da população negra.

Muitos livros sobre sua trajetória de vida foram lançados no decorrer das décadas, dentre eles: *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French* (1999) – de Tracy Denean Sharpley-Whiting; *African Queen: The Real Life of the Hottentot Venus* (2007) e *The Hottentot Venus: The Life and*

81 Fato que desmistificava o olhar pejorativo sobre as populações africanas levadas a Europa (e até mesmo em outros países, como o Brasil), de que estes pertenciam a sociedades desorganizadas, iletradas e sem cultura do ponto de vista intelectual.

82 O kora (córa) é um instrumento de cordas tradicional dos povos Mandigas da África Ocidental, tendo uma caixa de ressonância feita de cabaça e suas cordas eram originalmente feitas de pele de antílope com um braço, geralmente de bambu, que sustenta até 21 cordas, e nos certos casos mais.

*Death of Saartjie Baartman* (2016) – de Rachel Holmes; *Sarah Baartman and the Hottentot Venus* (2009) – de Clifton Crais.

Embora a história de Baartman não conte com uma adaptação literária para o cinema, o filme *Vênus Negra* (*Vênus Noire*) de 2010, busca contar e retratar sua história, a qual analisaremos nas próximas páginas.

### 3.2 – Cinema e História

Em revisão historiográfica acerca do cinema e da história, a historiadora Mônica Almeida Kornis enuncia o que ao menos, deveria ser, para pesquisadoras e pesquisadores que se dedicam ao estudo no meio audiovisual: não é possível ignorar o impacto que a criação, e principalmente a difusão que o cinema teve nos meios de comunicação do século XX.

O historiador inglês Eric Hobsbawm<sup>83</sup> afirmaria que o cinematógrafo influiria decisivamente na *maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo* (HOBBSAWM, *apud* KORNIS, 1992, p. 237), e ele foi feliz em sua afirmação. Já para o historiador francês Marc Ferro<sup>84</sup>, esse novo meio de comunicação foi desprezado em seu início pela elite intelectualizada, conforme já vimos no segundo capítulo, uma vez que era visto como um divertimento das casses mais populares. Em estudos feitos na década de 1970, Ferro questiona-se *de que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem? O que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade de uma sociedade ou é uma representação desta?* (LE GOFF; NORA, 1988, p. 201-202, *apud* KORNIS, 1992, p. 237)

Kornis (1992) afirma que no momento presente, admite-se que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, mas sim que a reconstrói a partir de uma linguagem própria e específica do meio, e que por sua vez também é reproduzida dentro de um contexto histórico. Desta maneira, o/a historiador/a que deseja analisar

---

83 Eric John Ernest Hobsbawm (1917-2012) foi um historiador marxista britânico reconhecido como um importante nome da intelectualidade do século XX. Um de seus interesses foi o desenvolvimento das tradições. Seu trabalho é um estudo da construção dessas tradições no contexto do Estado-nação.

84 Marc Ferro (1924-Atual) é um ex-professor universitário e historiador francês. Especialista em História contemporânea, designadamente da Primeira Grande Guerra e da Revolução Soviética. É um dos principais nomes da 3ª geração da “Escola dos Annales”. Ferro é conhecido por ter sido o pioneiro, no universo historiográfico, a teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema-história.

esse tipo de material, necessita necessariamente de uma reeducação do olhar que possibilite “ler” essas imagens.

Em meados de 1920, o então jornalista, Siegfried Kracauer<sup>85</sup>, foi quem trouxe novos elementos para discussão da relação entre o cinema e a história. Para o teórico, filmes de ficção refletiam de uma forma direta a mentalidade de uma nação, o que estabeleceria uma relação direta entre o filme e o meio que o produz. A partir deste momento, prevaleceria então a ideia de que cineastas não copiam a realidade, mas ao transpô-la para um filme, revelam seus mecanismos.

Muito embora a década de 1920 já mostre e confirme indícios de que alguns historiadores passavam a reconhecer o cinema enquanto fonte de conhecimento histórico, foi somente nos anos de 1960 e 1970 que destacar-se-ia uma maior relevância na diversificação das fontes a serem utilizadas na pesquisa histórica. Eduardo Morettin, pesquisador na área da comunicação, diz que o fato de o cinema não ocupar um lugar de destaque na reflexão histórica naquele momento relaciona-se à própria formação do/a historiador/a. Citando Ferro no que diz respeito às técnicas de pesquisa consideradas válidas para séculos passados, salienta: *escapou-lhes que, para época contemporânea pelo menos, eles dispunham de documentos de um tipo novo, de uma imagem diferente* (FERRO *apud* MORETTIN, 2003, p. 21).

Esse olhar, todavia, só se tornou possível graças a um movimento francês denominado Nova História<sup>86</sup>, que teve como uma de suas principais características a identificação de novos métodos dos domínios da história. A Nova História também ampliou o termo documento, que deixaria de estar ligado unicamente ao registro escrito e oficial. Perdurava até aquele momento a crítica à procura de uma autenticidade, no qual documentos escritos como relatos, cartas, ou aqueles transmitidos pelo som ou pela imagem não eram considerados realmente autênticos.

---

85 Siegfried Kracauer (1889-1966) foi um escritor, jornalista, Alemão sociólogo, crítico cultural e teórico de cinema. Ele às vezes foi associado à Escola de Frankfurt da teoria crítica. Ele é notável por argumentar que o realismo é a função mais importante do cinema.

86 Nova história (em francês *Nouvelle histoire*) é corrente historiográfica surgida nos anos 1970 e correspondente à terceira geração da chamada Escola dos Annales. Seu nome derivou da publicação da obra “Fazer a História”, em três volumes, organizada pelos historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora, seus principais expoentes na França. A nova história rejeita a composição da História unicamente como narrativa e a valorização dos documentos oficiais como única fonte básica de pesquisa. Em contrapartida, considera as motivações e intenções individuais como elementos explicativos para os eventos históricos, mantendo a velha crença na objetividade.

Para o também historiador Jacques Le Goff<sup>87</sup>, o documento, seja ele qual for, não poderia ser qualquer coisa a ficar no passado, pois seria um produto direto da sociedade que o produziu. Le Goff ainda afirma que *o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor o futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias* (LE GOFF *apud* KORNIS, 1992, p. 238).

Tendo um aumento notório dessa produção historiográfica, e a partir das relações entre cinema e história, Kornis (1992) descreve que houve um esforço mais evidente para tratar o cinema em sua abordagem e complexidade, sobretudo em dois aspectos:

1. Um primeiro é que o filme requer a formulação de novas técnicas de análise que deem conta de um conjunto de elementos que se interpõe entre a câmera e o objeto filmado. As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser analisadas na circunstância de um filme).
2. Um segundo é que todo filme é um objeto de análise para o historiador. Com isso, não só os cinejornais e documentários, mas também os filmes de ficção, se tornariam um objeto de análise historiográfica, em última instância pelo fato de nenhum gênero fílmico encenar a verdade, não importa que tipo de operação cinematográfica lhe deu origem (KORNIS, 1992, p. 242-243).

E foi nesse contexto das décadas de 1960 e 1970 que o campo da historiografia se abriu para novos campos de pesquisa, e o cinema passou a ser compreendido enquanto uma fonte necessária para a compreensão do mundo, na medida em que se articula a contextos históricos da sociedade que o produziu, além de expor um conjunto de elementos intrínsecos a própria expressão cinematográfica. Nas palavras da autora:

Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 239).

---

87 Jacques Le Goff (1924—2014) foi um historiador francês especialista em Idade Média. Era membro da *Escola dos Annales* e também Co-diretor desta, pertencente à terceira geração, empregou-se em antropologia histórica do ocidente medieval. Le Goff atuou no sentido de levar a História para além do mundo acadêmico, apresentando um programa na rádio estatal francesa *France Culture*, sendo consultor de produções para a TV e cinema, incluindo o filme *O Nome da Rosa*, adaptação do livro de Umberto Eco.

Os diretores Dziga Vertov<sup>88</sup> e Serguei Eisenstein<sup>89</sup> entendiam o filme enquanto uma construção. Para Eisenstein, o filme seria criado a partir de sua montagem, não podendo ser visto como uma reprodução fiel a realidade. Já Vertov divergia do primeiro por somente admitir no cinema documentário a capacidade de expressar a realidade: a montagem se utilizava das imagens captadas pela câmera sobre uma dada realidade. Mais tarde, Ferro iria referir-se a essa polêmica para reforçar sua argumentação de que tanto o cinema documentário como o de ficção devem ser objeto de uma análise cultural e social, refutando a ideia de que o primeiro gênero seria mais objetivo e retrataria fielmente a realidade.

Ferro ainda privilegiaria o filme de ficção na análise histórica por julgar vantajosas as possibilidades analíticas que esse gênero traz consigo. Na análise do filme de ficção, deve-se dar importância às características da sociedade que o produziu e o consumo da própria obra, além da relação entre os autores do filme, sociedade e o próprio filme.

Além destas finalidades, Ferro procura demonstrar como é através da própria forma do cinematógrafo que o filme atua no terreno da imaginação, e estabelece relações entre autor/tema/espectador. Nesse sentido, a aproximação entre cinema e imaginário torna-se fundamental para a produção desta pesquisa, uma vez que, nas palavras de Ferro, citadas por Kornis: *o imaginário do homem é tanto história quanto a própria história*. (FERRO *apud* KORNIS, 1992, p. 243). Desta forma, a maior contribuição que um filme pode trazer para a investigação histórica, então, é a possibilidade de se buscar o que existe de não-visível nele, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo, sendo agente de uma história, não apenas de um produto, conforme Le Goff já dizia anos antes. Em sua forma, o filme expõe o que Ferro chama de uma *contra-história*, fato que torna possível uma contra-análise da

---

88 Dziga Vertov (1896-1954) foi um cineasta, documentarista, experimental e jornalista soviético. Considerado ainda o precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade. Fez parte do movimento construtivista, escrevendo inúmeros artigos sobre a teoria do filme. Dziga Vertov foi um dos primeiros cineastas russos a usar técnicas de animação e desenvolver certos princípios fundamentais da montagem no cinema. O trabalho de Dziga Vertov foi fundamental para o desenvolvimento da construção dramática e melhoria do cinema e para o surgimento do cinema direto nos anos sessenta, com o desenvolvimento das técnicas de filmagem com câmaras leves com som síncrono.

89 Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos e filmólogo. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Além de notabilizar-se por seus filmes mudos *A Greve*, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, assim como os épicos históricos *Alexandre Nevski* e *Ivan*, o *Terrível*. Sua obra influenciou fortemente os primeiros cineastas devido ao seu uso inovador de escritos sobre montagem.

sociedade. Para o historiador, o filme revela e expressa a ideologia seguida por uma sociedade.

O filme possui o movimento que lhe é próprio, e cabe aos estudiosos e estudiosas identificar o seu fluxo e refluxo. Trata-se, portanto, de *desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto* (MORETTIN, 2003, p. 40). O autor ainda entende que todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, pode e deve ser analisado pelo historiador e historiadora. As obras cinematográficas trazem informações fidedignas a respeito do seu presente, muito embora a recuperação destas informações exige do pesquisador e pesquisadora conhecimentos teóricos e técnicos.

Fazendo parte de um mestrado em cinema e artes do vídeo, ligado a grande área das artes, a discussão entre cinema e história se faz imprescindível, uma vez que é necessário compreender que imagens não bastam por si mesmas, e que não existe uma imagem total, que represente unicamente uma verdade. Precisamos esmiuçar sua história, seja pelo excesso de repetição ou por falta de memória. O trabalho do olhar da história, sobretudo no cinema, um meio artístico e com linguagem própria, é importante para não deixar que essas imagens fiquem apenas entre outras.

As contribuições e discussões levantadas pelos/as autores/as acima, darão suporte para o nosso trabalho, na medida em que vão nos possibilitar a melhor leitura das imagens presentes na ficção histórica *Vênus Negra* (2010), e na identificação de características e mecanismos da sociedade que o produziu, especialmente na questão da representatividade da mulher negra e com deficiência, associada no filme à figura de “monstra” pelos discursos e práticas sociais.

### 3.3 – Procedimentos Metodológicos

A análise do filme *Vênus Negra* (2010) será realizada a partir dos conceitos e metodologias propostas por Manuela Penafria (2009), no texto *Análise de Filmes – Conceitos e Metodologia(s)*. Para um trabalho analítico mais detalhado da representação visual utilizada na configuração da personagem principal, Saartjie Baartman, e de como o cinema se apropria de sua imagem, nos pautaremos

também nos estudos de Laura Mulvey e Elizabeth Ann Kaplan, sendo ambas referências em pesquisas relacionadas aos estudos de gênero e feminismo dentro do cinema.

Manuela Penafria (2009) descreve uma conhecida frase do teórico de cinema Jacques Aumont, na qual o mesmo ressalta que realizar a análise um filme seria sinônimo de decompô-lo, e que embora ainda não exista uma metodologia que seja universalmente aceita, realizar esse trabalho implicaria duas etapas de suma importância: primeiro deve-se decompor o filme, descrevendo-o, e posteriormente, estabelecer relações entre os elementos decompostos e interpretá-los.

Nesse sentido, a decomposição de um filme recorreria a conceitos relativos de imagem, nos quais deve-se fazer a descrição dos planos, dos enquadramentos, da composição, do ângulo, e também do som, se ele é *off* ou *in*, e ainda a estrutura em seus planos, suas cenas e sequências. O objetivo final de uma análise, seria então, explicar o funcionamento de um determinado filme selecionado e propor-lhe uma interpretação, partindo primeiramente de uma desunião e união de elementos fílmicos, e posteriormente traçando uma articulação entre estes. Manuela cita Vanoye quando relata que o *filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme* (VANOYE apud PENAFRIA, 1992, p. 2).

A análise de filmes não é uma atividade tão recente, conforme descrito no subtópico anterior, e como exemplo disso, Penafria (2009) faz referência em seu texto aos escritos iniciais desse processo feitos por Ricciotto Canudo (1877-1923) e Louis Delluc (1890-1924). Sendo que o primeiro discutiu o cinema enquanto uma expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos, capaz de gerar emoções por se tratar de uma linguagem universal, e o segundo enquanto criador do conceito de fotogenia, a partir do qual olhava para os filmes.

Segundo a autora, o primeiro trabalho de análise propriamente dito, foi realizado por Eisenstein a propósito do seu filme *O Couraçado Potemkine* (1925), num texto intitulado *Eh! Dela pureté du langage cinematographiques*, originalmente escrito em 1934 e publicado pelos *Cahiers du Cinéma*, nº 210, em 1969. No texto, Eisenstein fez uma decomposição de um excerto, mais concretamente 14 planos, com vistas a fazer face à acusação da sua associação ao Formalismo e em defesa da pureza da linguagem cinematográfica. O exemplo de Eisenstein, então, confirmaria duas hipóteses: a primeira de que a análise de um filme deve ser feita

levando em consideração objetivos estabelecidos antecipadamente, e que o trabalho exigiria uma observação rigorosa por parte de quem o pratica.

A análise é uma atividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferece-nos a possibilidade descaracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado gênero. E essa oportunidade poderia ser melhor aproveitada (PENAFRIA, 2009, p. 4-5).

Sabe-se que analisar um filme em sua totalidade figura-se uma tarefa quase que interminável, portanto, a autora propõe em seu trabalho alguns caminhos a se seguir, dentre eles:

**a) Análise textual:** *Considera o filme como um texto, é decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70 e tem como objetivo decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo* (PENAFRIA, 2009, p. 5-6).

Esse tipo de análise aplica-se com maior facilidade a filmes narrativos, e sua importância divide-se em três códigos, sendo primeiramente o *perceptivo*, que permite ao espectador reconhecer objetos no ecrã, o segundo código é o *cultural*, que permite ao espectador interpretar o que vê recorrendo a sua cultura, e o terceiro diz respeito aos *códigos específicos* do recurso cinematográfico, no qual por meio de montagens alternadas duas ações podem ocorrer ao mesmo tempo.

**b) Análise de conteúdo:** Considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme (PENAFRIA, 2009, p. 6). A aplicação deste tipo de análise implica, primeiramente, em identificar o tema do filme. Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema.

