UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LORRANE CAMPOS RODRIGUES

Uma análise histórica da visão de anormalidade em *Freaks* (1932), de Tod Browning

Guarulhos
2020

LORRANE CAMPOS RODRIGUES

Uma análise histórica da visão de anormalidade em *Freaks* (1932), de Tod Browning

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História da Escola de Filosofia,Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História
Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio Coelho Ferla

Guarulhos
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada à fonte.

Rodrigues, Lorrane Campos
Uma análise histórica da visão de anormalidade em *Freaks* (1932), de Tod Browning / Lorrane Campos Rodrigues – Guarulhos, 2020.

Dissertação (Mestrado) – Universidade federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

Orientador: Luis Antonio Coelho Ferla

Título em inglês: A historical analysis of the view of abnormality in Freaks (1932), by Tod Browning.

1. Cinema. 2. Estados Unidos. 3. Freak show. 4. Tod Browning.

I. Ferla, Luis Antonio. II. Título

Para Marina, Silva e Matheus

Agradecimentos

Passei boa parte do processo de escrita pensando nos agradecimentos. Não à toa, porque sem essas pessoas não haveria o fim deste trabalho. E são tantas, que chego aqui com a sensação de que faltará um monte de gente para agradecer.

Primeiramente, os familiares. Aos meus pais, Marina e José, que mesmo sem entender direito o porquê de tantas horas sentada, lendo pilhas de textos e livros, (re)escrevendo tantas vezes e por viverem me dizendo, “minha filha você precisa descansar um pouco, vai ficar doente”, nunca deixaram de me apoiar. Também ao meu irmão Matheus, que do seu jeitinho, sempre esteve ali com uma piada pronta para me fazer rir. Obrigada, de verdade, por entenderem os meus silêncios.

Aos meus amigos um enorme agradecimento pela disposição ao ouvir. E também por me ver horas sem dormir devido às questões pessoais ou trabalhando exaustivamente, não só no mestrado, e sempre terem uma palavra de apoio e afeto. À Nara e Juliana, por tantas vezes em que estive nervosa e me mandaram mensagens de incentivo. À Ana Paula, por mais uma vez estar pacientemente ao meu lado, me apoiando nos mínimos detalhes.

Ao Maurício, que muitas vezes me tirou da frente do computador e bibliotecas pra tomar um café e dar uma sacudida. Especialmente, quero agradecer ao Felipe, que não me deixou desistir. Sem sombra de dúvidas foi a pessoa que me apoiou em tantos aspectos nesses anos de pesquisa, que eu não tenho palavras o suficiente pra agradecer tamanha generosidade e cuidado.

Ao professor e orientador Luis Ferla, eu agradeço por tantos anos de aprendizado sobre o exercício da docência. E com certeza foram muitos. Também à professora Mariana Villaça, pela disponibilidade e gentileza em ajudar com as questões referentes ao cinema, montando um pequeno grupo de estudos sobre o tema, que muito ajudou a mim e outros colegas em nossas dúvidas, leituras e compartilhamentos a respeito do tema.

Um agradecimento à Marta, minha terapeuta, que no meio do caos me ajudou a lidar com a expectativa, e principalmente, a ter um pouco mais de amor e atenção por mim, além de aprender a respeitar meus limites neste processo.

Sem sombra de dúvidas aprendi muito sobre o tema que escolhi e espero que ele faça algum sentido a quem se dispuser a ler. Encerro aqui um ciclo com a certeza que o mestrado me ensinou muito sobre cinema e história, sobre ser pesquisadora, mas, principalmente, sobre mim. Minhas falhas, defeitos, processos, acertos e, especialmente, sobre o prazer do estudar. Saio desse momento melhor do que entrei e sem vocês isso não seria possível.

Nesta nova década tão cheia de ataques ao espaço universitário e ao saber, tenhamos, como disse Paulo Freire, a esperança do verbo esperançar e não do esperar. Ou seja, que sejamos capazes de recusar o que apodrece *"nossa capacidade de integridade e a nossa fé ativa nas obras. Esperança é a capacidade de olhar e reagir àquilo que parece não ter saída".* Que mais e mais estudantes possam se colocar nesses espaços, assim como eu pude, e principalmente, que o conhecimento não nos torne mais diplomados e sim, mais humanos.

Muito obrigada.

