

Encenações monstruosas:

anacronismo no olhar para fotos de
Mathew Brady

Paulo Salvetti Jr

Graduado em Letras-vernáculos pela Universidade Estadual de Londrina, é especialista em História e Teorias da Arte pela mesma instituição e mestre em História, Teoria e Crítica de Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desenvolve investigações sobre as relações entre afetos, corpo e artes como pesquisador, ator e diretor teatral. Atualmente também é professor no Programa Aprendizagem do Senac/SP – 24 de maio.

Resumo. Este artigo propõe uma análise a partir da produção anacrônica de sentidos na observação de imagens, produzidas pelo fotógrafo americano Mathew Brady, de algumas figuras humanas que fizeram parte das atrações do Barnum's American Museum entre as décadas de 1960 e 70. Para tanto, faz-se uma atualização possível na operação do conceito *punctum*, propostos por Roland Barthes, no sentido de reconhecer uma reconfiguração no contexto do *studium*, fato que gera, nas imagens analisadas, aquilo aqui chamado de *punctum* anacrônico.

Palavras-chave. fotografia, anacronismo, Mathew Brady, punctum.

Monstrous Stagings: Anachronism in observing photos of Mathew Brady

Abstract. This article proposes an analysis from the production of meanings in the anachronistic observation of images produced by American photographer Mathew Brady about some human figures that were part of the attractions of Barnum's American Museum from the 1960s and '70s. Therefore, it is possible an update on the operation of *punctum* concepts proposed by Roland Barthes, in order to recognize a reconfiguration within the *studium*, which creates, the images analyzed, what was called the *punctum* anachronistic.

Keywords. photography, anachronism, Mathew Brady, punctum.



Ao pensar sobre a *body-art*, mais especificamente sobre o Acionismo Vienense da década de 1960, estive refletindo sobre a relação entre exibição e recepção. Os artistas de Viena, assim como Gina Pane, ou mesmo Stelarc e Marina Abramovic, tinham/têm por propósito a vertigem como um mecanismo para levar o espectador a refletir ou, se quisermos usar uma ideia de Deleuze, a pensar¹. No caso do grupo que ficou conhecido como *The Vienna Actionists*, a ideia foi levar a sociedade a pensar sobre as regras rígidas impostas, em especial nas de uma Áustria cheia de resquícios monárquicos e militares.

Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), por exemplo, utilizou-se de seu corpo para tratar a insignificância da matéria que o compõe, criando ações nas quais se mutilava e depois se enfaixava para ensaios fotográficos, tendo em vista explorar a sensação de dor e angústia em meio a um ambiente hospitalar. O corpo, em sua obra, apresenta-se avesso às padronizações e, inclusive, ao desejo, mostrando-se artificial, catastrófico e obsoleto. Schwarzkogler exibia suas ações através do registro fotográfico e seu trabalho consistia em preparar uma encenação e nela evidenciar, ao máximo, a vertigem como resultado, de modo que o espectador, diante da foto, pudesse sofrer um choque vertiginoso, efeito propulsor da reflexão.

Hoje, ao observar a produção dos vienenses, fica claro que ela não tem o mesmo efeito que teria no contexto de sua produção, já que a distância temporal altera os parâmetros históricos de observação. Mesmo assim, as obras nos sugerem sensações semelhantes às que produziam na década de 1960, mostrando que o afastamento temporal não fez perder o sentido primordial da obra. Algo nelas resiste até nossos dias.



Fig. 1 - Mathew Brady: *Self-portrait*, 1875. Fonte <www.picturehistory.com>



No entanto, ao me confrontar com algumas das fotos de Mathew Brady (1822-1896), fotógrafo estadunidense, as quais tomarei mais a frente como objeto de observação, espantei-me ao ser tomado por sensação parecida com aquela sugerida pelos registros das ações dos vienenses. O espanto veio justamente ao pensar que essa reação certamente não era a esperada pelo fotógrafo em meados do século XIX, quando as produziu. E será exatamente essa diferença perceptiva, que faz com que as mesmas imagens produzam sentidos distintos ao longo do tempo e das configurações socioculturais, o ponto de interesse deste artigo.

O que chamo de anacronia refere-se exatamente a esse olhar configurado pelos parâmetros do agora, mas focado em um tempo passado, que tomo da teoria de Didi-Huberman (2006), mas sem a pretensão de seguir os caminhos metodológicos do autor.