**c) Análise poética:** Entende o filme como uma programação/criação de efeitos, e pressupõe a identificação de sentimentos e sentidos que o filme é capaz de produzir; e a partir da identificação dos sentidos do filme (visuais e sonoros, por exemplo) há que identificar como esses meios foram estrategicamente organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s), ou se os efeitos forem sobretudo de sentido, qual é a determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema.

**d) Análise da imagem e do som:** Entende o filme como um meio de expressão, e pode ser considerado especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos. Com este tipo de análise

encontramos, sobretudo, o modo como *o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo* (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Para a análise do filme *Vênus Negra* (2010), adotamos alguns procedimentos metodológicos a partir da proposta de Penafria (2009), definindo primeiramente qual(is) objetivo(s) específicos pretendemos abordar no que se refere às seguintes questões:

- i. Informações da obra – Apresentação do filme e de seus dados, tais como Título (em português); título original; ano; país; gênero; duração; ficha técnica; sinopse; Informações sobre o diretor; dentre outros.
- ii. A dinâmica da narrativa e os pontos de vista – Decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas). Esta divisão tem como objetivo focar nos enquadramentos (planos/ângulos) de câmera que foram utilizados na filmagem, fazendo uma decantação da narrativa em partes menores para uma posterior reconstrução do real fílmico. Buscando sempre reaver momentos de tensão intercalando-os com imagens. Já os pontos de vista, com base em Penafria (2009), podem ser trabalhados em três sentidos:

**1 – Sentido visual/sonoro:** Analisar o filme no que diz respeito a seus aspectos visuais e sonoros recorrendo ou criando terminologia relativa à imagem e ao som<sup>90</sup>.

**2 – Sentido narrativo:** (Quem conta a história? E como é contada?). Aqui entendemos por narrativa a junção das noções de história e enredo.

**3 – Sentido ideológico:** Qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação aos tema(s) do filme?

- iii. Objetificação da Mulher e a Câmera Masculina – Análise detalhada da representação visual utilizada na configuração da personagem principal, Saartjie Baartman, e de como seu corpo é exposto, apresentado ao público. Qual seria essa representação? Que aspectos sociais e discursivos podem ser apreendidos de sua representação

---

<sup>90</sup> Os aspectos sonoros de *Vênus Negra* não serão avaliados neste trabalho, pois o filme em questão não traz de forma evidente esse elemento, gerando a impossibilidade de sua análise.

visual? Que possíveis significados carregam os elementos de seu vestuário? Seus gestos? Comportamentos? Como seu corpo é exposto, apresentado?

### 3.3.1 – Informações da Obra

Originalmente lançado na França com o título *Venus Noire*, com lançamento em 2010, e chegando em terras brasileiras somente em 7 de junho de 2011, a ficção histórica dramática *Vênus Negra* tem duração de 159 minutos, com roteiro e direção de Abdellatif Kechiche, e produção de Charles Gillibert, Marin Karmitz, e Nathanaël Karmitz.

Com filmagem colorida, o longa se propõe a voltar no século XIX e contar a história de vida de Saartjie Baartman, mulher sul-africana e de etnia hotentote, que é levada da África do Sul rumo à Europa acompanhada por Caezar, seu “mestre”. Com a promessa de fazer fama e fortuna, Saartjie passa a se apresentar nos famosos shows de aberrações humanas (*freak shows*), e a exibir seu corpo em espetáculos de curiosidades, nas cidades de Londres e Paris, pois devido à sua aparência e seus traços corporais, Saartjie é vista como uma mulher exótica pelo povo europeu.

O diretor do filme é Abdellatif Kechiche, um ator, diretor e roteirista franco-tunisino que possui mais de 18 anos de carreira, e uma média de 8 filmes e séries já produzidos que lhe renderam lugar privilegiado no cinema francês contemporâneo, dentre eles: *A Esquiva (L'Esquive)*, de 2003, *O Segredo do Grão (La Graine et le Mulet)*, de 2007, *Vênus Negra (Venus Noire)*, de 2010, *Azul é a Cor Mais Quente (La vie d'Adèle)*, de 2013, e *Mektoub, My Love: Intermezzo*, de 2019.

Nota-se que a temática suburbana e turbulenta está sempre presente em suas obras, seja através da retratação de injustiças sociais – Como *Vênus Negra* –, ou de romances entre pessoas do mesmo sexo – Como *Azul é a Cor Mais Quente* –, o que torna suas obras polêmicas, sendo aclamadas por seus pares e criticado por outros. Com *Vênus Negra* (2010), Kechiche retoma suas raízes, buscando rever arbitrariedades cometidas com povos africanos.

Em entrevista ao jornal francês *Inrockuptibles* em 2011, o cineasta refere-se tanto ao seu filme quanto aos movimentos sociais, políticos e culturais que ocorrem do outro lado do Mediterrâneo:

Às vezes eu sinto que vem de mim, que é a expressão da minha revolta em face da injustiça, que sai da minha própria coragem. É também mais uma revolta das entranhas do que jasmim, rosas ou o que quer que seja. É um grito de verdade. Os homens lutam, sacrificando suas vidas por dignidade. [...] É uma grande lição para todo o planeta. Ao mesmo tempo como um tapa para intelectuais, políticos e artistas, dos quais eu faço parte, que não sabia ou foi capaz de fazer algo para mudar as coisas. Desejo com todo o meu ser uma longa vida a esta revolta popular, que continua a fazer oposições em todo o mundo árabe, é claro, mas não só. Eu sonho em vê-la se espalhar para todas as ditaduras, mas também para todas as democracias corruptas, em todos os lugares onde a injustiça social, o desprezo e a humilhação dos homens são desenfreadas. Sonho com uma revolta dos nossos subúrbios<sup>91</sup> (MOURQUE; ZEKRI, 2011, s/p).

Apesar da aclamada entrevista descrita acima, o diretor teve seu nome envolvido em várias polêmicas que vão na contramão do que prega nos últimos anos. Em outubro de 2008 o nome do diretor estampou a capa de várias notícias devido a queixa de agressão sexual por parte de uma atriz de 29 anos. Segundo a notícia detalhada pelo canal francês *BFM-TV*, depois de consumir algumas bebidas alcoólicas, a atriz afirma ter despertado de um estado de inconsciência deitada num sofá, com as calças abaixadas, as pernas abertas e com Kechiche a tocando. O advogado do cineasta, Jeremie Assous, alegou que o realizador contesta categoricamente a veracidade destas acusações, argumentando que elas provêm de uma pessoa que recorreu ao estatuto de vítima para se tornar conhecida. O nome da mulher, entretanto, nunca foi tornado público.

Um dos casos mais famosos envolvendo o diretor tem relação com as atrizes do filme *Azul é a Cor mais Quente* (2013), que após receberem o prêmio Palma de

---

91 Do original: Parfois, j'ai le sentiment qu'elle vient de moi, qu'elle est l'expression de ma révolte face à l'injustice, qu'elle sort de mes propres tripes. C'est d'ailleurs plus une révolte des tripes que du jasmin, des roses ou de je ne sais quoi. C'est un véritable cri. Des hommes luttent, sacrifiant leur vie pour la dignité. [...] C'est une belle leçon à la planète entière. En même temps qu'une véritable claque aux intellectuels, politiques, et artistes, dont je suis, qui n'ont rien su ou pu faire pour changer les choses. Je souhaite de tout mon être une longue vie à cette révolte populaire, qu'elle continue à faire des petits à travers le monde arabe, bien sûr, mais pas seulement. Je rêve de la voir se propager à toutes les dictatures, mais aussi à toutes les démocraties corrompues, partout où sévissent l'injustice sociale, le mépris et l'humiliation des hommes. Je rêve d'un soulèvement de nos banlieues. Tradução da autora.

Ouro<sup>92</sup> durante o festival de Cannes do mesmo ano, alegaram abusos por parte do homem durante os seis meses em que ocorreram as filmagens do longa.

Segundo relato das atrizes Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux, apesar da representatividade lésbica presente no filme, o que caracteriza um ponto positivo, ele claramente é retratado sob um olhar fetichista. A situação ficou ainda mais evidente depois que ambas alegaram que Kechiche as tratou de maneira degradante durante as gravações, visto que as atrizes foram forçadas a ficar completamente nuas no *set* de filmagem durante dez dias. *A maioria das pessoas na vida real sequer se atreve a fazer o que ele nos obrigou e geralmente têm mais respeito umas pelas outras. Ele não* (GIRON, 2013, s/p), disse Adèle na época. A atriz também comentou a respeito do momento em que a personagem de Léa (Emma) bate nela durante o sexo, alegando que ela realmente estava sofrendo com os golpes, e que ele – Kechiche – gritava para que a personagem continuasse acertando e batendo “outra vez”. As atrizes descreveram a experiência como “horrível”, e dizem que o diretor tem um “gênio perturbado”.

Ainda houve controvérsias descritas no relatório do Sindicato Francês de Cinematografia e Audiovisual (*Syndicat des professionnels de l'industrie de l'Audiovisuel et du Cinéma*), que criticou as condições de trabalho da equipe. Dentre as queixas, estão: assédio moral, horas extras e violações das leis trabalhistas, o que deixava a produção em uma atmosfera “pesada”, e levou alguns membros a pedir demissão.

O último escândalo envolvendo Kechiche foi em decorrência de seu último longa lançado: *Mektoub, My Love: Intermezzo* (2019), que foi classificado como misógino, nojento e voyeurista pela crítica. O filme de 3 horas e 28 minutos gira em torno de um grupo de jovens, mas quem assistiu, garante que o que salta aos olhos, é a objetificação dos corpos femininos, e que a cena mais controversa mostra sexo oral de maneira explícita durante 12 minutos. Nádegas e genitálias são sempre mostradas em *close*, o que, na visão dos/as críticos/as, deixa o longa-metragem beirando o pornô.

Para o correspondente do UOL em Cannes:

---

92 Ainda conhecido por *Palme d'or*, é o prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, entregue desde o ano de 1955 ao filme vencedor do Festival. A escolha anual é feita por um júri composto de profissionais internacionais ligados ao cinema, entre filmes inscritos de diversas partes do mundo, realizando-se durante o mês de maio na cidade de Cannes, na Riviera francesa.

Há uma dicotomia entre o enfoque machista, mas ao mesmo tempo reconhecedor da emancipação feminina sobre o próprio desejo (...) A câmera de Kechiche paira sobretudo sobre as curvas femininas, em danças sensualizadas, com shorts minúsculos e cabelos molhados de suor (WARKEN, 2019, s/p).

Em entrevista cedida ao crítico de cinema Luiz Fernando Oricchio, em 17/06/2011, o diretor do longa *Vênus Negra* (2010) conta que a história da mulher chamou sua atenção pelas questões racistas e que geraram um sofrimento causado pelos olhares da “melhor sociedade europeia”. Kechiche alegou que já havia realizado leituras prévias da vida de Baartman, mas que o impulso que motivou sua efetiva produção foi no ano de 2000, justamente quando a África recebeu os restos mortais da mulher.

O diretor salienta que existe uma “atualidade poética” em toda a história, recordando que o discurso científico de base racista dos estudiosos que examinaram o corpo de Baartman, tal qual, foi retomado durante a ascensão do fascismo na Europa, uma vez que as teorias da eugenia estão presentes nas raízes do nazismo. Kechiche ainda lamenta que, infelizmente, esses pensamentos são ressuscitados pela extrema direita europeia, e que embora mais veladas, continuam a rondar o continente, mas agora na forma de intolerância diante de imigrantes e pobres de partes menos favorecidas do mundo.

Em relação à *Vênus Hotentote*:

Eu precisava contar a história desse corpo, de sua trajetória até o esgotamento e a mutilação final (...) Senti algo parecido a um dever moral de lembrar esse caso e fazê-lo com toda a intensidade e respeito (ZANIN, 2011, s/p).

Embora seus filmes enfoquem as pessoas marginalizadas ou subalternas, e tenham como protagonistas as que atravessem fronteiras culturais, econômicas, raciais e até sexuais, verificaremos na análise de *Vênus Negra* (2010), que o filme não foge desse padrão no qual por meio de cenas distendidas, o corpo da mulher é objetificado, hipersexualizado e tem um forte apelo *voyeurista*, sempre reforçando condições tristes vividas pelos/as personagens e que chegam a causar desconforto ao/à espectador/a.

### 3.3.2 – A dinâmica da narrativa e os pontos de vista

Fundamentado em acontecimentos históricos de princípio do século XIX, conforme já descrito, o filme *Vênus Negra* (2010) inicia com um *flashback* de Saartije já morta, no ano de 1815. Em um plano conjunto e câmera em ângulo alto – também denominada de *plongée* –, vê-se uma sala lotada, na qual por intermédio da presença ovacionada, e da interlocução de Georges Cuvier<sup>93</sup>, é apresentado o corpo mais famoso da história natural visto até então, e o avental de uma verídica hotentote. Nessa sequência, e em primeiríssimo plano, Cuvier apresenta o corpo, até então coberto com uma manta branca, feito em molde de gesso, e passa adiante órgãos íntimos dentro de potes de vidro. Aqui já se apresenta a opção estética mais utilizadas pelo diretor no decorrer da trama, que são planos detalhados do corpo da personagem.

Fazendo comparações com o auxílio de cartazes e desenhos ao fundo, não apenas com órgãos sexuais de mulheres europeias, mas também explicitando supostas particularidades de constituição que permitem estabelecer uma relação direta entre as mulheres africanas e os macacos por meio do tamanho de suas alongadas genitálias –conhecidas como avental hotentote –, pelo acúmulo de gordura em suas nádegas, por seus seios proeminentes, e pelo tamanho considerável de seus cérebros. O cientista termina a fala afirmando que em toda sua vida médica, nunca havia visto uma cabeça tão semelhante a de um macaco. O discurso no filme, desde seu início, já demonstra a realidade de um pensamento colonialista, racista e machista em que a ciência se aportou.

---

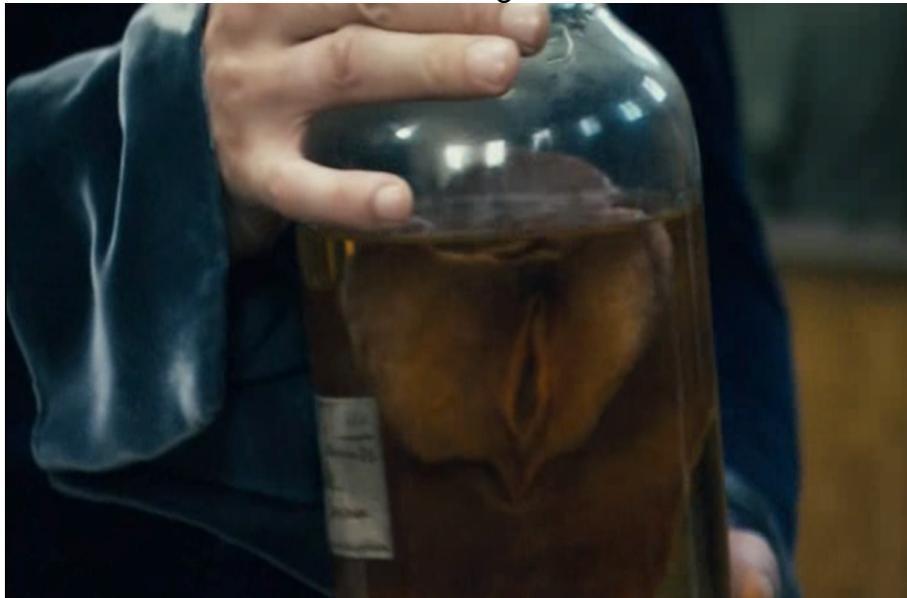
93 Jean Leopold Nicolas Frédéric Cuvier (1769-1832) foi um naturalista e zoologista francês da primeira metade do século XIX, é por vezes chamado de "Pai da Paleontologia". Foi uma figura central na investigação em história natural na sua época, comparou fósseis com animais vivos criando assim a Anatomia Comparada.