Resumo

Esta pesquisa tem como objeto o filme *Freaks,* dirigido em 1932 por Tod Browning, e investiga a representação de anormalidade na obra. O filme é uma adaptação livre do conto, *Spurs* (1917, Tod Robbins) e conta a história do envolvimento de dois personagens que vivem e trabalham em um circo: o anão Hans e a trapezista Cleópatra e as relações destes com os outros artistas da trupe. Trazendo em seu enredo a temática do corpo humano e os parâmetros da anormalidade física, o filme foi alvo de diversas críticas pelo seu conteúdo, sendo retirado de circulação poucos meses depois da estreia. Acreditamos que há uma instabilidade na representação destes corpos. Apesar do enredo construir ações positivas sobre os personagens *freak,* há múltiplas representações nestes corpos deformados e isso dificulta a percepção de quem é o anormal. Essas representações *freak* no filme estão embasadas em formas de percepção social sobre estas pessoas, pautadas não só no debate científico eugenista do final do século XIX, início do século XX, mas também em representações baseadas em manifestações da cultura popular americana (apresentações *freak show*). Portanto, o olhar se encontra em uma manifestação de crise frente a esses corpos, pois há uma quantidade de representações sobrepostas.

Palavras chave:

Cinema - Estados Unidos - Freak show - Tod Browning

Abstract

This study has as object the movie Freaks, directed in 1932 by Tod Browning, and investigate the representation of abnormality. The movie it is a free adaptation of the tale, Spurs (1917, Tod Robbins and tells the story of the involvement between two characters who live and work in a circus: a midget named Hans and a trapeze artist named Cleopatra and their relation in with the other artists of the troupe. Bringing in its plot the theme of the human body and the parameters of physical abnormality, the film was the target of several criticisms for its content, being removed from circulation a few months after the premiere. We believe that there is a narrative instability in the representation of these bodies. Despite the plot building positive actions on the freak characters, there are multiple representations in these deformed bodies and this makes it difficult to perceive who is the abnormal. These freak representations in the movie are based on forms of social perception about these people, based not only on the eugenic scientific debate of the late 19th century, early 20th century, but also on representations of the characters based on manifestations of American popular culture (freak show presentations). Therefore, the gaze is in a manifestation of crisis in front of these bodies, because there are a number of overlapping representations.

Key words:

Cinema – The United States – Freak show – Tod Browning

Lista de Ilustrações

Imagem 1.....p.33

Imagem 2..... p.35

Imagem 3..... p.44

Imagem 4..... p.46

Imagem 5..... p.47

Imagem 6.....p.79

Imagem 7.....p.80

Imagem 8..... p.96

Imagem 9.....p.100

Imagem 10.....p.101

Imagem 11.....p.103

Imagem 12.....p.104

Imagem 13.....p.106

Imagem 14.....p.107

Imagem 15.....p.109

Imagem 16.....p.110

Imagem 17.....p.114

Imagem 18.....p.117

Imagem 19.....p.118

Imagem 20.....p.120

Imagem 21.....p.124

Imagem 22.....p.125

Imagem 23.....p.126

Imagem 24.....p.127

Imagem 25.....p.130

Imagem 26.....p.131

Imagem 27.....p.132

Imagem 28.....p.133

Imagem 29.....p.134

Imagem 30.....p.136

Imagem 31.....p.137

Imagem 32.....p.138

Imagem 33.....p.139

Imagem 34.....p.140

SUMÁRIO

Resumo 5

Abstract 6

Introdução 9

CAPÍTULO I. Corpos e representações 22

1.1-Entretenimento popular norte-americano: um breve histórico 24

1.2-Exercícios de encenação: *Phineas Barnum* e o Museu Americano 28

1.3-Desvendando a gramática corporal: de generais a pássaros 31

1.4- Problematizando os modos de exibição 41

CAPÍTULO II. *Hollywood* e o ciclo do horror de 1930: em tempos de crise os monstros saem da toca 51

2.1- *Hollywood*, temas e a sociedade norte-americana 55

2.2- A regulamentação dos filmes e a tentativa de controle moral 57

2.3- Os primeiros anos de depressão e o vale tudo nas telas do cinema 59

2.4- O período pré-código: uma década dilacerada e a ascensão do gênero de horror 63

2.5- O ciclo de horror de 1930 e o corpo deformado como ponto central nos filmes 65

2.6- Tod Browning em *Hollywood* e a questão do entretenimento popular em seus filmes 71