Para refletir sobre o assunto, partirei da premissa de que esse olhar anacrônico produz sentidos divergentes para algumas fotos de Brady, e caminharei na tentativa de sugerir subsídios que possam dar pistas da razão. Vale ressaltar que, embora as fotos de Mathew Brady tenham preocupação estética evidente, não partirei da consideração de que são necessariamente obras de arte, mas sim que são imagens ricas de sentidos, através das quais se pode compreender algumas peculiaridades de uma prática visual comum à modernidade de meados do século XIX.

Antes disso, porém, convém uma breve contextualização, para que tenhamos mecanismos para refletir. Mathew Brady foi um dos primeiros fotógrafos importantes da história dos Estados Unidos. Em 1844 já tinha seu próprio estúdio em Nova Iorque, mas sua tentativa mais arrojada foi fotografar a Guerra de Civil Americana. Ao fim da guerra, no entanto, o governo americano recusou-se a comprar os dez mil retratos feitos por ele, fato que o conduziu para a venda de seus estúdios em meados da década de 1870 (ORVELL, 1997). O interesse de Brady, ao que parece, era mesclar certo requinte estético com a documentação, que era o ponto central da fotografia desse período. Certamente que essa preocupação nas fotos em geral está ligada ao artista que soube construir a imagem fotográfica de modo a captar nela alguma estrutura, e tema, e tempo relevante ao ponto de nos chamar a atenção.

Em fotografias com essa qualidade, fica ressaltado que o sujeito de um retrato deixa de ser exatamente aquele que posa para o retrato, já que o foco torna-se o resultado imagético como um todo, sendo a luz, o movimento, o tema,



o contexto, a situação, o clima, etc. Esse algo especial que apontei acima como sendo aquilo que torna um retrato mais relevante parece ser o que Roland Barthes chama de *punctum*.

Barthes em sua obra *A Câmara Clara* (1984), também buscando a discussão de elementos da fotografia, entre eles a identidade do sujeito retratado, aponta dois elementos que, no plano dos efeitos de sentido, tornavam as fotos instigantes para ele: o *studium* e o *punctum*, duas grandezas que atribuem à fotografia importância, autonomia e perenidade, aproximando-a da intenção artística. Sendo assim, o autor francês determina que uma foto seria composta por duas partes essenciais. A primeira delas, o *studium*, seria aquela diretamente ligada às questões histórico-sociais que cercam e determinam o contexto da imagem, ou seja, àquilo que podemos extrair de informação direta ao observarmos uma foto. Como nos explica Barthes (1984, p. 45):

Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.

Mas apenas o *studium* não tornará uma foto relevante, uma vez que tal elemento estará muito mais no plano da informação sobre alguma coisa do que no da preocupação estética/estilística. Para Barthes, seria o segundo ponto, *punctum*, que elevaria o caráter da imagem fotográfica, já que, dotada deste, não mais cumpre apenas missão informativa, uma vez que passa a contribuir para certo *ferimento* que a fotografia poderá causar a alguns. O *punctum* seria o ponto de choque entre o sujeito fruidor e o próprio discurso imagético, transformação forte a ponto de alterar o observador no momento do contato, e tornaria, por essa razão, o efeito da imagem perene e muito mais substancial. Repito mais uma vez suas palavras:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, vem me transpassar [...] A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p. 46).

Roland Barthes não está necessariamente interessado na fotografia enquanto arte, mas sim no retrato de impacto. É nesse sentido que Barthes ainda irá afirmar:



Certamente, mais que outra arte, a Fotografia coloca uma presença imediata no mundo-uma co-presença; mas essa presença não é apenas de ordem política ('participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem'), ela é também de ordem metafísica. Flaubert zombava (mas zombava realmente?) de Bouvard e Pécuchet a se interrogarem sobre o céu, as estrelas, o tempo, a vida, o infinito, etc. São questões desse tipo que a Fotografia me coloca: questões que dependem de uma metafísica 'boba', ou simplesmente (as respostas é que são complicadas): provavelmente a verdadeira metafísica. (BARTHES, 1984, p. 127)

Nesse caso, o envolvimento com a metafísica, apontado por ele, será determinado pelo *punctum*, que trata dessas relações mais pessoais e mais intrínsecas do contato entre o fruidor da imagem e ela própria. Assim sendo, parece ficar claro que a identidade fotográfica não seria um problema de ordem da representação dela para o sujeito retratado e, sim, dela e das marcas deixadas pelo fotógrafo no resultado final, para o receptor.