Figura 34 – Frame: Início do longa-metragem



Frame do filme Vênus Negra (00:00:33)

Figura 35 – Frame: Assistente de Cuvier passando um pote com os órgãos



Frame do filme Vênus Negra (00:01:43)

Kechiche divide seu filme em três fases distintas, e a primeira coincide com a chegada de Saartije a cidade de Londres, em 1810, na qual a próxima sequência se inicia em um plano geral – também denominado panorâmico –, e veem-se ruas lotadas de pessoas buscando alguma atração, ou ainda, das próprias “atrações”

convidando as pessoas para verem suas apresentações. Malabares e acrobacias com fogo, encantadores de flauta, a pessoa mais forte fazendo poses e/ou quebrando correntes, domadores de animais, e ao fundo grandes pôsteres e cartazes anunciando os “fenômenos” que se apresentam nos famosos shows de horrores e/ou curiosidades humanas, como anões ou a mulher barbada/macaca. Sobressaindo essas imagens, vemos um homem com roupas de domador de animais convidando e jogando panfletos sobre o público que passa – e que estica suas mãos para pegar o papel –, anunciando que estes devem ver por si mesmos a única e extraordinária Vênus Hotentote, uma fêmea notável e “selvagem” do continente negro: A África. Ainda ao fundo, pode-se ver um grande pôster da mulher em uma posição lateral, e que insinua indícios de uma falta de civilidade. Trajada apenas de uma tanga, com pintura facial geralmente associada a etnias primitivas e com uma espécie de arco de guerra em mãos.

Figura 36 – Frame: Atrações de rua na cidade de Londres

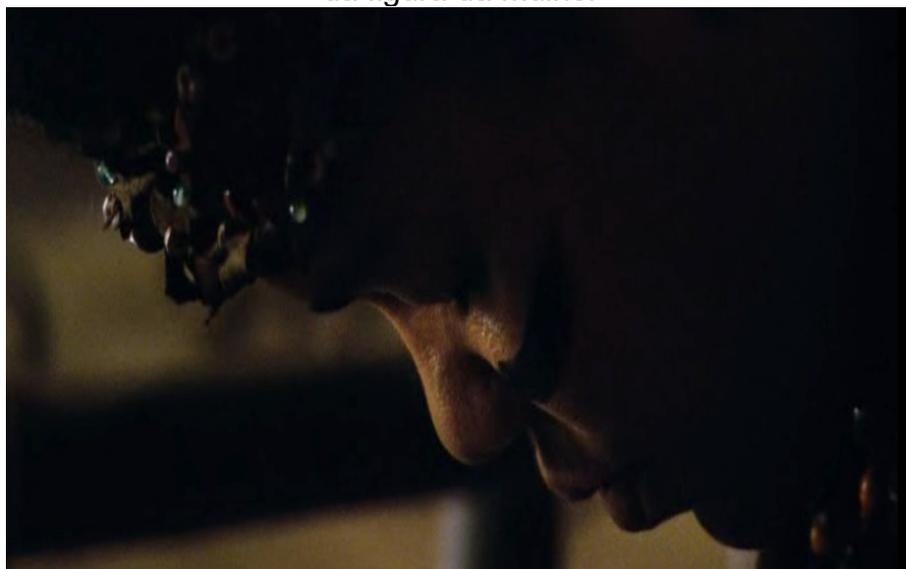


Frame do filme Vênus Negra (00:07:29)

No próximo plano sequência somos apresentados/as à personagem principal, e ao ambiente em que se passam os momentos mais relevantes da narrativa filmica. O *take* inicia em um primeiríssimo plano da mulher (Figura 37), no qual ainda se ouve o barulho da plateia que entra ao fundo. A cena destaca, mais uma vez, o aspecto selvagem da mulher, visto que adereços como cocais e pedrarias coloridas

tanto em sua cabeça como em seu pescoço são salientados. Novamente, a pintura facial exótica está presente. No próximo quadro, vemos Hendrick Caezar (Andre Jacobs), o homem que convidava o público anteriormente, apresentar e balançar em frente a plateia uma grande jaula coberta com uma aparente pele de animal ao centro do salão (Figura 38), dizendo ter capturado a mulher na floresta com suas próprias mãos, enquanto a negra andava livremente. Neste momento, entretanto, a câmera muda de posição e tira o foco do homem, nos dando a visão e colocando o/a espectador/a do filme no lugar da própria plateia do espetáculo, em um plano médio. Aqui compreendemos que o posicionamento desse ângulo nos fornece dois caminhos interpretativos para a trama, ao mesmo tempo que possibilita representar a personagem em um sentido de aprisionamento, também fornece ao/à espectador/a a sensação de imersão no ambiente dos *freak shows* e de quem a observa.

Figura 37 – Frame: Primeiríssimo plano da construção narrativa da figura da mulher



Frame do filme *Vênus Negra* (00:07:37)

Figura 38 – Frame: Visão da plateia



Frame do filme Vênus Negra (00:07:43)

Continuando o espetáculo, o homem ordena que a mulher – até então sentada de cócoras, e em posição de ataque como um animal – “levante-se”, “ande”, “vire-se”, “acalme-se”, “dance”, “desfile como uma dama europeia” e até mesmo toque um instrumento musical de origem africana, desconhecido por aquelas pessoas. Saartjie Baartman é apresentada para o público que assiste ao show e ao público que assiste ao filme como uma selvagem genuína, que reage constantemente com seu instinto naturalmente feroz e que necessita ser domado, motivo pelo qual apresenta-se em uma jaula, recebe alimento a cada ordem cumprida e necessita de uma coleira. Durante o show, o homem ainda “testa a coragem” dos espectadores pedindo para que se aproximem e toquem na mulher para comprovar seus “dotes”. “Volte para a sua selva! Volte para a sua jaula!”, gritam as pessoas da plateia. Neste momento, a câmera direciona novamente em um plano médio trazendo a imagem que a plateia tem da mulher, onde a vemos sucessivas vezes sendo tocada, apalpada, beliscada, levando tapas e ainda, por aqueles que tem medo, o uso de objetos, como uma caneta e um guarda-chuva para tocá-la. Isso nos revela, mesmo nos minutos iniciais da trama, os diversos modos de opressão, exploração, humilhação e violência aplicados à personagem.

O filme, assim como a história, apresenta três níveis narrativos distintos e que são notados desde o início da trama. O primeiro diz respeito a vontade de verdade,

que se apresenta tanto na escolha de quem tem o direito a fala, como no peso das falas proferidas, mostrando que durante a narrativa, a verdade e seu controle provém sempre da figura masculina, e sobretudo, de sistemas institucionais – médicos e jurídicos–, como descritos nos parágrafos anteriores. O segundo nível narrativo é o da memória coletiva, pois embora o filme busque descrever a biografia de Saartjie, sua trajetória é relatada sempre a partir de um coletivo, não de um individual. O terceiro e último nível, é o de como esse corpo é investigado dentro do próprio longa, mas que se desdobra em outros dois aspectos, o primeiro com relação a escolha no enquadramento das filmagens por parte do diretor, e o segundo de como esse mesmo corpo negro e hotentote é um objeto de poder para quem o detém, como veremos adiante.

Figura 39 – Frame: Saartjie sendo exposta ao público



Frame do filme *Vênus Negra* (00:16:52)

Iniciando em um primeiro plano, pode-se perceber o estado emocional da mulher por meio de sua expressão facial, e um evidente esgotamento que está por vir, visto que a cada pausa entre as apresentações, Saartjie busca beber (Figura 40) e fumar para relevar sua realidade, voltando após esses breves momentos de pausa a se agachar na jaula e aguardar o próximo show. O que chama atenção nessa cena é que ela se repete em outros vários momentos no decorrer do filme, fazendo com que haja mais um tipo de movimento cíclico dentro da própria trama.

Figura 40 – Frame: Saartjie bebendo entre as apresentações.



Frame do filme Vênus Negra (00:19:45)

Fora das apresentações, em novo plano sequência vemos uma conversa entre Saartjie e Caezar logo pela manhã, onde o homem a flagra bebendo desde cedo. Na cena em questão, explicita-se mais uma vez o esgotamento psicológico e físico da mulher, conforme expresso no seguinte diálogo que leva a Saartjie a chorar:

**Caezar:** Saartjie! Bebendo de novo! Nós temos que trabalhar. Se vista! E aí? Por que você está assim? **Saartjie:** Estou cansada. O espetáculo não é fácil. Não foi o que você me prometeu (...) Eles podem olhar, mas não pôr a mão. **Caezar:** Não! Não funciona desse jeito! Eles têm que te tocar. É isso que nos dá reputação. Para verificar que você não é um travesseiro. Você é famosa. E logo será livre. Sabe o que significa? Sabe o que significa? de cabeça erguida e cheios da grana. E você poderá fazer o que quiser...

Figura 41 – Frame: Saartjie chora em conversa com Caezar



Frame do filme Vênus Negra (00:25:43)

Dando sequência a narrativa fílmica, Caezar chega acompanhado de dois homens carregando pacotes e belas caixas de presentes. O homem os apresenta a Saartjie e diz que estes (Matthew e Harry) foram contratados exclusivamente para servi-la, e que ela poderia utilizá-los da forma que desejasse, indo tomar um chá, sentando-se em um lindo parque, ou ainda para andar de carruagem, pois como ela havia dado duro no trabalho nos últimos tempos, esse seria o momento para divertir-se um pouco. Aqui percebe-se nitidamente que Caezar tenta comprar o humor e a felicidade da mulher depois da cena que se passou anteriormente. De dentro das caixas, o homem tira alguns itens de luxo europeus, como um leque vermelho, um chapéu azul e um par de luvas vermelhas, salientando que são para damas, e que Saartjie fica bonita com os presentes. Nesse instante, os planos-sequência são apresentados novamente em um primeiríssimo plano, que além de demonstrar os presentes dados a mulher, evidenciam expressões nos rostos dos/as personagens nitidamente confusos/as. Esse tipo de plano é um dos mais utilizados durante a filmagem, conforme se pode constatar na análise.

Figura 42– Frame: Plano sequência dos presentes



Frame do filme Vênus Negra (00:29:08; 00:30:00; 00:29:46; 00:29:24, 00:29:27)

Após a sequência dos presentes, Saartjie passeia a cavalo com Matthew (Alix Serman) e Harry (Ralph Amossou) pela cidade, transitando por várias paisagens naturais e urbanas em um longo plano de passagem até chegarem a uma loja, na qual a mulher entra, e troca seu chapéu azul por um outro vermelho. Já em casa, vemos Saartjie junto aos homens tentando aprender o idioma inglês, e mais uma vez neste diálogo entre os/as personagens, nota-se o vício dela em bebidas:

**Harry:** Uma mesa. Uma mesa... Repita... Uma... **Saartjie:** Mesa. Mesa **Harry:** Sim. É isso. **Saartjie:** Copo. **Harry:** Isso. Você gosta, não? **Saartjie:** Copo. **Harry:** O que tem dentro? **Saartjie:** Copo. **Harry:** Não, no copo **Saartjie:** Uísque. **Harry:** É! Você conhece bem.

Em meio ao cenário de um bar, Saartjie e Caezar são apresentados ao cafetão e domador de ursos Reaux (Olivier Gourmet), já visto em passagens curtas de câmera, e que agencia a prostituta Jeanne (Elina Löwensohn). Esse é o primeiro contato que temos com esses dois personagens, que passaram cada vez mais a se aproximar de Caezar e das apresentações da mulher. O fato, é que esse personagem (Reaux) é representado desde o início e durante toda a narrativa fílmica em um teor autoritário, misógeno e perverso.

Ao decorrer da trama e após nova apresentação de Saartjie, durante a venda de suas estatuetas na saída da atração, acontecimento comum para a época e

também já citado em capítulos anteriores, chega um jornal às mãos de Alexander Dunlop (Jonathan Pienaar), médico e sócio de Caezar – que pouco aparece no filme – contendo uma matéria intitulada de: “Um escândalo indecente”. Nela busca-se relatar as obscenidades e denunciar o espetáculo do qual a mulher é protagonista.

Figura 43 – Frame: Jornal chegando as mãos de Alexander Dunlop



Frame do filme Vênus Negra (00:38:05)

Já em uma próxima cena, logo após Saartjie deixar o palco chegam três homens (Figura 44), um intitulando-se secretário da Instituição Africana (Zachary Macaulay), e os outros dois (Peter Van Wageningen e Thomas Gisborne Babington) representantes do Instituto Africano, que trabalham em prol da civilização africana. Nesta ocasião inicia-se uma discussão entre Caezar e os homens, o primeiro alegando que estão confundindo a realidade com o show, e os homens de que após assistirem a “degradante apresentação”, comprovam os boatos dos jornais que a devida mulher, sem dúvida alguma, sofre com esse tipo de tratamento. É possível sentir no decorrer da narrativa uma sensação de tensão entre os personagens. Logo após negar-se a mostrar os documentos cedidos pelo governo, Caezar põe um fim a conversa alegando não ter obrigação nenhuma de respondê-los, e que aquele seria um local de trabalho. Os homens vão embora, mas com a promessa de que aquele assunto iria ao tribunal.

Figura 44 – Frame: Discussão entre Caezar e homens do instituto africanês



Frame do filme Vênus Negra (00:40:18)

Nesse momento, Saartjie sem entender muito da conversa em inglês que ocorreu entre os homens, pergunta o que houve a Caezar, que esconde os fatos e diz que nada demais havia ocorrido ali. Já a tendo empurrando para dentro da jaula de madeira, pede para que desta vez a mulher se apresente com mais entusiasmo durante o espetáculo. Essa cena chama-nos atenção, pois demonstra e reafirma que a mulher resiste, que não gosta da forma como os shows ocorrem, explicitando ainda mais a decadência das apresentações a qual é exposta conforme diálogo que segue:

**Saartjie:** Eles me machucam. Não quero que me toquem. **Caezar:** Pare! Não me encha o saco! Eles estão aqui para se divertir. E esse não é o nosso país. Não podemos errar. O sucesso sempre atrai a inveja.

Torna-se necessário pontuar que o personagem Caezar sempre fala da “inveja” que todos têm dele. A inveja, na verdade, faz alusão ao fato dele ter em suas mãos o “poder”, ou seja, manipular aquele corpo que todos supostamente desejam e que é capaz de proporcionar para aquele que o detém fama e fortuna.

Nesta cena, mesmo já dentro da jaula acorrentada por fora, Harry em um ato de solidariedade pergunta se Saartjie está bem, e mesmo sem resposta, oferece a mulher um copo com cachaça, para que esta possa dar continuidade ao espetáculo

que estava por vir. Antes de sair, pede para que a mesma aguarde firme. A bebida, durante todo o longa-metragem parece ser a única sensação de alívio experimentada por Saartjie.

Figura 45: Bebendo entre apresentações.



Frame do filme *Vênus Negra* (00:41:26)

Durante a performance, em vez de tocar o instrumento sem nenhum decoro, a mulher toca e canta uma bela canção de origem africana, fazendo com que o público em vez de caçoar e rir, acabe por se entreter e apreciar a música, indo totalmente contra o propósito da apresentação. Neste momento, o plano até então americano fecha-se em um primeiro plano, e Caezar fica frente a frente, e encara Saartjie dizendo estar cansado daquele tipo de história, olhando fixamente para a mulher – que evita o contato visual, sempre abaixando a cabeça – e dizendo que aquela seria a última vez (Figura 46). Durante a mesma apresentação, Saartjie recusa-se a atacar as pessoas que a tocam, permanecendo parada e de olhos fechados. Embora o público não tenha a visão de seu rosto, ele evidencia profunda tristeza e dor, um relato profundo do colonialismo. Para que a plateia não perceba o que se passa, Caezar a segura e sacode seu corpo durante todo o final do show (Figura 47).

A ausência de luz nessa cena, ainda mais do que em outras, liga-se ao elemento visual, focando na construção e dando uma maior profundidade aos sentimentos da personagem.

Figura 46 – Frame: Caezar olha fixamente para a mulher



Frame do filme Vênus Negra (00:43:09)

Figura 47 – Frame: Caezar segurando a mulher



Frame do filme Vênus Negra (00:43:33)

Logo após o show, Caezar tem um momento explosivo, expulsando Matthew e Harry, que até então ajudavam Saartjie a tirar as roupas da apresentação e serviam-lhe mais bebida. A cena mostra o preconceito e o rebaixamento com o qual Caezar trata os homens, os chamando de pretos sujos e os mandando ao inferno. Com a mulher não é diferente, conforme a descrição abaixo:

**Caezar:** E você, sua negra gorda! Bunda gorda! Sua doméstica hotentote estúpida! Ficou louca? Quer me humilhar na frente dos outros? Perdeu a cabeça? Quer me humilhar diante de Londres? Experimente fazer de novo! O que deu em você? Você se acha inteligente? Quer estragar tudo?