2.7- A saga do entretenimento popular nos filmes de horror 75

2.8- A mutilação de *Freaks*: um filme de drama ou *exploitation?* 78

CAPÍTULO III. Vulnerabilidades e valores em cena 85

3.1- A questão da degradação moral no conto *Spurs* e no filme *Freaks* 89

3.2- Materialidades do corpo e do horror 95

3.3- Hans e Frieda, as mini-cópias da normalidade 99

3.4- Os planos-sequência e a escala de normalidade 105

3.5- Os outros personagens e a normalidade conveniente 107

3.6- A interrupção no campo visual e o forçar da normalidade: as partes ou o todo 111

3.6.1- Cabeças de alfinete: a observação da anomalia e a fabricação da compaixão 112

3.7- Outros dois *freaks*: Randian e Half boy e a perturbação do olhar..... 116

3.8- O que vê o *voyeur* de Browning? O fragmento do corpo e reconhecimento da anormalidade..... 119

3.9- A descoberta da dissimulação do olhar: a aceitação aos personagens *freak* não existe 126

3.10- O discurso em *Freaks*: "*one of us*?" 128

3.11- A imagem e seus ecos: as questões sociais nos personagens..... 133

3.12- O ponto de vista da narração de *Freaks:* a experiência que viola os limites..... 138

Considerações finais..... 142

Referências Bibliográficas..... 147

Documentos..... 152

Introdução

A indústria cinematográfica dos Estados Unidos tem uma vasta produção de filmes de horror. Mas especificamente, é o ciclo de 1930 que surge com uma série de personagens que habitam até os dias de hoje o imaginário dos espectadores. As telas foram invadidas por monstros: uns com parafusos na cabeça, que ao longo dos anos vão tendo desdobramentos familiares, outros são vampiros sugadores de sangue, além de macacos gigantes que saltam de prédios. Mas há também um filme onde os personagens são aberrações circenses e justamente esse foi o que causou algumas controvérsias neste período. Menos conhecido do público geral, mas não menos impactante, *Freaks* foi produzido em 1932 pela *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) com direção de Tod Browning - já conhecido por ter produzido um ano antes, pela *Universal Studios*, o filme *Dracula. Freaks* é o objeto de estudo nesta investigação, que busca analisar a representação da anormalidade no filme.

Freaks é uma adaptação livre de um conto de horror intitulado *Spurs*, escrito por Tod Robbins e publicado pela primeira vez em 1917 na revista *Munsey Magazine*.[1] O filme tem uma história relativamente simples: se passa em um circo itinerante onde Hans, o anão, se apaixona por Cleópatra, a trapezista. Ela se aproveita do amor dele para tomar posse da fortuna que ele acabara de receber e o matar, com a ajuda do amante, o domador de animais, Hércules. Entretanto, o plano fracassa graças à descoberta dos outros integrantes *freak* do circo. Eles desfazem o complô e os culpados são punidos.

Ao normalizar alguns personagens com deformidade e anormalizar os personagens entendidos como normais, o filme coloca em dúvida quem é o monstro da história. E por trabalhar em uma chave de ambiguidade no tratamento dos personagens, acaba gerando questões e horror a respeito das representações.

---

[1] FREAKS (1932). Disponível em: <http://www.classichorror.free-online.co.uk/freaks.htm.> Acesso em: 29 mar. 2019.

Apesar do desconhecimento do grande público, a obra segue como referência dentro e fora do audiovisual. Seja em músicas de algumas bandas, aparições em desenhos animados[2] e, especialmente, no cinema e em séries televisivas recentes. *Freaks* influenciou outros filmes como *O Castelo Maldito* (1961) e *She Freak* (1967), ambos produzidos pela *20th Century-Fox's* e distribuídos de forma independente.[3] Além disso, a música principal do filme de Browning, *One of us,* aparece em uma sequência do filme *Os Sonhadores* (2003), dirigido por Bernardo Bertolucci. A referência também está presente em *O Lobo de Wall Street* (2013), de Martin Scorsese, onde os personagens aparecem em uma sequência de comemoração cantando a famosa música.[4]

No que tange às séries televisivas, ainda nos Estados Unidos, temos a quarta temporada de *American Horror Story*, intitulada *Freak Show* (2014). Dirigida por Ryan Murphy, ela traz diversos elementos da produção de 1932, atualizando os temas e significados produzidos por Browning em toda sua contradição.[5] E, recentemente, a aparição do filme em um episódio da série *As aventuras de Sabrina* (2018) produzida pela *Warner Bros. Television* para a *Netflix*.[6]