Esclarecidos pela luz de Barthes, fica mais fácil pensarmos no que antes aponte sobre a recepção de algumas imagens fotográficas. No caso das fotos que registram as ações de Rudolf Schwarzkogler, certamente teremos uma força *punctum*. Trata-se de uma picada que, em choque, nos conduz a certa angústia e faz pensar sobre ela, algo que causa ao observador esse *ferimento*, sugerido por Barthes. No entanto, diante de nosso olhar, configurado pelos valores do século XXI, algo semelhante pode surgir diante de algumas das fotos de Mathew Brady, mas, nesse caso, há uma diferença: a angústia efeito de sentido do agora é produzida por uma reconfiguração do *studium*, não se filiando ao *studium* original da fotografia e, portanto, caracterizando um *punctum* anacrônico. Mas buscarei desenvolver essa ideia com calma.

As fotografias de que falo foram produzidas por Brady a pedido de Phineas Taylor Barnum (1810-1891), respeitado empresário estadunidense criador do Barnum's American Museum, que foi inaugurado em 1842 e esteve calcado na exibição de atrações curiosas. Esse espaço foi criado para entretenimento familiar, unindo, no mesmo local, zoológico, museu de cera, teatro e *freak show*. Mesmo um pouco antes das Exposições Universais de Londres, Nova Iorque ou Paris, o Barnum's American Museum já reunia curiosidades de várias partes do mundo, contando com animais exóticos, como girafas e elefantes, e com atrações humanas como dançarinos, halterofilistas, indígenas e também com diversidades corporais como obesos, gigantes, anões, siameses, mulher barbada, entre outras (BARNUM, 1855).





Fig. 2 - Mathew Brady: *Phineas Taylor Barnum*, 1860.



Fig. 3 - Mathew Brady: *Anna Swan: Poses with the Lilliputian King*, 1868.

Fonte <www.picturehistory.com>

Brady foi um dos principais fotógrafos a registrar as atrações do museu, além de seu talento, por ter seu estúdio localizado na quadra em frente ao Barnum's. Focalizarei, a partir de agora, as imagens produzidas pelo fotógrafo, em busca, primeiramente, de uma observação geral e depois do estabelecimento de relações na recepção dessas imagens no contexto do século XIX.

Ao fotografar as atrações do *freak show*, pode-se notar que Brady deu a elas uma aparência do próprio retrato burguês já que as mesmas convenções como as roupas bem alinhadas, o cabelo cuidado e a pose ensaiada fizeram parte da encenação para a fotografia. No entanto, os mesmos recursos usados por Barnum, durante as apresentações do museu, também foram repetidos pelo fotógrafo, buscando modos de evidenciar as diferenças dos corpos exibidos.

Na Figura 3, por exemplo, temos o retrato de Anna Swan, que trabalhou com Barnum por quase toda a sua vida como a maior mulher do mundo (2 m e 43 cm de altura), junto de Lilliputian King, com cerca de trinta anos, considerado até o momento o menor homem do mundo². A razão da foto está exatamente no contraste de tamanho entre eles pois, fora isso, apresenta-se como qualquer outro retrato burguês da época.





Fig. 4 - Mathew Brady: *Annie Jones*, 1865.



Fig. 5 - Mathew Brady: *Fat Lady: Seated in Plaid Dress*, 1865.

Fonte <www.picturehistory.com>

Esse procedimento irá se repetir em quase todas as outras fotos. Na Figura 4, temos Annie Jones, novamente conforme as convenções do retrato. O contraste, nesse caso, já está evidente na própria figura da criança, que mesmo com tão poucos anos de idade já era uma *mulher barbada*. Annie foi uma das mais famosas em sua *peculiaridade*, exatamente pelo contraste de, mesmo tão menina, ser barbada.

Em relação à Figura 5, desta vez o contraste surge da própria relação da mulher retratada com a convenção do tamanho fotográfico, suas formas são tão volumosas que acabam por invadir todo o espaço do retrato. O vestido de pregas também contribui para a valorização dos cerca de 270 quilos da *Fat Lady*.