O fato é que mesmo tentando se defender das acusações, e mesmo sendo agredida (Figura 48), Saartjie está submetida às opressões e intimações de Caezar, e os respectivos quadros da cena mostram isso, começando em um enquadramento conjunto e aos poucos, em uma sucessão de movimentos, a câmera intercala cada vez mais entre o primeiro plano e o primeiríssimo plano, principalmente para centrar nas expressões faciais do homem, como os olhos, o suor que escorre por seu rosto e nos tapas que a mulher recebe na cabeça. Esse tratamento dado à movimentação da câmera faz que aos poucos o/a espectador/a vá adentrando no universo de Caezar e compreendendo ainda mais sua obsessão pelo corpo e pela finalidade que a mulher tem para ele: o poder. Ao finalizar essa sequência, Caezar mostra a Saartjie um mandado do tribunal que havia recebido dias antes, declamando que a polícia queria colocá-los na cadeia, e que seria nessas horas que os verdadeiros amigos seriam reconhecidos. A tomada termina com o homem oferecendo um copo de whisky a ela, seguindo da pergunta: “Posso contar com você?”

Figura 48 – Frame: Caezar batendo em Saartjie



Frame do filme *Vênus Negra* (00:45:21; 00:45:27)

Figura 49 – Frame: Caezar persuadindo a mulher



Frame do filme Vênus Negra (00:47:41; 00:47:47; 00:47:51; 00:47:33)

Réu por exibir Saartjie como um animal e escravizá-la para seu próprio engrandecimento, Cezar inicia seu testemunho no tribunal londrino alegando ser primeiramente temente a Deus, e que independentemente do que os moralistas alegam, sempre tratou a devida mulher com respeito. Seu contato com ela seria antigo, visto que a mulher havia trabalhado para sua família, primeiramente na casa de seu irmão Peter, e em seguida para ele e sua esposa. Desta forma, seu vínculo com ela seria o de uma empregada, jamais o de uma escrava, como manifestaram os acusadores. Caezar continua dizendo que sua conexão com Saartjie é tão grande, que ela amamentou até seus dois filhos, sendo considerada antes de mais nada como um membro de sua família.

Questionado pelo juiz sobre a ideia para o espetáculo, afirma que esse tipo de exibição sempre fora normal na Cidade do Cabo, na África, sendo ainda muito popular entre os soldados britânicos, e que a idealização inicial partiu de seu sócio ali presente, Alexander Dunlop, médico e oficial da marinha britânica. O homem finaliza sua fala afirmando que Saartjie é sua sócia. Após vários protestos contra sua fala, a mulher é chamada a depor.

O que chama a atenção na cena, é que antes mesmo de Saartjie ter direito a fala, são vozes majoritariamente de homens brancos que vemos durante todo o julgamento, tanto para denunciar o espetáculo, como para defendê-lo. Quando é chamada para dar seu depoimento, mais uma vez há a presença de um homem

branco que faz a mediação de seu relato, visto que a mulher fala em africanês (*africâner; africânder; africanse ou afrikaans*), língua do ramo germânico do grupo indo-europeu desenvolvida durante o período em que a Holanda e os Países Baixos colonizaram parte da África, ela tem sua fala duplamente traduzida em outro idioma, tanto em africanês – língua dos Holandeses—, como em inglês britânico e precisa ter suas palavras traduzidas para o inglês.

Em seu depoimento, Saartjie alega ter 25 anos, conta a origem de seu nascimento, relata sobre a morte de seus pais, sobre a família que havia deixado na cidade do Cabo – dois irmãos e quatro irmãs –, e sobre o início de seus trabalhos na casa de Caezar, que se deram devido à doença de sua mulher, impossibilitando-a de cuidar das crianças ainda pequenas. Questionada sobre ter filhos e um marido, negou dizendo que seu filho havia morrido e que nunca chegou a casar-se, apenas viveu com o homem que a abandonou após a morte da criança. Quando indagada sobre como teria entrado naquele ramo, a mulher apenas confirmou tudo o que havia sido anteriormente dito, e ainda defendeu o homem, conforme segue:

**Juiz:** Não há nada que a choque na forma como é exibida? **Saartjie:** Não, nada. **Juiz:** Nada choca. Nem sua roupa? **Saartjie:** Não. **Juiz:** A Sra. não sofreu nenhuma pressão, física ou moral, ou maus tratos? **Saartjie:** Não, eu não sou uma escrava. Não vida real, não sou o que sou no palco. Eu atuo. Eu sei atuar! Eu atuo! **Juiz:** E o que recebe por isso? **Saartjie:** Pelo contrato ele me dá metade do dinheiro. **Juiz:** E isso é suficiente para você? **Saartjie:** Sim. Eu era uma empregada, agora sou sócia. **Juiz:** Obrigado... Srta. Baartman. Isso é tudo. Alguma coisa a acrescentar? **Saartjie:** Não, nada a acrescentar. **Juiz:** Está claro que essa mulher não está sendo forçada e o caso será encerrado.

Com gritos eufóricos de que a mulher claramente estava sendo manipulada, de que as respostas notoriamente haviam sido previamente ensaiadas e de que sequer existia um contrato, Saartjie e Caezar deixam o tribunal ao som de vaias. O interessante de se notar, entretanto, é que em nenhum momento da trama realmente é apresentado qualquer tipo de contrato que possa mostrar vínculo empregatício ou societário entre ambos, reforçando ainda mais a condição de escravidão a qual a mulher era vítima.

Nesse ponto da narrativa, cabe ainda uma outra análise quanto a fala da personagem ter sido traduzida dentro da corte. Ao ter seu relato identificado como manipulado na visão de seus “defensores” dentro do longa, será que Saartjie de fato, falou por si?

Em seu livro *Pode o Subalterno Falar* (2010), Gayatri Chakravorty Spivak levanta o problema da mulher subalterna, que é duplamente calada, *uma vez que no contexto colonial o sujeito subalterno não tem direito a fala, o sujeito subalterno feminino está ainda mais aprofundado na obscuridade*<sup>94</sup> (SPIVAK, 2010, p. 67). Desse modo, como criar igualdade e legitimidade de fala a esse grupo que é colocado em um lugar diferenciado de fala, em um lugar de “outro” com relação àqueles que não têm marcas de lugar de fala ou que falam de um lugar social estabelecido?

Em análise de parágrafos anteriores aos do julgamento, um primeiro ponto pode ser ressaltado em um diálogo entre Caezar e Saartjie, no qual mais uma vez ficou evidente que a africana é influenciada e chantageada emocionalmente pelo homem. O segundo ponto, ocorrido durante o julgamento – mas também em vários outros momentos do filme – revela que como a mulher sabe falar apenas africaner, nem sempre ela acaba sendo entendida, ou compreendendo o que estava sendo falado.

Spivak (2010) ainda articula seus pensamentos com os de Foucault, na medida em que argumenta que a ideologia dominante sobre o subalterno reproduz relações nas quais os veem como objetos incapazes de falar sobre si mesmos, o que caracteriza uma valorização *por vezes não questionada do oprimido como sujeito, o “ser objeto”* (SPIVAK, 2010, p. 29). Em vista disso, ao se dar prioridade a vozes brancas em detrimento da mulher negra, o filme além de mostrar como o/a sujeito/a de Terceiro Mundo é representado/a no discurso Ocidental, ressalta que *o poder de fala é definido por uma classe dominante e por seus próprios interesses* (SPIVAK, 2010, p. 42), e que a versão de Saartjie sobre sua própria condição é, na verdade, a tradução da tradução de sua realidade e voz.

Nessa perspectiva reiteramos as palavras de Spivak (2010) que conclui: *o subalterno não pode falar* (SPIVAK, 2010, p. 126), e que esse fato também tem relação direta com a ideia de que o subalterno não é escutado, ou não tem seu discurso legitimado, posto que esse discurso é mediado ou atravessado por discursos anteriores ao seu próprio discurso.

Nesta cena, bem como na maior parte do filme, as tomadas acontecem em primeiro plano, porém, em alguns momentos, nos quais destaca-se a indignação das

---

94 Ressaltamos aqui, que os estudos de Spivak (2010) e a amplitude dos temas discutidos em seu livro ultrapassam facilmente um público específico, podendo ser também relacionados a pessoas com deficiência e demais grupos marginalizados.

peças presentes, ou a expressão no rosto das personagens, é comum os primeiríssimos planos (Figura 51). Assim como no início do filme, no julgamento também temos a visão de Saartjie a partir da visão do público presente na audiência.

Figura 50 – Frame: Julgamento perante o tribunal Londrino



Frame do filme Vênus Negra (00:50:44; 00:52:22; 00:53:00)

Figura 51 – Frame: Expressões e visão perante a sentença



Frame do filme Vênus Negra (00:58:08; 00:58:15; 00:58:41)

A próxima cena inicia-se dentro de um bar, onde Caesar senta-se junto a Reaux bebendo e olhando para Saartjie, que agora está junto a Jeanne em uma

mesa próxima. Os homens conversam sobre as mulheres e riem em tom de deboche, momento em que Reaux declara não confiar em Jeanne, visto que se trata de “uma puta, que sempre foi tratada assim, como um marinheiro, uma monstra”. Já Caezar diz que Saartjie é inofensiva, basta apenas dar-lhe uma garrafa de bebida para que fique quieta. Ouvindo a conversa, Jeanne coloca as mãos em seus ouvidos e pede que Saartjie deixe de escutá-los.

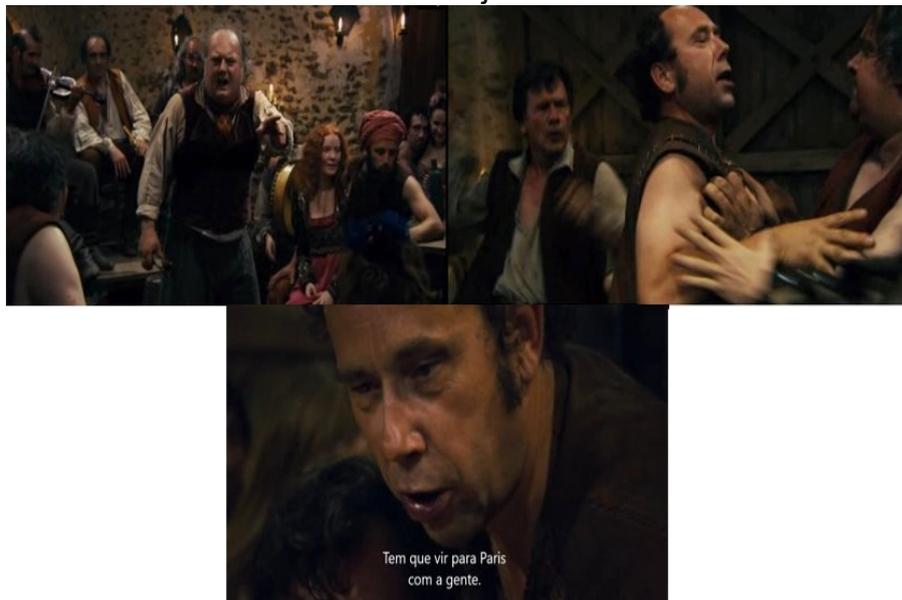
Figura 52 – Frame: Caezar e Reaux zombando das mulheres



Frame do filme *Vênus Negra* (01:01:46; 01:01:50; 01:02:45)

Ao mesmo tempo em que Caezar fala com Reaux sobre mostrar o que Saartjie “teria entre as pernas” – esse é o primeiro momento em que o avental hotentote é mencionado durante o filme – inicia-se uma música ao fundo na qual além da mulher ser motivo de escárnio, Caezar também era. Nesse momento duas cenas paralelas ocorrem, uma em plano médio e a outra em primeiro plano. Caezar começa a brigar no bar, tendo Reaux ao seu lado para lhe segurar (Figura 53), e Saartjie, nitidamente abalada participa da cena de longe (Figura 54). É exatamente nesse instante em que uma das cenas mais importantes do filme ocorre, ocasião em que Reaux abraça o homem e o convida para irem juntos e realizarem apresentações na França.

Figura 53 – Frame: Homens na taverna zombando de Cezar e Saartjie



Frame do filme Vênus Negra (01:03:17; 01:05:08; 01:05:30)

Figura 54 – Frame: Saartjie vendo a cena



Frame do filme Vênus Negra (01:06:43; 01:06:45)

Na sequência da cena do bar, Saartjie é carregada por Caezar e Jeanne até uma poltrona, onde lhe é falado que a partir daquele momento continuariam a viagem (para a França) junto ao “amigo” Reaux. Caezar ainda menciona que o mesmo havia pagado muito caro para vê-la. Pedindo licença, começa a levantar a saia da mulher, instante em que todos passam a olhar suas partes íntimas. Nesse momento, Reaux pergunta se ela era batizada e Caezar diz que não. A cena termina com um primeiríssimo plano do rosto desnorteado e embriagado da mulher.

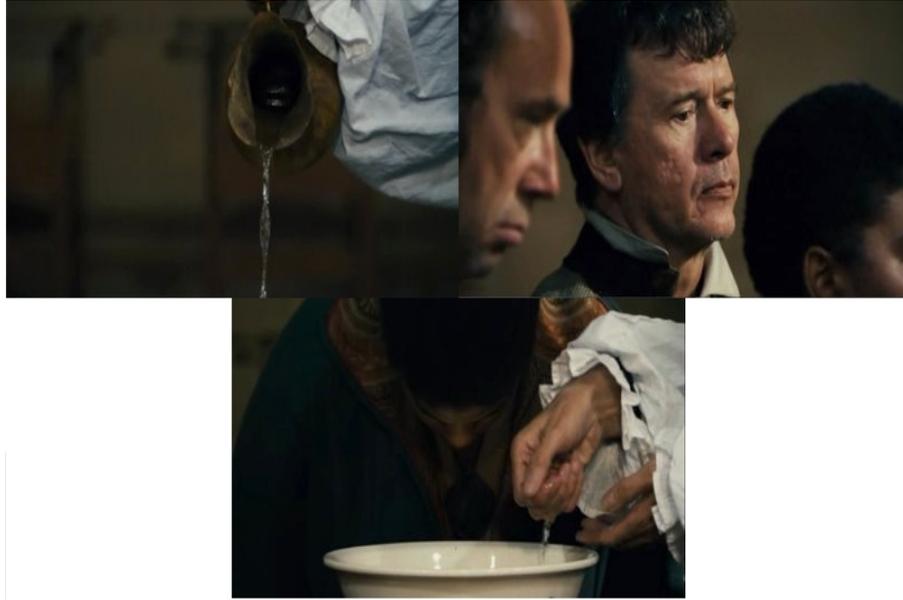
Figura 55 – Frame: Sequência do abuso



Frame do filme Vênus Negra (01:07:27; 01:07:43; 01:07:51; 01:08:12)

A segunda fase do filme se principia com o batizado da personagem. Embora o filme não aborde o motivo exato de seu batismo, acreditamos ser devido a alta religiosidade da França no século XIX, especialmente depois dos conflitos militares já mencionados no contexto. Essa cena torna-se uma das mais decisivas do filme, uma vez que revela Caezar não mais sozinho, mas com Reaux logo atrás de Saartjie no momento de seu batismo (Figura 56), o que solidifica a proximidade do homem em suas vidas, e constata que antes apenas um objeto de poder para Caezar, agora seu corpo também seria disputado por Reaux. A partir disso, a mulher recebe seu nome cristão de Sarah.