Além disso, ele foi citado e reconhecido como um "marco cinematográfico" na década de 1990, quando incluído no Registro de Cinema Nacional dos Estados Unidos "(...) por ser cultural, histórico e esteticamente

---

[2] As referências ao filme de Browning podem ser encontradas no vídeo clip da Banda U2, *All I Want Is You* (U2, *All I Want Is You*, 1889. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FFyS0kRI5HI> Acesso em: 30 dez. 2018 e também no segundo episódio da vigésima quinta temporada de *Simpsons* (OLIVER, Rob; DEL TORO, Guillermo. (Dir.). OS SIMPSONS. *Treehouse of Horror XXIV*. RABF16, 30-40 min, 2013).

[3] BORST, R. *Freaks: Re-Evaluating A Screen Classic*, Photon. 23, 1973. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_re-evaluation.htm> Acesso em: 22 mar. 2017.

[4]SONHADORES, OS. [The Dreamers]. Direção: Bernardo Bertolucci. Britânia, França e Itália: Fox Searchlight Picture Company. Recorded Video Company, 115 min, 2003; LOBO DE WALL STREET, O. [The Wolf of Wall Street]. Direção: Martin Scorsese. EUA: Paramount Films, Red Granite Pictures, Appian Way Productions, Sikelia Production, 179 min. 2013. Disponível: *Gooble Gooble, one of us- Scorsese* <https://www.youtube.com/watch?v=GdxuWq1-5qk>. Acesso em: 27 set. 2018.

[5] AMERICAN HORROR STORY. *Freak Show*. Direção: Ryan Murphy Brad Falchuk. EUA: produção, 13 episódios: 37-73 minutos. 2014.

[6] SABRINA, AS AVENTURAS DE. [Chilling Adventures of Sabrina]. *Chapter Six: An Exorcism in Greendale*. Direção: Rachel Talalay, E.U.A: Netflix, 50m. (2018).

significativo."[7] Ou seja, o legado deste filme perpassa o século XX e XXI, e respeitando seus processos e singularidades, indica que a história da tipologia dos intitulados *freaks* como forma de entretenimento, nos convida a desnaturalizar qualquer imagem da deformidade como essencial, com os mesmos significados, independentemente das culturas e dos períodos históricos em que se integram e, especialmente, dos espaços que ocupam.

Para investigarmos sobre a representação destes corpos no filme é preciso levar em consideração que o fenômeno dos *freak shows* – que desponta nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XIX até o início do século XX – é complexo. Em especial, porque ele levanta uma série de questões que ocupavam a sociedade do seu tempo referente ao processo de entendimento destes corpos deformados, ressignificando esferas médico-juristas e culturais - neste caso, o espaço do lazer e entretenimento -, no que diz respeito à percepção dos mesmos na sociedade.

O filme dirigido por Browning se atreve a compor o elenco com atores portadores de deficiências físicas reais – todos eles sendo as principais atrações de espaços de entretenimento do período, que se apresentavam como anões, gigantes, mulheres barbadas, homens-torso, entre outros. Neste sentido, a produção é inovadora na medida em que explora as deformações e limitações corporais coibidas pelo ideal da figura humana perfeita. Ao trabalhar o choque, o desconforto e a aflição do espectador por meio de imagens viscerais, *Freaks* é visto como um contraponto aos filmes do ciclo de horror de 1930, tais como *Frankenstein* e *Drácula* (1931), *A Múmia* (1932), *King Kong* e o *Homem Invisível* (1933), *A noiva de Frankenstein* (1935), *A filha de Frankenstein* (1936), entre outros.