O figurino também ajudaria na composição da figura de Isaac Sprague, Figura 6, que ficou conhecido no Barnum's American Museum como o *esqueleto vivo*, diante da ausência quase absoluta de músculos e gordura em seu corpo. O colete justo, o short muito curto e o sapato com saltos altos ajudam a alongar o corpo magro. Nota-se, porém, que as convenções posturais, seguidas pelos nobres, se encontram mais uma vez no retrato.





Fig. 6 - Mathew Brady: *Isaac Sprague*, 1870. Fig. 7 - Mathew Brady: *Leopard Girl*, 1865.

Fonte <www.picturehistory.com>

As crianças eram muito comuns no grupo de exposições de Barnum. Muitas vezes eram vendidas pelas famílias que não sabiam o que fazer com o corpo estranho. Na Figura 7, a pequena *garota leopardo* é quem aparece. Mesmo sendo o corpo de uma menina, a roupa procura dar a ele outro enfoque: o modelo mais desnudo evidencia as manchas brancas no corpo negro. A garota leopardo era assim chamada pelo contraste do vitiligo no corpo de cor escura, o que dava a sua pele um aspecto manchado como o dos felinos.

Entre muitas outras atrações estava Charles, Figura 8, que trabalhou desde os 17 anos com Barnum. Charles não tinha braços, sendo o foco da curiosidade suas habilidades desenvolvidas com os pés, que o possibilitavam comer, pintar, desenhar, executar atividades de carpintaria e de gravador de madeira, como se pode notar na parte inferior da fotografia. Mais uma vez, Brady fotografou-o utilizando as convenções, colocando-o vestido de forma alinhada e, mesmo que com os pés, tomando o chá de modo elegante.

Apresentadas as imagens, poderíamos pensar: tais fotografias não apresentam um conteúdo que, ao olhar de agora, sugere certa carga reflexiva?



Será que a exploração das diferenças, superexibindo-as, não poderia ser vista com como uma crítica à superexibições dos padrões corporais convencionais? É nesse sentido que aponte as semelhanças possíveis de efeitos entre essas fotografias e o trabalho fotográfico dos acionistas vienenses. No entanto, para que essa sensação seja possível, é necessário reconfigurar o *studium* dos retratos, uma vez que esses não são os sentidos possíveis dentro do contexto em que foram produzidos. Isso porque, deve-se ressaltar, uma parte dessas fotografias era vendida na saída das apresentações do museu, como cartões de recordação. As pessoas assistiam à demonstração das diferenças corporais no museu como atrações de puro divertimento e graça, e levavam as imagens para poderem se lembrar dos momentos divertidos que viveram durante a visita ao Barnum's American Museum. Nesse sentido, as imagens não pareciam despertar nenhuma reflexão ou questionamento, mas, sim, funcionar como ativador de memórias agradáveis durante um momento de lazer. A questão que nos cabe aqui, então, não é apenas pensar quais sentidos as imagens nos desdobram hoje, mas sim quais foram as possíveis alterações paradigmáticas que fizeram com que imagens atreladas ao entretenimento e à curiosidade no século XIX hoje resultem em questionamentos de ordem ética e política.



Fig. 8 - Mathew Brady: *Charles Tripp Carving Wood*, 1875. Fonte <www.picturehistory.com>



Em primeiro ponto, cabe pensar como eram vistas essas figuras no século XIX, e como é que a sociedade entendia a presença delas em um museu de entretenimento. Como aponta Ieda Tucherman (1999, p. 95):

A existência real ou imaginária de pessoas ou raças que apresentam deformações ou malformações não é evidentemente um fato recente. É possível dizer que nasceram junto com a própria humanidade. Povos mitológicos que povoaram o imaginário grego assim como os ‘freaks’ clássicos, anões, gigantes, siameses, hermafroditas, seres a quem falta ou sobra algo da ordem do corpo são de há muito conhecidos.

O diferente, ao longo dos tempos, será o modo tanto de entender a existência dessas figuras, e também as explicações e as teorias de suas origens, como de lidar com elas, seja através das superexibições ou do cuidado médico e reclusão social. Jean-Jacques Coutrine (2008, p. 261) aponta que o interesse exacerbado na exibição do corpo estranho, ou, em suas palavras, a “curiosidade quase universal pelo bizarro e pelas catástrofes anatômicas” data do século XIX. Mais especificamente, diz que a “história contemporânea dessa forma de cultura visual principia, na verdade [...], com a instalação por Barnum do seu Museu norte-americano em Nova York, por volta de 1840”.