Figura 56 – Frame: Batizado de Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:08:16; 01:08:26; 01:08:49)

Na cidade parisiense em meados de abril do mesmo ano, Caezar já não conduz mais o show sozinho, tendo a presença de Jeanne no palco ao seu lado. As apresentações continuam com o mesmo roteiro, o que muda, entretanto, é a forma como o público reage ao corpo da mulher, sendo ainda mais invasivo do que o londrino. Logo após a apresentação, enquanto troca suas roupas, Reaux se aproxima da mulher seminua, que com vergonha cobre-se com as mãos, o homem então diz que a mulher deveria se orgulhar e conceder sua nudez como uma graça aos homens, visto que Deus a havia feito assim. Pegando sua mão, pede para vê-la, para que não reaja com vergonha e a beija. A partir deste momento, Sarah torna-se definitivamente refém de Reaux, que passa a usar da mulher enquanto um objeto sexual para sua perversão e deleite. Abusando não apenas de seu corpo, mas de sua mente.

Figura 57 – Frame: Reaux beijando Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:12:24; 01:13:05)

Em meio às exhibições, notam-se diferenças quanto a vestimenta e ao local. Trajada em uma roupa vermelho sangue, Sarah não mais se apresenta dentro de uma jaula, e nem mesmo é Caezar quem conduz o show, mas sim Reaux. O local aparenta ser uma bela casa, onde bem-vestidas, as pessoas escutam músicas de instrumentos finos, como violinos e harpas. Abrindo a apresentação, Jeanne aparece em um decotado vestido vermelho, apresentado o “mestre” e domador de feras, Reaux.

O homem pede que ela não apenas ataque ferozmente o público, mas fique de quatro expondo suas nádegas, e ainda seja cavalgada em posições explicitamente sexuais (Figura 58). A cena é aplaudida por todos os espectadores, mas mostra o desconforto no semblante de Sarah. O show continua e a mulher mostra seus dotes musicais junto a um violinista, encantando a todo o público presente e fazendo com que até empregados venham olhar. É também o segundo e último momento do longa em que a personagem consegue mostrar seus dons para a música, conforme a figura 59.

Figura 58 – Frame: Início das apresentações em grandes salões



Frame do filme Vênus Negra (01:14:12; 01:15:05; 01:16:16; 01:17:20)

Figura 59 – Frame: Sarah tocando junto ao violinista



Frame do filme Vênus Negra (01:21:05; 01:21:29)

Continuando com a apresentação, Reaux coloca uma fruta em sua boca, fazendo com que a mulher, embora tente atacá-lo, a pegue. Desta vez com uma maçã, pede para que Sarah entregue o fruto a pessoa mais bonita da sala. Após encarar todos a sua volta, a mulher acaba dando uma mordida na maçã que estava em sua mão, levando todos a risada. O show finaliza com Sarah realizando uma

suposta “selvagem dança da África” e a câmera focaliza suas nádegas se movimentando rapidamente no ritmo das batidas de um tambor, enquanto o público grita em exaltação e excitação. (Figura 60). Nessa sequência, a câmera fica em panorâmica, rodando e possibilitando a sensação de vertigem. Durante vários momentos, em meio a apresentação, entretanto, a câmera se posiciona no rosto inconformado de Caezar (Figura 61), que chama Reaux fora das dependências da sala, conforme diálogo:

**Caezar:** Está louco? O que foi que te deu! Lembra-se da Inglaterra? Acusaram-me de atentado ao pudor, esqueceu-se disso? **Reaux:** Estamos na França. Ninguém tá nem aí. Vou te levar para lugares que nem imagina. **Caezar:** Estou me lixando para a França. Mudei meu nome para fugir do escândalo. **Reaux:** Mas admita que eles gostaram... Garotas, prazer! É um enorme sucesso.

Figura 60 – Frame: A maçã e a dança africana



Frame do filme Vênus Negra (01:22:32; 01:23:40; 01:24:05; 01:25:03)

Figura 61 – Frame: Caezar olhando a apresentação



Frame do filme Vênus Negra (01:26:05)

Em um corte de cena, vemos Sarah sair acompanhada em uma carruagem junto a um homem. Charles Marcailler (Jean-Christophe Bouvet) começa sua entrevista perguntando sobre os boatos de que ela seria a filha de um grande chefe de tribo, e que sua família havia sido dizimada pelos brancos, perguntas que são logo desmentidas pela mulher. Marcailler então pergunta se ela seria uma princesa, questão que também é negada. Entendendo que a mulher era “apenas” uma empregada doméstica, o jornalista se frustra. Ao perguntar sobre seus pais, soube que estavam mortos, ao perguntar sobre filhos, o mesmo.

Refletindo sobre suas lembranças, Sarah começa a chorar. Um choro que até então não havia ocorrido durante a trama, sendo perceptível sua tristeza ao lembrar do que deixou para trás. Os enquadramentos realizados nesse plano sequência são manipulados sensivelmente buscando retratar todo o desespero da personagem e fazendo com que quem assiste a trama pela primeira vez consiga adentrar no universo da personagem, que sempre se mantém distante de quem a vê (Figura 62). Por fim, o repórter diz sentir muito por trazer todas essas lembranças de volta. A entrevista finaliza com Marcailler falando que a retratará como uma princesa na matéria. Essa cena chama-nos atenção, pois mais uma vez demonstra a solidão, a violência na vida da mulher e a forma como seu corpo é manipulado por outrem.

Figura 62 – Frame: Entrevista com jornalista



Frame do filme *Vênus Negra* (01:30:46; 01:32:55; 01:33:03; 01:33:29)

O próximo quadro inicia-se em um plano aberto em que várias pessoas aplaudem Sarah após o desfecho de mais um espetáculo. No entanto, a câmera fixa e se aproxima de um homem sentado ao canto, sendo o único a não esboçar nenhuma reação durante o final da atração. Esse homem é Georges Cuvier (François Marthouret), e esse será o primeiro contato que terá com Sarah enquanto viva. O show termina e Cuvier entra no camarim, perguntando se alguém ali chegou a receber uma carta do Museu de História Natural anunciando sua visita. Sem respostas, alega estar ali pois gostaria de aproveitar a presença dessa mulher *Bochiman*<sup>95</sup> para observá-la de perto, mas antes de tudo, para ter a certeza de que ela seria uma fidedigna hotentote.

Questionados sobre Sarah ter todos os “atributos da espécie”, incluindo o “aventil de hotentote”, a resposta vem em um uníssono “sim”. Cuvier salienta que gostaria que ela fosse examinada por um comitê de cientistas por alguns dias, alegando que reembolsaria as perdas dos shows, visto que teriam uma verba destinada à aquisição de *espécies raras* e que se fosse verdade o que dizem sobre os atributos femininos da mulher, eles seriam muito generosos. Sarah, apesar de ser o assunto da conversa, não fala em momento algum, apenas observa a ação em um canto da sala, o que reforça a ideia de que a subalterna não pode falar, é silenciada.

---

95 Termo também utilizado para se referir a tribo *Koisan*.

Figura 63 – Frame: Primeira aparição de Cuvier



Frame do filme *Vênus Negra* (01:34:06; 01:34:14; 01:35:55; 01:36:20)

A próxima cena é uma das únicas, tirando os breves passeios de Sarah de carruagem, em que vemos um ambiente externo e iluminado durante o filme. A cor em *Vênus Negra* (2010) serve para mostrar, acima de tudo, a temperatura da trama, o que nos faz compreender seu clima e sua constante tensão. Na maior parte do tempo o filme apresenta tons mais neutros, como o das nuances de marrom e de cinza. Tons mais frios, como o azul, ou quando se deseja explicitar algo, o amarelo ou vermelho.

A cena começa com Sarah chegando ao Museu do Homem em uma carruagem acompanhada de Caezar, que já avisa de antemão que a mulher deve colaborar com os cientistas franceses, pois eles lhes darão muito dinheiro. Quem os recepciona e acompanha nesse momento é o naturalista Jean-Baptiste de Verenne (Michel Gionti). Novamente nesta cena temos um plano aberto e com cores vibrantes e leves, como o verde da paisagem, o vermelho das rosas e o rosa claro do vestido de Sarah.

Figura 64 – Frame: Caezar e Sarah chegando ao Museu do Homem



Frame do filme Vênus Negra (01:36:32; 01:37:09)

Ao saber que seus serviços não seriam requisitados no local, Caezar se despede e deixa Sarah sozinha com os cientistas. Ao ser solicitada para que tirasse a roupa, ela choca a todos ao se negar a ficar nua, e ao descer de tanga, demonstrando certa resistência. Achando se tratar de uma possível negociação por parte da mulher os homens tentam conversar, mostrar pinturas de mulheres nuas, mas mesmo tencionando uma descrição minuciosa dos seus órgãos, os homens não obtêm sucesso.

Figura 65 – Frame: Recepção e Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:37:30; 01:40:09)

Em uma estufa que propõe retratar ambientes externos e de vegetação tropical e selvagem, três homens desenhavam a mulher. Nessa sequência soma-se ao semblante de insatisfação e insegurança de Sarah, vários planos detalhes de seus olhos e gestos de suas mãos (Figura 66). Mais uma vez vemos a tenacidade por parte de um dos desenhistas para que ela tire sua tanga, apelo ao qual a mulher

ignora repetidas vezes. Jean-Baptiste Berré pede então, para que o homem a deixe em paz. Essa é a segunda vez no filme, em uma hora e quarenta minutos, em que a mulher é retratada com maior cuidado e atenção.

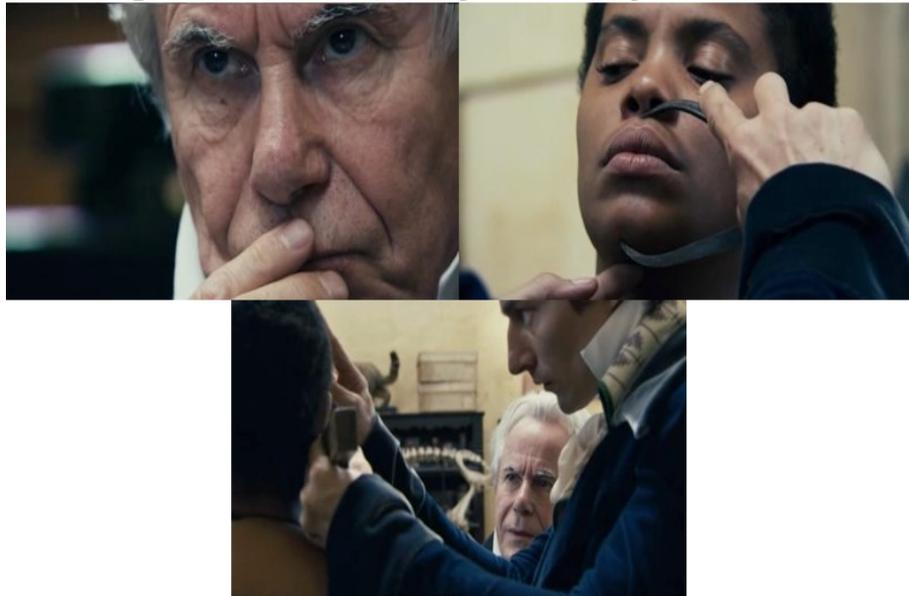
Figura 66 – Frame: Planos detalhe de Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:41:52; 01:41:55; 01:42:00;01:42:03)

Continuando com a exploração de seu corpo, Sarah aparece novamente dentro de uma sala fechada, na qual é avaliada diretamente por Cuvier. Vários são os cientistas que medem o tamanho de seu crânio, a medida da base do nariz até a ponta do queixo, a aureola de seus seios, a medida do final de seu seio até o início de seu umbigo, e o tamanho de suas nádegas.

Figura 67 – Frame: Medição e avaliação de Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:43:00; 01:43:29; 01:44:02)

Na cena do almoço, devido à presença de tantos olhares e rostos distintos no salão, Sarah acaba separando uma parte do alimento e resolve sair para comer ao ar livre, no qual mais uma vez encontra Jean-Baptiste, que está desenhando. Ela o olha, separa um pouco do pão que havia pego para si, e divide com ele, que a olha nos olhos agradecendo. Após uma pausa, ele mostra à Sarah alguns desenhos que havia produzido. O que prende a atenção dela, entretanto, é uma gravura em que a mesma aparece junto a uma criança. Jean-Baptiste a olha e diz que fez esse desenho especialmente para ela. Um presente. Nesse ato, demonstra-se que Sarah, mulher e mãe, de certo modo, foi levemente recuperada e retratada, o que devolve a ela um pouco de humanidade.

Figura 68 – Frame: Jean-Baptiste mostrando seus desenhos a Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:48:03; 01:48:15; 01:48:45; 01:48:49)

Um outro fato é o cuidado com o qual Jean-Baptiste a representa nos desenhos, pois mesmo estando apenas com uma túnica branca para cobrir-se, o homem a retrata com um vestido branco, e em uma paisagem que destoa da real. Dentre todos os personagens do filme, Jean-Baptiste é o único homem a devolver a mulher, um pouco de feminilidade, beleza e, sobretudo, de humanidade

Figura 69 – Frame: Jean-Baptiste desenhando Sarah



Frame do filme Vênus Negra (01:49:15; 01:49:25)

Voltando ao museu, ela tem seus dentes conferidos, e mais uma vez a mulher acaba sendo apalpada pelos homens para que retire sua tanga. Neste ponto vemos o que parece ser a única ocasião durante o longa em que a mulher se defende. Cansada de ser tocada e cercada pelos cientistas que pedem para que fique desnuda, Sarah acaba pegando na parte íntima de Cuvier, por cima de suas calças, falando que “também queria vê-lo”, neste momento o homem se afasta, Sarah corre da sala e sobe para vestir suas roupas.

Figura 70 – Frame: Reação de Sarah a Cuvier



Frame do filme Vênus Negra (01:51:51; 01:52:05)

Na sequência da trama, Sarah aparece já em casa, onde é vista por Caezar, que a esperava ao fundo da sala. Aqui outra vez temos a visão do/a espectador/a que é colocado em cena. O homem se aproxima e então ambos começam uma conversa, em que Caezar diz que no outro dia ela iria se mostrar ao comitê científico e pedir desculpas pelo que fez. Negando-se, Caezar volta a agredir a mulher, que termina a cena sozinha e chorando no cômodo. Mais uma vez, o que se destaca e se evidencia na cena é o fato de estar acompanhada de uma garrafa de bebida e segurando firmemente um copo, mesmo enquanto é golpeada.

Figura 71 – Frame: Sarah apanhando de Caesar



Frame do filme *Vênus Negra* (01:54:21; 01:56:36)

Em um primeiro plano vemos Reaux segurar um pacote, do qual retira um maço de dinheiro e repassa a Caesar. Mantendo-se em um primeiro plano, vemos Reaux passar uma caneta tinteiro a Caesar, que assina um papel e devolve ao homem. Na cena seguinte, vemos Caesar indo embora em uma carruagem e entendemos que por meio desta assinatura, agora Sarah pertenceria a Reaux. Aqui, mais uma vez, nota-se o corpo da mulher enquanto um objeto de disputa de poder. Em *Vênus Negra* (2010) a disputa é sempre pela posse, controle e dominação do corpo de Sarah.

Figura 72 – Frame: Venda e assinatura do “corpo” da mulher



Frame do filme *Vênus Negra* (01:57:43; 01:57:50)

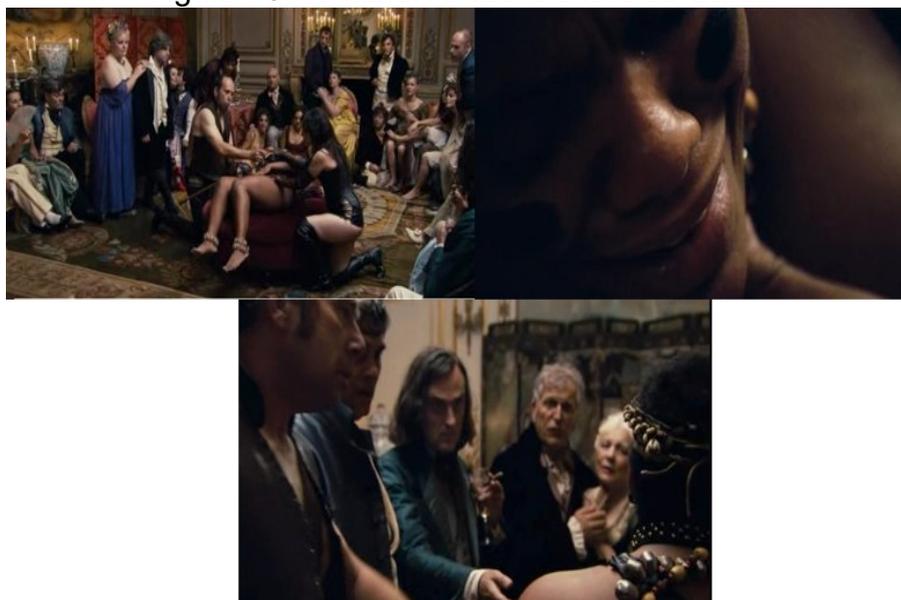
A partir desse momento, a mulher passa a ter sua privacidade mais invadida, tanto em shows, nos quais as pessoas a usam enquanto um objeto para seu deleite, quanto por parte de Reaux, que abusa de seu corpo e mente com mais violência.