Produzidos em um contexto onde a população dos Estados Unidos se encontrava em profunda crise financeira e social, os grandes estúdios viram nos filmes de horror uma oportunidade de se inserir em um nicho que vinha crescendo no mercado e assim, angariar mais público. Por estar inserido neste

---

[7] 25 Films Added to National Registry. *The New York Times*. NY, p. 20. 15/11/1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/11/15/movies/25-films-added-to-national-registry.html> Acesso em: 26 ago. 2018.

contexto, uma questão importante que paira sobre o filme é a sua curta trajetória nos cinemas. *Freaks* foi produzido no final de 1931 no intuito de ser, segundo um dos produtores da MGM, "algo mais horrível do que *Frankenstein.*"[8] Mas como resultado final, a produtora obteve a produção de seu pior pesadelo. O filme sofreu duras críticas na pré-estreia. A censura de Nova York, por exemplo, exigiu um corte de mais de vinte minutos antes da concessão de licença.[9] As críticas de jornais do período, traziam comentários incisivos sobre o filme e até mesmo divergentes. A matéria de 1932 do jornal *The New York Times*, por exemplo, apesar da crítica mais amena a respeito do filme, atenta que era uma "imagem difícil de esquecer" e chega a questionar seu local de exibição: "cinemas ou manicômios?"[10]. Essa recepção pouco positiva e até mesmo conflitante, fez com que produtora retirasse o filme de circulação meses depois da estreia e ele foi esquecido por anos,[11] ao menos dos grandes circuitos.

No que diz respeito à produção acadêmica sobre o filme, apesar da discussão sobre as deformidades do corpo pelo viés científico ou a relação do filme com a indústria cultural nos Estados Unidos,[12] são trabalhos que expõem com clareza, limites de uma reflexão histórica em suas análises:

> A história dos monstros é, portanto, não só aquela dos olhares postos sobre eles: a dos dispositivos materiais que inscreveram os corpos monstruosos em um regime de visibilidade, a história também dos sinais e das ficções que os representavam, mas também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas. Levantar a questão

---

[8] BORST, R. *Freaks: Re-Evaluating A Screen Classic*. Photon. 23, 1973. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_re-evaluation.htm>. Acesso em: 22 mar. 2017.

[9] A versão trabalhada nesta pesquisa é a edição com o corte de 20 minutos. O material original nunca foi encontrado, embora o script nos dê algumas indicações sobre as partes retiradas. Sobre o *script*, ver: *Freaks* - Script Synopsis. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_script_synopsis.htm>. Acesso em: 25 mar. 2019. Sobre a censura empregada ao filme, ver: JOHNSON, T. op. cit., 2006, p.69-70.

[10] The circus side show. *The New York Times*. NY, p.7. 09 jul. 1932. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>. Acesso em: 01 nov. 2017.

[11] *Freaks* foi redescoberto em um festival amador de cinema na década de 1960.

[12] Entre eles destacam-se: HUNTER, J. *Freak Babylon: An Illustrated History of Teratology and Freakshows Paperback*, United States of America, Ed.: Glitter Books, 2005; ADAMS, R. *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination.* University of Chicago Press, 2009.

> diante desta última deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades diante do espetáculo do corpo no decorrer do século XX.[13]

Já as pesquisas que se aprofundaram na análise fílmica, respeitando os recortes e especificidades, operam, em geral, a partir de uma constatação: estes personagens em *Freaks* revelam a humanidade que foi esquecida ou nunca dada a estas pessoas. É o caso, por exemplo, do trabalho de Verônica Piqueira. Ao trabalhar o encontro entre o humano e monstro no cinema de Browning, a historiadora traz à tona a questão apresentada. Para tal, ela analisa a trajetória do diretor e suas anteriores relações com o que ela chama de "cultura de baixo entretenimento". Percorrendo um caminho que atenta em como o desenvolvimento de seus trabalhos no cinema estava alinhado a uma trajetória anterior como artista circense, segundo Piqueira, é quando se torna diretor de filmes que Browning "organiza habilidades desenvolvidas no entretenimento popular, apresentando nas telas os palcos do circo, *sideshows* e *vaudevilles*, desenvolvendo uma linguagem cinematográfica metateatral."[14]

Mesmo *Freaks* fazendo parte dos ciclos de filmes de horror do período, para a autora seu diferencial está no emprego destes artistas circenses. Como eles já eram parte de um espaço de convivência de Browning há um elo de identificação (o compartilhamento do mesmo ambiente de trabalho) que permite que a questão da humanidade possa ser trabalhada no filme:

> Dessa forma [Browning], caminhou um passo além ao encarar a situação do monstro, convidando o público a compreender e até mesmo se identificar com o grupo de pessoas fisicamente diferentes. Abordando a ação desse mesmo grupo, atuando coletivamente contra a ameaça dos "normais", atacou indiretamente sistemas e padrões que os oprimem e desumanizam. No momento em que revelou uma identidade monstruosa nas chamadas "aberrações", potencializou a natureza amedrontadora dos monstros, uma vez que não precisou despojá-los de sua natureza humana.[15]