A própria ideia de monstro como conceito, por exemplo, é popular e cientificamente aplicada no século XIX para designar essas diversidades corpóreas. Henri-Jacques Stiker (2008, p.357), falando sobre as concepções eruditas de monstro no século XIX, aponta que:

1) Para uns os monstros estão depositados como tais nos germes; e se deve ter a humildade de não pretender penetrar os insondáveis desígnios divinos (posição tanto de Arnaud como de Winslow). Os monstros só nos parecem ser tais porque tomamos o habitual pelo natural. Tal já é a advertência de Montaigne. 2) Para os outros, os monstros se devem a acidentes e dependem seja do mecanismo cartesiano das leis da natureza, seja de um providencialismo que assume a complexidade do mundo.

Seja de tendência mais religiosa ou mais racionalista, a ideia de monstro ocupava lugar nas discussões em torno das alterações corporais. É através da família Geoffroy Saint-Hilaire, em nome do pai Étienne e do filho Isidore, que essa discussão da definição da ideia de monstro irá se redefinir cientificamente. Étienne já na década de 1820 declara que os monstros nascidos humanos pertenciam à humanidade, ideia muito polêmica e contraditória no campo científico. Na década seguinte, seu filho, Isidore, aponta que:

Todo desvio específico, ou, noutros termos, toda particularidade orgânica que um indivíduo apresenta comparada com a grande maioria dos indivíduos de sua espécie, de sua



idade, de seu sexo, constitui o que se pode chamar de anomalia. A palavra monstrosidade foi muitas vezes empregada como sinônimo de anomalia [...] ao contrário outros autores não compreenderam sob o nome de monstrosidade senão as anomalias mais graves e mais aparentes, deram assim a esta palavra um sentido muito menos extenso. (SAINT-HILAIRE apud STIKER, 2008, p. 358)

Isidore faz parte dessa segunda concepção do grupo de autores citados por ele, entendendo por monstro apenas algumas manifestações mais graves. Em alguns momentos o mesmo autor até questionará a possibilidade de usar ou não o termo monstro.

No campo popular, no entanto, essa discussão obviamente não tinha os mesmos parâmetros éticos e técnicos que no campo erudito, sendo considerados monstros, por exemplo, todos aqueles seres diferentes mostrados pelo museu de Barnum. Ao visitar o monstro não se enxergava nele a humanidade, mas sim a diferença. O monstro, nesse sentido, acaba por reforçar o poder de normalização, evidenciando nas diferenças o padrão corporal: ser monstro era estar fora daquilo que era comum e habitual. “Digamos numa palavra que o anormal (e isto até o fim do século XIX, até o século XX, talvez) é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado” (COURTINE, 2008, p. 260). E o que se sente ao vê-lo, até o fim do XIX, está no plano da diversão, já que:

[...] nas cenas e nas galerias do American Museu, são precisamente os monstros que constituem a maior atração do espetáculo. No prédio da Broadway³, muita gente vai passar o domingo em família e fazer piquenique em companhia dos fenômenos vivos, para a grande alegria das crianças e a edificação geral. (COURTINE, 2008, p. 267)

Barnum, como grande empresário, foi capaz de transformar a convivência com os monstros numa aventura divertida, e construir, com isso, uma indústria potente de entretenimento, que promovia, tamanho o prazer que proporcionava, o desejo pelo consumo das imagens fotográficas de Mathew Brady como recordação dos momentos. Além disso, o jornal foi outro veículo muito aproveitado por Barnum pois, através dele, deu-se o fortalecimento dessa cultura visual do anormal como centro de curiosidade. Constantemente, eram publicadas histórias do *infortúnio* e da redenção dos monstros, abordando a intimidade da vida sentimental deles, sempre acompanhadas de imagens. Exemplo disso eram as frequentes celebrações de casamentos entre anões, ou entre gigantes, que apelavam para a ficcionalização da vida dos monstros, como se fossem personagens presos dentro de si mesmos.