Sarah encontra-se cada vez mais abatida, e já no início das exibições se apresenta quase que em completa nudez. Nas cenas que seguem repetitivos planos-sequência reiteram o sofrimento e a aflição de Sarah - que novamente a pedidos de Reaux e Jeanne - é cavalgada e tocada pelo público, homens e mulheres, como um mero objeto para o deleite sexual, “tocá-la as torna férteis”, reforça Jeanne para as mulheres durante a performance. Deitada em meio ao salão, Sarah tenta cobrir-se, mas levada pelo cansaço, e pelas mãos que a seguram, deixa-se mostrar. Isso nos remete às discussões já feitas quanto à figura do monstro, da monstra, aquele/a que se deixa mostrar, ou que está à mostra, que é colocado/a como alvo de múltiplos olhares.

Nessa altura, a câmera enfoca rostos de espanto, de risada, mas sobretudo na tristeza de Sarah, que começa a se retorcer nos braços de Jeanne e Reaux e chorar, acabando com clímax do show. Nessa cena todos que estão no interior do bar ficam paralisados observando o desenrolar da ação entre Caezar e a mulher. Sarah torna a apanhar, mas dessa vez de Reaux, finaliza a cena com as palavras:

**Reaux:** Você me traiu. Você é um nada. Você não é artista. Você não é nada. Acabou. Terminou. Acabou, você não é mais nada. Terminou.

Figura 73 – Frame: Abuso e choro de Sarah



Frame do filme *Vênus Negra* (02:07:14; 02:10:19; 02:10:52)

O fim dos espetáculos e o início de sua vida na prostituição culminam com a terceira e última fase do filme, bem como o desfecho deste, no qual como uma forma de sobrevivência, e obrigada por Reaux, Sarah passa a realizar diariamente programas em um bordel, no qual mulheres ficam em fileiras aguardando serem escolhidas por um homem. Nota-se ainda que por uma terceira vez, Sarah passa a ser agenciada e comandada por outra pessoa, dessa vez por Jeanne, que realiza o desvio de parte do dinheiro arrecadado com a prostituição.

Até o último segundo, *Vênus Negra* (2010) (des)humaniza a posição de Saartjie, não a deixando falar, mantendo a personagem, de certa forma, distante de quem a assiste, o que não nos deixa aproximar de seus possíveis pensamentos, e a (re)coloca em cada cena, numa posição de subalternidade, de dominação, controle e silenciamento de sua voz feminina. Apresentando ainda fortes características de uma vontade de verdade masculina, o filme retrata a todo momento o homem que se julga dono e salvador da mulher, que acaba sempre assumindo as decisões mediante as facetas de controle desse corpo e mente, gerando passividade em relação a imagem daquela que deveria ser a protagonista.

Figura 74 – Frame: Jeanne e Sarah no bordel



Frame do filme *Vênus Negra* (02:24:03)

Abelatif Kichiche termina sua obra em uma tocante sequência final em que a personagem acaba sendo diagnosticada com uma infecção já em estado avançado.

Sem descrever o dia ao certo, Sarah Baartman é encontrada morta em seu quarto. Seu corpo novamente vendido, e dessa vez encaminhado à Academia Real de Medicina parisiense, no qual se inicia e termina o longa-metragem, fechando a narrativa dentro de um ciclo. O questionamento por trás do roteiro seria pensar até que ponto pode chegar a curiosidade e a exploração de uma mulher considerada fora dos “padrões”, mas é impossível negar que um dos fatores mais tocantes do filme é a morte de Saartjie, que nos é apresentada como uma mártir, onde não existe outra saída para sua liberdade, senão a morte, pois assim não teria que responder mais a seus “donos”.

*Vênus Negra* (2010) ainda apresenta ao público uma dupla dissecação desse corpo hotentote. A primeira dissecação ocorre durante toda a narrativa que explora o sofrimento da mulher negra, e que foca na exposição de seu corpo por meio de longos *closes* que visam ampliar sua potencialidade de exibição, já a segunda, e que ocorre nos momentos finais do filme, que é sua categorização dentro da ciência, que logicamente deve ocorrer mediante a dissecação de seu corpo físico.

Figura 75 – Frame: Morte de Sarah e início do filme



Frame do filme *Vênus Negra* (02:25:16; 02:30:45; 02:35:29; 02:35:55)

### 3.3.3 – Objetificação da Mulher e a Câmera Masculina

Neste tópico apresentamos uma análise mais detalhada da representação visual utilizada na configuração da personagem principal, Saartjie Baartman, e de como seu corpo é exposto, apresentado ao público. Qual seria essa representação? Que aspectos sociais e discursivos podem ser apreendidos de sua representação visual? Que possíveis significados carregam os elementos de seu vestuário? Seus gestos? Comportamentos? Como seu corpo é exposto, apresentado?

No tocante a essas questões é importante nos atentarmos para como esta mulher, Sarah, é objetificada no filme, especialmente por uma câmera masculina, que a coloca numa posição de subalternidade, em que os detalhes dos ângulos e enquadramentos das cenas, assim como toda sua representação visual acabam contribuindo para reforçar o olhar desta câmera, pela perspectiva do masculino, de um discurso pretensamente dominante que posiciona as mulheres num lugar de objeto e não de sujeito. A isso, nos pautamos nos trabalhos de Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995), que têm sido os prismas teóricos pelos quais temos analisado a construção fílmica da *Vênus Negra* (2010).

Nossa cultura, conforme já visto anteriormente, encontra-se profundamente enraizada com os mitos das diferenças sexuais profusamente demarcadas no decorrer dos séculos, e que giram em torno do olhar masculino e posteriormente, de um modelo de dominação e submissão feminina. Tais posicionamentos acabam sempre, ou quase sempre, privilegiando o masculino, considerado culturalmente como o “macho”.

E é nesse cenário que muitas narrativas, incluindo as midiáticas, refletem a construção da representação dos femininos dentro do cinema, e no qual as críticas cinematógrafas, escritoras e feministas Laura Mulvey (1983) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) produzem imprescindíveis estudos, sendo ambas referências mundiais em pesquisas relacionadas aos estudos de gênero e feminismo dentro do cinema. Laura Mulvey com a obra *Prazer Visual e Cinema Narrativo (Pleasure and Narrative Cinema)*, lançado em 1975 realiza críticas ao cinema narrativo tradicional, que traz em seu cerne a ideia de uma imagem e olhar predominante nas telas. Mulvey propõe também a ruptura desse mesmo regime de prazer visual por meio da construção de um “contra-cinema”, que traria consigo outras linguagens de desejo e

outras possibilidades de olhar. Seus estudos foram um marco, e ganharam grande repercussão na academia, sendo influência, inclusive, para as futuras pesquisas de Elizabeth Ann Kaplan, que publicaria em 1995 o livro *A Mulher e o Cinema: os Dois Lados da Câmera (Women and Film: Both Sides of the Camera)*, no qual partilha dos pensamentos de sua antecessora, e aborda questões da representação feminina e seus desdobramentos através de novas interpretações.

Kaplan (1995) afirma que desde os primórdios dos movimentos de libertação da mulher, as feministas, sobretudo as americanas, estudaram as representações da sexualidade feminina nas artes. Esta nova forma de luta pela representação feminina emergiu principalmente de mulheres que buscavam reavaliar a cultura na qual haviam sido criadas e educadas, mas que foi sobretudo no início dos anos de 1970 que as feministas enfatizaram o vínculo entre o processo psicanalítico e o cinema.

As pesquisadoras levantam questões instigantes sobre a representação da mulher a partir de sua imagem, no qual o cinema pode ser entendido por meio de uma relação com a psicanálise e com os signos que figuram a mulher. Segundo Kaplan:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica, maneira tal qual que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1995, p. 45).

Tais signos retratam a visão de uma mulher estereotipada e mercantilizada, como uma representação do inconsciente masculino, colocada constantemente em uma situação frágil em contraposição a condição forte do homem. Assim, a mulher precisaria necessariamente ser dominada para não representar uma ameaça ao homem. Então, não é difícil ver filmes, segundo Kaplan que *trazem uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar* (KAPLAN, 1995, p. 45).

A psicanálise, conforme mencionada anteriormente, foi por muito tempo justificada como um primeiro passo essencial para esse projeto feminista de compreender nossa socialização dentro do patriarcado, onde:

A beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais portadora da culpa mas de um produto perfeito cujo corpo, estilizado e fragmentado por closes, é o conteúdo do filme e o

receptor direto do olhar do espectador (KAPLAN *apud* MULVEY, 1983, p. 82).

Kaplan (1995) afirma que esse olhar não é necessariamente masculino, mas para possuir e ativar essa “visão”, devido a nossa linguagem e estrutura social, é necessário que esteja na posição “masculina” no inconsciente patriarcal que carregamos. Essa visão é amplamente representada no longa-metragem, onde os signos do patriarcado são reafirmados durante toda a narrativa.

A ideia psicanalítica de castração já entendia a mulher como um ser passivo e incompleto por não possuir um pênis, sendo conforme já explicitado no capítulo um, um ser submisso. Sua existência perante a imagem do homem simboliza, para a criança, uma ameaça de castração, evidenciada pelo fato de não possuir um pênis:

O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos na meia luz do imaginário. A mulher, dessa forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

Desta forma, a mulher é representada com passividade não somente através do enredo, mas da utilização de uma linguagem que trabalha com um prazer visual derivado de uma relação que se estabelece entre feminino-passivo e masculino-ativo.

O filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, que alega tê-lo realizado em prol de sua marcante história enquanto um acontecimento histórico e real. Em filmes anteriores, como *Esperança e Preconceito* (2005) e *O Segredo do Grão* (2007) o diretor também busca evidenciar a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana. O caso, é que mesmo criticando os acontecimentos da vida real de Saartjie, e buscando uma retratação com a memória desta, o diretor não foge desse inconsciente no qual a visão feminina só pode existir em relação à castração do homem.

Sendo assim, no longa-metragem, os signos do patriarcado são reafirmados durante toda a narrativa. Saartjie é vista enquanto uma selvagem que acaba sendo “domada” por todos a sua volta – homens e mulheres –, que buscam uniformizá-la a

todo momento na narrativa. O que esta deve fazer, o que deve falar, como deve portar-se ou vestir-se. Parte desta castração em sua representatividade pode ser notada já nos minutos iniciais do filme – e em seu decorrer –, nos quais para sair da jaula em que é aprisionada, precisa usar uma coleira (Figura 76). Essa forma de castração, entretanto, permanece por toda a narrativa e em quase todas as suas apresentações.

Figura 76 – Frame: Correntes no pescoço de Sarah no decorrer do filme



Frame do filme Vênus Negra (00:01:13:57; 01:15:51)

Outras cenas que se destacam logo no início do filme e que buscam retratar a bestialidade da mulher, são as sequências onde Saartjie deve demonstrar que sabe desfilhar como uma “dama europeia”, e quando recebe um “petisco” como uma forma de recompensa por ter atendido as ordens de Caezar corretamente.

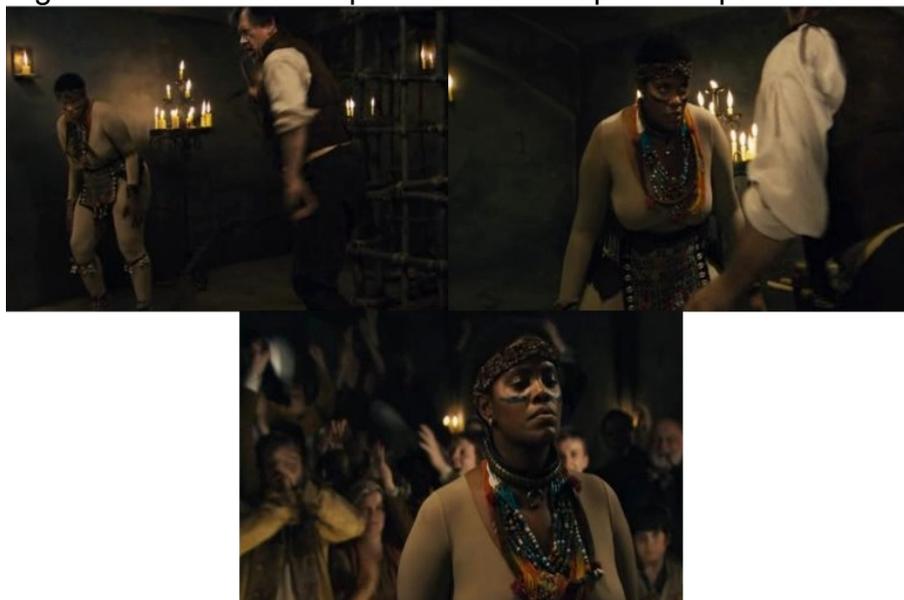
Figura 77 – Frame: Sarah recebendo petisco após ter realizado ordens de Caezar



Frame do filme Vênus Negra (00:11:43; 00:12:03)

A escolha de suas vestimentas também nos mostra parte dessa domesticação, pois inicialmente a personagem é exposta com roupas de cores neutras e pálidas a fim de que seu corpo ficasse exoticamente delineado e atraísse os olhares do público (Figura 78). Porém, na medida em que a trama se torna mais intensa, o figurino ressalta e revela a condição de objeto, de subalternidade e de servidão a que é exposta.

Figura 78 – Frame: Roupas de Sarah na primeira parte do filme



Frame do filme *Vênus Negra* (00:10:59; 00:14:17; 00:16:27)

A roupa passa, então, de tons neutros e pálidos para um vermelho intenso, com adereços chamativos, até culminar em um figurino nitidamente europeu e de corte libidinoso, momento em que a personagem não é somente apresentada enquanto uma criatura selvagem e bizarra, mas também é obrigada a participar de shows eróticos, e a se prostituir (Figura 79). Posto que Saartjie era exposta aos olhos e ao toque de pessoas que a enxergavam enquanto um ser primitivo, que beirava a monstruosidade – uma “monstra” – e ocupava posições de comparação evolutiva entre o humano e o macaco, ainda assim, seu corpo era despertador de impulsos sexuais masculinos.

Figura 79 – Frame: Roupas de Sarah no decorrer do filme



Frame do filme Vênus Negra (01:24:41; 01:59:25; 02:24:04)

Segundo Kaplan (1995) os diretores, de um modo geral, estão ligados tanto financeira como ideologicamente ao sistema, o que por sua vez reflete diretamente em seu trabalho. Desta forma, acabam produzindo representações e imagens que refletem uma certa “realidade” que a sociedade segue, mitos dos quais consideram por vezes naturais e indiscutíveis, como é o caso da mulher submissa. A representação, então, indica uma natureza construída da imagem. Mulvey (1983) ainda observa que o cinema incita questões sobre os modos como esse inconsciente social pode constituir a visão e o prazer visual. A autora trata especificamente do prazer escopofílico, o prazer no ato de olhar, ou mesmo de ser olhado, sendo perversões ativas e praticadas principalmente por homens, cujo objetivo é olhar o corpo feminino. Nesta perspectiva, entretanto, o exibicionismo é passivo. Kaplan diz que:

A sexualização e a objetificação da mulher não tem apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão genital) representa (KAPLAN, 1995, p. 54).

A erotização da mulher e o conceito de escopofilia concretizam-se na forma como o cinema se estrutura em torno de três olhares masculinos dominantes: o olhar da câmera na situação em que enquadra o corpo feminino que está sendo

filmado, o olhar masculino dentro da narrativa, que faz da mulher um objeto, e o olhar do espectador masculino que imita ou ocupa a mesma posição que os outros dois olhares (KAPLAN, 1983).