Já Ronald Borst em sua análise sobre como o gênero de horror é apresentado em *Freaks*, também discorre sobre o espaço de vida de Browning como artista e em que medida essa influência perpassa a obra. No entanto, se

---

[13] COURTINE, J. *O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade.* História do Corpo: As mutações do olhar: o século XX, 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 256.
[14] PIQUEIRA, V. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.* São Paulo: (Dissertação de Mestrado), Mackenzie, 2013. p.16.
[15] Idem, p. 66.

para Piqueira essa aproximação com os artistas circenses é o elo para pensar a humanidade, Borst vê nesta aproximação o ponto que não sustenta a tônica de horror dentro do filme. Neste caso, a humanização destes *freaks* não o deixa explorar a materialidade horrenda que eles representavam:

> Pois, se Browning tivesse sido capaz de abandonar sua tarefa auto imposta de construir o respeito do público pelos freaks, isso lhe permitiria enfatizar muito mais sua atmosfera e seu tema principal, acentuando, assim, o grand guignol.[16] (Tradução própria)

Essas pesquisas trazem uma análise histórica que conjuga as relações de vida do diretor e as possíveis influências na produção do filme. No entanto, um aspecto particularmente importante destas análises é a ideia de ambivalência entre monstros e humanos. Ainda que seja uma pergunta conflitante, pensar essas representações de modo a encontrar certa equivalência, por vezes, empobrece a discussão e acaba "cristalizando" a imagem do filme em uma superficialidade: no fundo, pessoas diferentes têm todos os sentimentos, inteligência e humor das pessoas vistas como normais e pessoas normais também podem ser monstros.

De certa forma, esse tipo de análise traz um abandono das ambiguidades presentes na própria narrativa fílmica, porque não atentam as contradições presentes no filme e tampouco o reconhecimento das mesmas, especialmente se levarmos em consideração a complexidade de pensar o corpo em fins do século XIX começo do século XX. Também é preciso lembrar que, apesar de serem artistas de espaços populares de diversão, existe uma forma de representação colocada nestes corpos e, por se tratar de um filme, há um caráter de composição e montagem que não pode ser desconsiderado ao pensar sobre o que é anormal. Segundo Ismail Xavier:

> O cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de

[16] "For had Browning been able to forsake his self-imposed task of building audience respect for the freaks, it would have permitted him to dwell on his atmospherics and major theme to a much greater extent, thereby accentuating the grand guignol." BORST, R. *Freaks: Re-Evaluating A Screen Classic*, Photon. 23, 1973. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_re-evaluation.htm>. Acesso em: 22 mar. 2017. p.7.

> linguagem. Um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtora.[17]

Outro ponto considerado importante para essa análise é que a noção de humanidade posta nestes corpos também é um processo histórico.[18] *Freaks* está inserido em um contexto de crises nos Estados Unidos, especificamente sobre a estruturação de aspectos básicos da sociedade e da cultura, que não deixaram de passar pelas questões do corpo. Por isso, acreditamos que o filme traz na composição de seu enredo uma série de formas de investir o olhar sobre essas deformidades. Portanto, ainda que a trajetória do diretor seja pertinente para compreender alguns aspectos na análise fílmica, especialmente a relação com o espaço circense, ela não é um ponto central em nossa análise, porque a própria *mise em scène* revela um juízo sobre os fatos passados.

Segundo Pierre Sorlin, ao "cortar" fragmentos do mundo exterior, um filme propõe diferentes interpretações da sociedade e suas relações. Um estudo destas interpretações requer uma investigação sobre a construção do filme. Isto não significa a proposição de um modelo de estudo, mas a percepção de que o próprio filme traz indagações.[19] Em nossa pesquisa, a utilização desta obra cinematográfica como documento histórico pressupõe uma série de questões que vão além do seu reconhecimento como um objeto multifacetado.

Neste caso, é preciso passar por um processo de educação do olhar que permita "ler" este documento, em especial, porque o filme em questão lida com vários níveis de tradução: a linguagem dos *freak shows* dentro da manifestação popular nos Estados Unidos, sua tradução para um conto de horror e em seguida, a adaptação para o cinema.

A imagem destes artistas *freak show* produz um impressão de realidade no filme. No entanto, em nossa hipótese, apesar de construir ações positivas sobre os mesmos, a noção de ambivalência proposta é conflituosa, pois não há

---

[17] XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: opacidade e transparência*, 2ªedição, São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª impressão, 2012, p. 11.