Todo esse procedimento gera o que Jean-Jacques Courtine (2008) vai



considerar como o início do *voyeurismo de massa*, formalizando uma espécie de cultura visual de massa. As imagens dos monstros, dotadas de valor comercial, mostram que a curiosidade pelas bizarrices fortalecia todo um mercado visual em ascensão. Segundo o autor:

Quase sempre comprados por ocasião da visita, os retratos dos monstros iam ocupar seu lugar nos álbuns de fotografia da virada do século, entre as lembranças de excursão: no fim do álbum, sucedendo ao desfile das gerações, modestos campanários de igrejas do campo e maravilhas dos monumentos da capital ficavam assim pertinho dos ‘erros da natureza’. (COURTINE, 2008, p. 280)

Já no fim do século XIX, alguns indícios, que partem do campo científico, são marcas de um processo de alteração dos paradigmas populares, que só iria se concretizar de fato com a primeira guerra mundial. Iremos, no entanto, lançar apenas o início dessa alteração de concepções para supormos os caminhos que seguiram no século XX, já que o propósito desse artigo não é fazer uma história das concepções de monstro e anomalia, mas apenas dar subsídios para entendermos a diferença do olhar para as fotografias abordadas antes e hoje.

As ideias lançadas pelos Geoffroy Saint-Hilaire aos poucos foram sendo divulgadas. Com isso, primeiramente no ambiente da ciência e, em consequência, pelos outros ambientes da sociedade, a ideia de que tudo o que nasce de uma mulher é um ser humano e de que os monstros são desvios da natureza humana, sem, contudo, deixarem de fazer parte dela, vai ganhando divulgação. Diante de tais constatações, a graça, que antes era advinda do olhar lançado ao monstro pelas diferenças dele diante dos outros, passa a ser substituída pela compaixão:

Pouco a pouco os olhares começaram a hesitar à entrada da festa, sentiram-se primeiro pouco a vontade, depois se desviam. Pois se vão manifestando cada vez mais nitidamente sensibilidades novas diante das bizarrices anatômicas que arrastavam durante tanto tempo a sua existência precária nos teatros dos parques de diversão: a humanidade dos monstros vai ser reconhecida e seu sofrimento vai despertar compaixão (COURTINE, 2008, p. 297).

Exemplar dessa transformação será o caso de Joseph Merrick (1862-1890), que ficou conhecido como o homem-elefante. Merrick foi, provavelmente, portador de neurofibromatose tipo 1, uma desordem genética que causa o crescimento de tumores benignos por todo o corpo. A medicina daquele tempo, no entanto, classificou a doença como elefantíase, e daí veio o nome homem-elefante. Joseph foi abandonado por sua família depois da morte de sua mãe, e acabou acolhido por um circo, que fazia exposições públicas de suas anomalias. Em uma dessas apresentações, Merrick recebeu a visita do Sir Frederick Treves



(1853-1923), médico de Londres que mais tarde iria não só cuidar como escrever um livro sobre a vida de Merrick. Durante sua estadia no Hospital de Londres, o paciente teve até a visita de Alexandra, princesa de Gales, de quem recebeu carinho e atenção. O diretor do hospital, sem saber ao certo como justificar as despesas da internação, comunicou à imprensa sobre Joseph, e logo teve tantas doações da sociedade londrina que Merrick pode passar o resto de seus dias vivendo delas. Ao invés da economia do voyeurismo de massa, inaugurada por Barnum, temos no fim do século a economia da compaixão.

No filme de David Lynch *O homem-elefante*, produzido em 1980, temos a história de Joseph Merrick, muito próxima da realidade, embora no filme o personagem chame-se John Merrick. Por isso, mesmo Lynch tratando de uma história de período semelhante aquele no qual Brady estava fotografando os monstros de Barnum, ele focalizou o filme nesse momento de transformação, possibilitando que o impacto anacrônico não fosse tão grande.

O cinema, aliás, desde o começo do século XX, foi um dos responsáveis por ocupar esse local da exibição do monstro, no entanto dentro da ética de mostrar o monstro ficcional, que poderia ser visto sem que a compaixão compromettesse a diversão. Esse foi um dos motivos da polêmica e imediato fracasso do filme de Tod Browning, *Freaks*, produzido em 1930. Nesse filme, os próprios atores são dotados de deformações, revivendo a situação de Barnum, o que chocou o público, já não mais disposto a esse tipo de exibicionismo. Talvez porque nesse momento se encerre, ainda que de modo entreaberto, o ciclo dos monstros humanos.