Durante o longa-metragem esse domínio do olhar que objetiva a personagem está sempre presente, e esse olhar masculino dominante torna-se mais abusivo e intimidador, tirando a dignidade presente na imagem da mulher e a refletindo apenas como parte do desejo de um outro. Mulvey retrata esse assunto enquanto uma “masculinidade como ponto de vista”, no qual o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar dessa ansiedade de castração, onde a primeira é colocar a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salvo ou punido (voyeurismo), ou, pela completa negação da castração, que substitui e transforma a figura feminina por/em um fetiche – este é o mecanismo da escopofilia fetichista (MALUF, 2005).

Em *Vênus Negra* (2010) as imagens são construções masculinas desse olhar dominante, sendo impossível não notar que os processos do cinema representam processos do inconsciente patriarcal. Um exemplo é o constante fato da mulher ser representada sempre em contraposição, estando atrás ou abaixo da figura masculina. Seja durante as apresentações performáticas, em conversas casuais durante as cenas, durante a análise de seu corpo no instituto parisiense, ou até mesmo durante o sexo (Figura 80). Enquanto um objeto de prazer, seja ele sexual ou visual, a mulher ainda é retraída de modo que o homem possa permanecer no centro do filme, e a exposição de seu corpo enquanto um fetiche é usada por Caezar e Reaux para reprimir a ameaça sexual que Saartjie representa (Figura 81).

Um outro ponto a se ressaltar, e que já foi descrito durante o subtópico anterior, é que em quase nenhum momento do filme a mulher olha esses homens de frente, sempre desviando ou abaixando seu olhar, mantendo assim o estereótipo de submissa e subalterna.

Figura 80 – Frame: Posição na qual a mulher é representada no longa



Frame do filme Vênus Negra (00:26:29;01:51:51; 02:20:58)

Figura 81 – Frame: Fetichização de seu corpo



Frame do filme Vênus Negra (01:16:07;02:00:22; 02:05:01)

O uso constante do primeiro plano aproxima o/a espectador/a de uma *mise-en-scène* da humilhação, mesmo em cenas desconfortáveis de nudez e violência das quais optaríamos por não querer ver, mas que ainda assim levam a plateia dos espetáculos ao riso e divertimento, sendo essa humilhação a própria fonte de prazer,

e que introduz o espectador – sobretudo o masculino – na própria forma do longa, no próprio texto – cenas, cores, câmera, falas –. O espectador torna-se uma instância que faz parte da própria linguagem do filme.

Com exatas 2 horas e 46 minutos de duração, o longa intercala vários momentos nos quais a imagem da mulher, protagonizada por Sarah, tem sua representação hipersexualizada por meio desse olhar masculino, e mesmo de maneira fragmentada, o filme apresenta uma média de 25 minutos nos quais a câmera filma quase que exclusivamente suas partes íntimas, o que dá em média 15% do todo filmado.

Notamos, então, que a produção cinematográfica clássica hollywoodiana e o predomínio desse olhar masculino ainda se faz amplamente presente, mesmo em *Vênus Negra* (2010), na qual a obra, neste sentido, é quase sempre moldada para ter representações femininas eróticas e explicitamente sexuais. É exatamente com base nisso que Mulvey apresenta a ideia de um contra-cinema, que teria como propósito fundamental o de *desmontar os mecanismos de prazer visual do cinema narrativo, provocando um deslocamento do olhar e do sentido* (MALUF, 2005, p. 348). Para a jornalista Thayz Guimarães:

Vênus Negra é um espetáculo-voyeurismo, paradoxalmente não dotado de sensualidade, mas sim de dor. É uma discussão sobre a linha tênue que separa o curioso do humilhante (GUIMARÃES, 2011, s/p).

Podemos ver uma organização fílmica que traz em seu cerne linguagens e discursos masculinos, e que constantemente paralelizam-se ao discurso deste inconsciente patriarcal. Saartjie Baartman acaba sendo retratada através do cinematógrafo não como significante de um significado – como uma mulher real–, mas como um significante e um significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino, desta forma o filme acaba, mesmo que sem intenção, fazendo do/a espectador/a um *voyeur* e da mulher um objeto que representa poder, que para além de ser comercializado é estereotipado.

Um outro ponto a se destacar, agora já chegando ao final da análise proposta, são o das imagens que reforçam os sentimentos silenciados, sobretudo de mulheres negras que tiveram seus corpos objetificados historicamente e que são escritos nas memórias corporais de Sarah, uma vez que o filme não acessa suas reais memórias de vida, como já salientamos.

O corpo feminino negro foi pensado como anormal, desviante em relação ao corpo masculino europeu. Nele, se articulavam categorias de raça e sexo que universalizadas acabaram por criar o estereótipo de hipersexualidade da mulher negra que impera até hoje e que foi estendida aos homens negros em geral. Noções de que o tamanho dos órgãos sexuais (veja-se bem: manipulados) e das nádegas hotentotes eram, por fim, naturais a todas as mulheres negras, acabaram por criar o “mito científico” de que este tamanho era diretamente proporcional ao seu apetite sexual, o que fazia das negras mulheres devassas que não tinham domínio sobre o seu corpo, pura natureza. Através delas homens brancos se construíam como civilizados, comedidos, inteligentes (DAMASCENO, 2007, s/p).

Vale salientar que essa hipersexualização do corpo feminino negro não começou com Sarah, mas que foi a partir de seu caso especificamente, que foram criados *estereótipos como instrumentos para a manutenção da ordem social, assim como da concentração de poder e conhecimento* (TELES, 2016, p. 5-6), e que essa hipersexualização representada no filme ainda atinge mulheres negras em nossa atualidade, que de fato, desde o período pós-colonial enfrentam estigmas e estereótipos de “superdotadas de sexo”, como é o caso de mulatas e negras brasileiras.

Foi ainda a partir da existência de Saartije, que o corpo negro feminino passou a ser visto como uma espécie de “aberração” devido às deformidades que carregava e que aparentemente se distinguia do corpo das mulheres brancas europeias. Sendo assim, a concepção do corpo negro foi uma invenção científica, *de modo a suprir determinados interesses, que levam a uma ideia de inferioridade* (TELES, 2016, p. 7).

Nesse sentido, a mídia – desde o primeiro cinema – enquanto meio de comunicação formador de opiniões no âmbito social, sempre teve influência na construção da imagem dessa mulher negra, e nas múltiplas formas de objetificação do corpo uma vez que corrobora com a manutenção desses estereótipos, que geram preconceitos, discriminação e sujeição ainda em nossa contemporaneidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho trilhou um caminho que une os estudos do cinema e do audiovisual a uma multiplicidade de outros campos de saberes, especialmente o da história, que nos permitiram trabalhar com uma série de enfoques que enriqueceram a abordagem e a análise do objeto de estudo. Assim, nesse diálogo interdisciplinar, constatamos alguns pontos importantes, que apresentamos na sequência.

Empreendemos nesta pesquisa, a busca pelo aprofundamento em estudos de questões importantes, ainda pouco discutidas, sobretudo no Brasil, no que diz respeito a contextualização do corpo feminino, especialmente o da mulher negra, e suas alterações ao longo do tempo. O fato, é que a vigilância continuamente esteve presente na história dos povos, principalmente no que se refere ao controle do corpo e sua sujeição. Como resultado dessa constante vigilância, a que diariamente são impostas regras e normas, muitas pessoas acabaram ficando aquém de uma imagem socialmente estimada, uma vez que os estigmas corporais que carregam, não se “encaixam” nas construções idealizadas da sociedade, e essas mesmas pessoas, sejam mulheres, negros/as, indígenas, acabam ocupando um espaço de marginalidade social e sendo alvo de preconceitos, ou ainda sendo assemelhados/as a uma ideia que quase sempre possui ampla ligação com o corpo deformado, a monstruosidade.

A pessoa com deficiência também é um exemplo desses estigmas, visto que sua categoria identitária demorou séculos até ser reconhecida pelos saberes médicos, científicos e pela população, em geral. Por muito tempo, essas pessoas com deformidades eram abandonadas ao nascer, por carregarem esse imaginário de uma monstruosidade, tendo sua figura (re)construída e (re)significada em diversos períodos da história, uma vez que nesse imaginário, o monstro – a monstra – só entenderia relações primitivas, sem jamais apresentar reciprocidade ou demonstrar sensibilidades.

A figura da “monstra” ainda foi utilizada em nosso trabalho para se discutir como a imagem das mulheres, do corpo feminino, especialmente o do corpo com deficiência, foi por vezes espetacularizado, desumanizado e colocado numa condição de monstruosidade devido a tantos discursos médico-científicos atribuídos às mulheres como seres diferentes, como as outras, as loucas, as histéricas, as desequilibradas, etc.

A concepção de que homens e mulheres monstruosos/as e que muitas vezes se encontravam às margens da Europa, serviu ainda como base para um novo entretenimento e diversão popular de grande fama no século XIX e início do século XX, os shows de horrores, que passariam a objetificar suas imagens não apenas nos palcos, mas também nas telas do primeiro cinema, perdurando até nossa contemporaneidade, inclusive nos meios de comunicação brasileiros, que muitas vezes acabam adquirindo um papel ambíguo e enaltecendo a própria violência e o preconceito que procuram combater, encenando, desta forma, a feira pública de variedades humanas do século XIX.

Vimos ainda que o ser humano é capaz de se tornar, mediante a seus atos, uma “aberração” muito mais perigosa do que as aparências físicas que somos condicionados a temer durante a vida, que a monstruosidade moral pode residir na beleza, bem como a humanidade na figura do monstro e da “monstra”, ou seja, muitas vezes a monstruosidade irá se vestir de beleza e a beleza de monstruosidade.

Os séculos que se passaram foram palco de inúmeras mudanças socioculturais, mas os simulacros monstruosos e as pessoas que extrapolam as fronteiras da dita “normalidade”, nunca deixaram as telas, sendo até hoje utilizadas como entretenimento popular, principalmente a mulher, que além de vítima em todo o percurso histórico trilhado, continua a ser representada como uma “monstra” nesse espetáculo midiático atual. Seja do palco para as telas, essa forma de representação feminina ainda é (re)produzida em diversos discursos e práticas sociais, religiosas, bem como na literatura, nas artes circenses, nas mídias sociais, em séries televisivas, em telenovelas ou ainda no próprio cinema, especialmente no filme *Vênus Negra* (2010), comprovando mais uma vez que ainda somos, e muito, sujeitos/as de curiosidades que comercializam, que consomem e que de certa forma, perpetuam estereótipos agregados ao feminino, que além de (re)significar a categoria de monstra – que apesar das diferenças do século XIX – ainda encontra-se impregnada nos discursos jurídicos, jornalísticos e no senso comum.

Com a discussão da docilização do corpo da mulher e sua representação no cinema, constatamos dois elementos importantes: o primeiro é que embora o colonialismo, o momento histórico de invasão de territórios, dominação e aniquilação de povos originários tenha ficado para trás, ainda carregamos conosco aspectos dessa colonialidade em sistemas sociais, políticos, econômicos e culturais – como é

o caso do cinema –, em que se naturalizam as hierarquias de gênero, raça/etnia e classe estruturadas pelo capitalismo.

O segundo, é que a visão castradora do homem enquanto um ser superior, e a mulher enquanto sua negativa, principalmente no sentido biológico, ainda segue estruturando e realizando a manutenção do patriarcado, que embora tenha sido descrito em séculos anteriores, se faz amplamente presente em nossa atualidade, inclusive no modo de se filmar e de se construir narrativas fílmicas sobre mulheres e seus corpos.

Nos debruçar sobre questões que entrelaçam os estudos de gênero, as teorias feministas do cinema, a (de)colonialidade, os feminismos e suas interseccionalidades de raça e de deficiência, assim como estudos que abordam as diferenças ou os direitos humanos, nos permitem olhar com maior complexidade e criticidade para assuntos que se apresentam em nosso cotidiano, contribuindo para a compreensão de sentidos e outras realidades que até então poderiam ser consideradas abjetas, além de ampliar nosso próprio repertório de respostas para perguntas que nunca havíamos considerado fazer nem para nós mesmos/as.

Nesse sentido, os feminismos, principalmente os feminismos negros e das deficiências se configuram enquanto práticas que buscam interrogar o mundo. Suas lutas existem e necessariamente devem fazer parte de quem somos, como pensamos e como devemos nos posicionar diante do tratamento concedido às mulheres dentro da sociedade, uma vez que o corpo físico se encontra diretamente ligado e refletido ao social. Trabalhar com questões de gênero, raça e deficiência é afirmar que nenhum corpo é abjeto, é desestigmatizar posições atribuídas socialmente aos corpos femininos, é furar esse bloqueio social imposto às mulheres.

Por consequência, historicizar e lembrar a trajetória e história de vida de Saartjie Baartman é uma forma não apenas de denunciar as opressões que ela sofreu, seja enquanto viva ou depois de morta, mas também de contextualizar e demonstrar que embora haja progresso na forma de se tratar o feminino em produções cinematográficas, ainda há uma prevalência do discurso e da câmera masculina, do olhar masculino, (re)produzindo as desigualdades de gênero, o patriarcado, o racismo e a colonialidade de poder. Isso nos revela a necessidade e a urgência de se romper com essa fragilidade de costumes, de evitar posições binárias que muitas vezes são fixas e naturalizadas, e que ainda trazem o (in)consciente dessa sociedade patriarcal que estruturou a forma do cinema e que

retroalimenta esse olhar masculino, tanto na produção quanto na recepção de toda e qualquer obra.

Desta forma, tanto a essência do olhar sobre o corpo de Sarah no século XIX, vítima antes e pós-morte, como de qualquer outra pessoa que apresente algum tipo de “anormalidade” em nossa contemporaneidade, carregam uma herança que nega e suprime identidades consideradas incômodas. Visando sempre um ideal a ser seguido, e vendo a alteridade, a diferença – e nesse caso a mulher negra e com deficiência – com um olhar depreciativo, de estranheza, que a classifica como sub-humana, (des)humana, não digna de voz ativa, devendo ser silenciada e representada enquanto uma “monstra”.

Embora não tenhamos nos debruçado neste trabalho sobre demais aspectos da indústria cinematográfica e audiovisual, todavia, é perceptível que coisas e pessoas vistas como algo exótico, bizarro ou monstruoso, fazem parte de atributos que nunca deixaram de ser atrativos e lucrativos em uma sociedade capitalista. Na produção audiovisual, conforme visto, filmes e documentários que abordam cada vez mais essa questão estão presentes para nos mostrar e comprovar mais uma vez que são lucros que regem as relações de poder.

Conclui-se que o cinema enquanto um diálogo social é importante, bem como pesquisas nessa área são necessárias e se fazem fundamentais para que possamos rever nossos modos de consumo e de reflexão sobre as imagens, pois uma vez que vivemos em um mundo tão urgente, temos o dever de ampliar nossos olhares para conseguir ver o Outro, seja quem for, pois em vários momentos de nossas vidas, é inegável que somos e/ou seremos estrangeiros/as a alguém, então a pergunta que fica é: Como gostaríamos de ser tratados/as? Representados/as?