Obviamente que a exibição do bizarro prosseguirá, e poderíamos, inclusive, classificar a *body-art* como uma fração dela. As mutilações e as escatologias do *The Vienna Actionists*, por exemplo, têm essa essência da exibição do bizarro, no entanto, uma essência próxima do terror. Ao ver as fotografias ou vídeos, é a angústia e a vertigem que configuram o estado reflexivo que as obras propõem, mas tudo dentro um cláusula ética fundamental: toda exibição/*performance* é fruto da livre e espontânea vontade do artista em dizer algo.

Ao olharmos para as fotos de Brady, hoje, possivelmente levaremos em conta a curiosidade despertada pelo tipo estranho, mas a melancolia que emana dos olhares fotografados rapidamente ativará nossa compaixão, e o entretenimento barato será difícil, ou, impossível. Quando contextualizamos que esses tipos faziam parte das exposições de um circo de horrores, então uma força combatidora se



desperta, não da imagem para nós, mas de nós para as imagens. Nosso tempo e elas são incompatíveis, e os sentidos que elas denotam, no agora, tornam-se absolutamente influenciados pelo século e meio que se somou ao momento do *click*.

As encenações monstruosas, criadas por Brady, têm sentidos absolutamente distintos naquele e neste tempo. Quando fez as fotos, as encenações nada mais eram do que mecanismos de evidenciar a monstruosidade da figura retratada, utilizando-se, como aponte, do contraste como mecanismo principal. Preparava-se uma situação em que monstruoso era o corpo, e a cena deveria reafirmá-lo assim. Naquele caso, a fotografia serviria apenas como registro de um momento, não repercutindo em grandes questões ou efeitos. Se voltarmos às ideias de Barthes, poderíamos pensar que as fotografias, antes, teriam maior potência no *studium*, já que operavam mais como orientadoras de um momento vivido do que conduzindo a um *punctum* promovedor de desdobramentos. Quando se olha as fotos hoje, a ideia de monstruosidade parece se deslocar do corpo para a ação: monstruosa se torna a situação de tomar corpos diferentes como fonte de riso. Nesse caso, a configuração ética de nossa época pode alterar em absoluto o seu sentido da imagem. Mas temos de lembrar que a alteração deve-se a uma reorientação do *studium*, uma vez que ao *studium* original da fotografia estão sendo acrescentados um longo período de alterações paradigmáticas das concepções do corpo. Desse ponto de vista, o *punctum*, que antes não parecia expressivo, ganha notoriedade, uma vez que a imagem ganha caminhos para se desdobrar. Poderíamos pensar na monstruosidade enquanto crueldade, e, a partir daí, repensar as questões da normatização corporal. Assim, teríamos o fortalecimento do *punctum*, mas dotado de uma peculiaridade que não se pode esquecer: um *punctum* anacrônico⁴.

¹ Pensar, em Deleuze, não é algo fácil ou frequente. “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento” (DELEUZE, 2006, p. 136). Ou seja, o pensar não se conforma no reconhecimento de algo como verdade, mas é fruto de uma brutalidade que irrompe nosso estado sensível acomodado, levando-o a uma desestrutura, a qual aguçar o pensamento no intuito de poder superá-la.

² Mathew Brady é um fotógrafo muito mais lembrado por sua produção ligada às personalidades norte-americanas, como os políticos. Essas imagens podem ser encontradas com grande facilidade e em alta resolução. As imagens que estou abordando, porém, são menos recorrentes, e por isso utilizo reproduções de baixa resolução, que foram as únicas encontradas através do site: <www.picturehistory.com>.



³ Rua onde se localizava o Barnum's American Museum.

⁴ Para uma discussão de questões relacionadas à anomalia e ao sintoma do corpo e seu sentido político em fotografos contemporâneos, consultar Pérez, 2009.

Referências

BARNUM, Phineas Taylor. *The life of P.T. Barnum*. New York: Redfield, 1855.
Disponível em: < <http://books.google.com/> >

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COURTINE, Jean-Jacques. O Corpo Anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: as mutações do olhar – o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

O HOMEM elefante. Direção: David Lynch. Brookfilms, EUA, 1980. 1 DVD. 124 min.

ORVELL, Miles. *American Photography*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PÉREZ, David(org.) *La Certeza Vulnerable: cuerpo e fotografia en el siglo XXI*. Barcelona: Ed Gustavo Gili, 2004.

STIKER, Henri-Jacques. Nova Percepção do Corpo Enfermo. In CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Lisboa: Veja-Passagens, 1999.

<www.picturehistory.com> Consultado em 15 de janeiro de 2009.