Seria formidável se, mesmo com o pouco tempo que um mestrado dispõe, conseguíssemos analisar os aspectos e complexidades que o gênero e suas interseccionalidades abarcam, especialmente no cinema e no audiovisual, todavia, por se tratar de um campo muito amplo de pesquisa, fizemos um recorte teórico-metodológico, optando por alguns temas e deixando outros para futuras pesquisas. Esperamos com esse breve trabalho, poder contribuir para novos caminhos no campo de pesquisa do cinema e das artes do vídeo, indicando possíveis direções, respondendo algumas questões, mas sobretudo deixando várias perguntas que poderão se desdobrar em respostas futuras, visto que um estudo sobre o corpo e suas representações possivelmente nunca estará, de fato, concluído.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Leonardo Augusto Luvison; DE ARAÚJO, Aldo Mellender. Michel Foucault e as condições de possibilidade do evolucionismo de Darwin. *Filosofia e História da Biologia*, v. 9, n. 2, p. 185-197, 2014.
- BARBATA, Laura Anderson. *The Eye of the Beholder: Julia Pastrana's Long Journey Home*. Artbook, 2017.
- BECKER, Kalinca Léia. Deficiência, Emprego e Salário no Mercado de Trabalho Brasileiro. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 39-64, 2019.
- BOGDAN, Robert. *Freak show: Presenting human oddities for amusement and profit*. University of Chicago Press, 1988.
- CAPONI, Gustavo. Georges Cuvier un nombre olvidado en la historia de la fisiología?. *Asclepio*, v. 56, n. 1, p. 169-208, 2004.
- COSTA, B. C. G. *Estética da violência: Jornalismo e produção de sentidos*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, v. 3, 2008.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Azougue, 2005.
- DAMASCENO, JANAINA. Corpo de Quem? Espetáculo e ciência no século XIX.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Boitempo Editorial, 2016.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a comunidade do espetáculo*. Trad. Estela S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE BEM MAGNABOSCO, Molise; DE SOUZA, Leonardo Lemos. Aproximações possíveis entre os estudos da deficiência e as teorias feministas e de gênero. *Estudos Feministas*, v. 27, n. 2, p. 1-11, 2019.
- FOUCAULT, Michel; MARCHETTI, Valerio; SALOMONI, Antonella. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, [1975], 2004.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie. Integrating disability, transforming feminist theory. *NWSA journal*, p. 1-32, 2002.

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. *Lugar de negro*. Editora Marco Zero, 1982.

GUGEL, Maria Aparecida. *A pessoa com deficiência e sua relação com a história da Humanidade*. Ampid. 2015.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue*. Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista estudos históricos*, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: o corpo dos gregos a Freud*. Paris: Editora Relume Dumará, 1992.

LE BRÉTON, David. A síndrome de Frankenstein. *Políticas do corpo*. São Paulo: *Estação Liberdade*, p. 49-67, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Autêntica, 2018.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões & debates*, v. 38, n. 1, 2003.

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437-453, 1983.

NAVAZ, Liliana Suárez; HERNÁNDEZ, Rosalva Aída. *Descolonizando el feminismo. Teoría y prácticas desde los márgenes*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. Arte & Ciência, 1998.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series*, v. 1, p. 1-8, 2004.

PATIAS, Jaime Carlos. *O Espetáculo Da Violência No Telejornal Sensacionalista*. 2005. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado)– Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s)*. In: VI Congresso Sopcom. 2009. p. 6-7.

PIOVESAN, Flávia. *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. Editora Saraiva, 2017.

PUPO, João F. *Fotografia, Som e Cinema: Para dar vida às suas ideias*. Leya, 2011.

POLO, Marco. *O Livro das Maravilhas*. Porto Alegre: LP&M, 1985.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

SILVA, Otto Marques. *Epopeia ignorada: a história da pessoa deficiente no mundo de ontem e de hoje*. São Paulo: CEDAS, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, v. 200, 2000.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. Editora Vozes, 1972.

SODRÉ, M., PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG, 2010.

TELES, Lanna Moura Sá. *A Hipersexualização das mulheres negras*, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Psicologia) - Faculdade São Francisco de Barreiras. Bahia, 2016. Orientadora: Ashjan Sadique Adi.

TEREZA, Maria F. P. *Corpo e estudos organizacionais: contribuições e perspectivas de pesquisa* – EnANPAD. São Paulo p. 3-16 2009.

## REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO

BAUM, Kristina. "The Greatest Comedian Freakshow" mit Till Lindemann: Tickets jetzt erhältlich. Rolling Stone, 2020. Disponível em: <<https://www.rollingstone.de/the-greatest-comedian-freakshow-mit-till-lindemann-tickets-jetzt-erhaeltlich-1929651/>>. Acesso em: 06 de Abril de 2020.

Beto Carrero World. Você sabia? Que o espetáculo Monga é inspirado na história real da mexicana Julia Pastrana?, 3 de outubro de 2013. Facebook: Beto Carrero World. Disponível em: <<https://www.facebook.com/betocarreroworld/photos/a.194675910563307/636538749710352/?type=1&theater>>. Acesso em: 06 de Abril de 2020.

GIRON, Luís Antônio. Quando o diretor vai longe demais. Época, 2013. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/quando-o-diretor-bvai-longe-demaish.html>>. Acesso em: 20 de Abril de 2020.

GUIMARÃES, Thayz. Vênus Negra. Revista Eletrônica LED UERJ, 2011. Disponível em: <<http://www.leduerj.com.br/uerjviu/detalhe.php?materia=2118>> Acesso em: 22 de março de 2020.

IBGEeduca. Pessoas com deficiência, 2010. Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/20551-pessoas-com-deficiencia.html#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20Censo,ou%20possuir%20defici%C3%Aancia%20mental%20%2F%20intelectual>>. Acesso em: 31 de Agosto de 2020.

MOURQUE, Marion; ZEKRI, Bernard. Abdellatif Kechiche: "Je rêve d'un soulèvement de nos banlieues". LesinRocks, 2011. Disponível em:

<<https://www.lesinrocks.com/2011/02/12/actualite/actualite/abdellatif-kechiche-je-reve-dun-soulevement-de-nos-banlieues/>>. Acesso em: 29 de maio de 2019.

Nacoesunidas. A ONU e as pessoas com deficiência, 2011. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/acao/pessoas-com-deficiencia/#:~:text=A%20ONU%20e%20as%20pessoas,para%20a%20invisibilidade%20dessas%20pessoas>>. Acesso em: 31 de Agosto de 2020.

Rededoesporte. Roma-1960, 2016. Disponível em: <<http://www.rededoesporte.gov.br/pt-br/megaeventos/paraolimpiadas/as-edicoes/roma-1960>>. Acesso em: 16 de Dezembro de 2019.

SANTOS, Guilherme. DISCOVERY CHANNEL GRAVA CASOS RAROS TRATADOS NO HOSPITAL REGIONAL DO BAIXO AMAZONAS. Noticias Hospitalares, 2016. Disponível em: <<http://www.noticiashospitalares.com.br/index.php/discovery-channel-grava-casos-raros-tratados-no-hospital-regional-do-baixo-amazonas/>>. Acesso em: 16 de Dezembro de 2019.

SMITH, Mark Chalon. MOVIE REVIEW: Grotesquerie Is Merely a Sideshow in 'Freaks'. Los Angeles Times, 1995. Disponível em: <<https://pages.jh.edu/~jhumag/0609web/sara.html>>. Acesso em: 26 de Junho de 2019.

SUSAN, Frith. Searching for Sara Baartman. JohnsHopkins, 2009. Disponível em: <<https://pages.jh.edu/~jhumag/0609web/sara.html>>. Acesso em: 20 de Junho de 2019.

WARKEN, Júlia. Em Cannes, filme com sexo oral explícito chama a atenção pela misoginia. Abril, 2019. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/cultura/em-cannes-filme-com-sexo-oral-explicito-chama-a-atencao-pela-misoginia/>>. Acesso em: 20 de Abril de 2020.

ZANIN, Luiz. Vênus Negra. Estadão, 2011. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/venus-negra/>>. Acesso em: 20 de Abril de 2020.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

*A ESQUIVA*. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Abdellatif Kechiche; Ghalia Lacroix. França: Lola Films; CinéCinémas, 2004. DVD. 117 min. son. color.

*AMERICAN horror story: freak show*. Direção: Alexis Martin Woodall; Patrick McKee; Robert M. Williams Jr. Produção: Ryan Murphy. Estados Unidos: FX, 2015. DVD. son. color. 4 temporada, 13 episódios.

*ANIMAIS Noturnos*. Direção: Tom Ford. Produção: Tom Ford, Robert Salerno. Roteiro: Tom Ford. EUA: Fade to Black Films, Focus Features, 2016. DVD.

*AQUI agora*. Direção: Albino Castro; Dácio Nitrini; Paulo Nicolau. Apresentação: César Filho; Christina Rocha; Herberth de Souza; Luiz Bacci; Ivo Morganti; Joyce Ribeiro; Ney Gonçalves Dias; Patrícia Godoy; Sérgio Ewerton; Sônia Abrão; Jorge Helal; Adilson Rodrigues; Luiz Lopes Corrêa; Sílvia Garcia; Gil Gomes; Liliane Ventura; Eliakim Araújo; Leila Cordeiro; César Tralli; Celso Russomano; Felizberto Duarte. Gravação de 1991-1997; 2008-2008. Temporadas 2. Brasil: SBT.

*AZUL é a cor mais quente*. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Brahim Chioua; Abdellatif Kechiche; Vincent Maraval. Fotografia de Sofian El Fani. França: Wild Bunch, 2013. DVD. 179 min. son. color.

*BRANCA de neve e os sete anões*. Direção: David Hand. Produção: Walt Disney. Roteiro: Dorothy Ann Blank; Richard Creedon; Merrill De Maris; Ted Sears; Otto Englander; Earl Hurd; Dick Rickard; Webb Smith. Estados Unidos: Walt Disney Productions; RKO Radio Pictures, 1937. 83 min. son. color.

*BRASIL urgente*. Direção: Fernando Mitre; Rodolfo Schneider; Enio Nucciola; Ari Borges. Produção: Sidnei Bortotto. Apresentação: José Luiz Datena; Joel Datena; Lucas Martins. Gravação de 2001-Atual. Brasil: Rede Bandeirantes.

*CIDADE alerta*. Direção: Antonio Guerreiro. Apresentação: Ney Gonçalves Dias; João Leite Neto; Gilberto Barros; José Luiz Datena; Ulisses Rocha; Oscar Roberto Godói; Milton Neves; Ricardo Capriotti; Luciano Faccioli; Wagner Montes; Percival de Souza; Lino Rossi; Marcelo Rezende; Luiz Bacci. Gravação de 1996-2005; 2011-2011; 2012-Atual; Brasil: Rede Globo de Televisão. Record TV.

*DOMINGÃO do Faustão.* Direção: Henrique Matias; Jayme Praça; Cris Gomes; Beto Silva; Felipe Giuntini. Distribuição: Banijay-Zodiak International; Endemol Shine Group; Rede Globo de Televisão. Apresentação: Fausto Silva. Gravação de 1989-Atual. Temporadas: 31. Brasil: Rede Globo de Televisão.

*DOMINGO legal.* Direção: Homero Salles; Roberto Manzoni; Dirlan Jorge; Rubens Gargalaca; Celso Portioli. Produção: Alexandre Carvalho; Amanda Pinna; Cristiano Silveira; Dirlan Jorge; Fleumon Silveira; Felipe Moraes de Carvalho; Felipe Robles; Fabiano Guaraldo. Apresentação: Gugu Liberato; Celso Portioli. Gravação de 1993-Atual. Brasil: SBT.

*DOMINGO show.* Direção: Fepa Soares. Apresentação: Geraldo Luís; Sabrina Sato. Gravação de 2014-2020. Temporadas: 7. Brasil: Record TV.

*EU vi na tv.* Apresentação: João Kléber. Gravação de 1999-2005. Brasil: Rede Globo de Televisão. Rede TV.

*Extraordinary People.* Produção: Discovery Channel. Reino Unido, 2003-2019. Exibição: Channel 5. DVD. son. color. Quinze temporadas, 86 episódios.

*FESTA do mallandro.* Direção: José de Almeida. Apresentação: Sérgio Mallandro. Gravação de 1997-2002. Brasil: Rede Manchete; TV Gazeta.

*FREAKSHOW.* Produção: Greg Johnston; Todd Ray. Estados Unidos: Produção: Endemol USA; Living Wonders. Distribuição: AMC, 2013-2014. DVD. son. color. 2 temporadas, 24 episódios.

*FUR: an imaginary portrait of Diane Arbus.* Direção: Steven Shainberg. Produção: Laura Bickford; Patricia Bosworth; Andrew Fierberg; William Pohlada; Bonnie Timmermann. Roteiro: Erin Cressida Wilson. Estados Unidos. 2006. DVD. 122 min. son. color.

*LINHA direta.* Direção: Milton Abirached; Carlos Henrique Schroder. Apresentação: Domingos Meirelles; Hélio Costa; Marcelo Rezende. Gravação de 1990-2007. Brasil: Rede Globo.

*MEKTOUB, my love: intermezzo.* Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Abdellatif Kechiche; Ardavan Safaee; Jérôme Seydoux. Roteiro: Abdellatif Kechiche; Ghalia Lacroix. França. Filmes de Quat'sous; Pathé Films, 2019. DVD. 212 min. son. color.

*MEU Corpo Meu Desafio.* Produção: Discovery Channel. Estados Unidos, 2015-2019. DVD. son. color. Sete temporadas, 63 episódios.

*MONSTERS, inc.* Direção: Pete Docter; Co-Direção: David Silverman; Lee Unkrich. Produção: Darla K. Anderson; Kori Rae. Roteiro: Andrew Stanton; Daniel Gerson. Estados Unidos. Buena Vista Pictures Distribution. Estados Unidos. 2001. DVD. 92 min. son. color.

*MONSTROS.* Direção: Tod Browning. Roteiro: Willis Goldbeck; Leon Gordon; Charles MacArthur; Al Boasberg; Edgar Allan Woolf. Estados Unidos: Produtora: metro goldwyn mayer, 1932. DVD. 83 min. son. P&B.

*MY shocking story.* Produção: Discovery Channel. Reino Unido: Discovery Channel UK, 2008-2009. DVD. son. color. Duas temporadas, 27 episódios.

*O CORCUNDA de notre dame.* Direção: Gary Trousdale; Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Roteiro: Tab Murphy; Irene Mecchi; Bob Tzudiker; Noni White; Jonathan Roberts. Produção: Walt Disney Feature Animation; Walt Disney Pictures. Distribuição Buena Vista Pictures. Estados Unidos. 1996. DVD. 91 min. son. color.

*O ENIGMA de Kaspar Hauser.* Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog; Jakob Wassermann. Alemanha. 1974. DVD. 110 min. son. color.

*O HOMEM elefante.* Direção: David Lynch. Produção: Jonathan Sanger; Mel Brooks. Roteiro: Christopher De Vore; Eric Bergren; David Lynch. Estados Unidos: Produtora: Brookfilms Distribuidora: Paramount Pictures. Estados Unidos. 1980. DVD. 124 min. son. color.

*O MONSTRO do Circo.* Direção: Tod Browning. Produção: Irving Thalberg. Roteiro: Tod Browning; Waldemar Young. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1927. p&b; 63 min.

*O REI do show.* Direção: Michael Gracey. Produção: Laurence Mark; Peter Chernin; Jenno Topping. Roteiro: Jenny Bicks; Bill Condon. [S. I.]: Produtora: Chernin

Entertainment; Seed Productions; Laurence Mark Productions; TSG Entertainment.  
Distribuidora: 20th Century Fox, 2017. DVD. 105 min. son. color.

*O SEGREDO do grão.* Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Claude Berri. França:  
Pathé, 2007. DVD. Color. 151 min. son.

*PROGRAMA do ratinho.* Direção: Walter Scaramuzzi; Lucimara Parisi. Produção:  
Vanessa Guzzo; Adriana Cassia; Alexandra Escudero; André Luiz Ferreira; Beth  
Guzzo; Carla dos Santos; Denise Fanhoni; Elizabete Locatelli; Erika Colabello; Hugo  
Yashiki; Leonardo Chalupe; Lucas Moreno; Maria Fernanda Santos; Maria Teresa  
Tibery; Marcus Ziimer; Murilo Bordoni; Nancy dos Anjos; Paula Nilza; Rafael Agapito;  
Sandra Lena; Suzana Cruz; Telma Galvani; Valéria Félix. Apresentação: Carlos  
Roberto Massa. Gravação de 1998-2006; 2009-Atual. Brasil: SBT.

*PROGRAMA eliana.* Direção: Ariel Jacobowitz. Apresentação: Eliana. Gravação de  
2009-Atual. Temporadas: 10. Brasil: SBT.

*PROGRAMA silvio santos.* Direção: Fabiano Wicher. Apresentação: Silvio Santos.  
Gravação de 1963-Atual. Temporadas: 56. Brasil: SBT.

*THE UNHOLY Three.* Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning. Roteiro:  
Clarence Aaron "Tod" Robbins; Waldemar Young. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1925.  
DVD; p&b; 85 min.

*TOPA TUDO por dinheiro.* Apresentação: Silvio Santos. Gravação de 1991-2001.  
Brasil: SBT.