[18] COURTINE, J. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.*). História do corpo: da Renascença às Luzes.* 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

[19] SORLIN, P. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

uma estabilidade nestas representações, e sim, uma pluralidade das mesmas. Ora distanciados, fruto de uma forma de apresentação destes espetáculos, ora aproximados, baseados em discurso científico que os retira do espaço público e os insere em um novo olhar, agora microscópico e patológico. Portanto, o olhar se encontra em uma manifestação de crise frente a esses corpos. Há uma quantidade de representações sobrepostas que dificulta trabalhar com a ideia de quem é o anormal.

Acreditamos que essa instabilidade que não permite enxergar aquelas pessoas com deformidades físicas como seres humanos, ainda que o discurso científico a respeito do tema presente na década de 1930 buscasse inserir estas pessoas a partir de uma ótica de racionalidade: não são mais espetáculos, e sim, portadores de um diagnóstico que deve ser corrigido ou curado. Em *Freaks,* há uma multiplicidade de diferenças no modo de se investir o olhar frente à deformidade corporal e, de modo mais sutil, sobre a valoração moral deste parâmetro. Este conjunto se apresenta como elemento estruturador do enredo.

Para a análise histórica do filme, há neste trabalho uma indagação anterior de base expressa na problemática do *freak show*. Isto significa que a discussão e os questionamentos da obra fílmica estão munidos de uma investigação preliminar, que impôs dois pontos de discussão: primeiro a definição de *freak*. Segundo o trabalho *Keywords for Disability Studies, freak* é um termo que aborda uma parte da história da deficiência, especificamente, aquela que "rotula a deficiência como espetáculo. [A aberração] permanece como um 'outro' arquetípico, uma figura deficiente em uma exibição teatral diante de um público capaz que usa a exibição para definir seu próprio senso de pertencimento."[20] (Tradução própria).

Na pesquisa, a utilização deste termo parte do princípio de que ele não se refere somente às condições físicas de uma pessoa,[21] mas como essas são

---

[20] "Freak" labels disability as spectacle. [The freak] stands as an archetypal 'other', a disabled figure on theatrical display before an able-bodied audience that uses the display to define its own sense of belonging. CASSUTO, L. Freak. In: ADAMS, R; REISS, B. SERLIN, D. *Keywords for Disability Studies*. NY University Press, 2015, p. 246.

[21] O pesquisador Leonard Cassuto ao discutir sobre o termo, nos aponta duas correntes de ideias ao significado de *freak*. De um lado estaria Leslie Fiedler (1978), menos preocupado

compostas para uma representação social deste corpo: “é um conjunto de práticas, uma maneira de pensar e apresentar pessoas. Não é uma pessoa, mas a promulgação de uma tradição, a apresentação estilizada.”[22]

Atualmente, os estudos e movimentos ativistas aos direitos da pessoa com deficiência designam outras denominações como forma de afirmar os direitos destas pessoas à dignidade e respeito.[23] No entanto, neste trabalho adotaremos as designações utilizadas no período (além de *freaks*, anões, mulheres barbada, homem-girafa, entre outros...), por entendê-las como um conjunto de representações, que nos auxiliam na discussão sobre a multiplicidade de representações sobre esses corpos, assim como no entendimento da narrativa fílmica em suas ambiguidades e contradições.

O segundo ponto de discussão refere-se ao “desaparecimento dos *freaks*”. Robert Bodgan, que tem um extenso trabalho sobre o tema nos Estados Unidos, entende que o período de popularidade deste tipo de apresentação tem seu fim a partir de 1940.[24] No entanto, na longa duração histórica este desencantamento não obedece a um desenvolvimento linear e contínuo. Nesse ponto, o trabalho de Jean Courtine a respeito das diferentes mutações postas nestes corpos deformados é central a nossa discussão. Isso porque para o autor, se esse desaparecimento se dá com o esgotamento dos museus e circos itinerantes que apresentavam esses artistas à sociedade, esses corpos assumem outras formas, ocupam outros espaços. Portanto, ao saírem dos palcos para invadir as telas de cinema, Courtine afirma que este processo, “põe em jogo um conjunto volátil e complexo de sensibilidades: (...)

---

com as condições materiais de exibição destes corpos e sim com o “fascínio inconsciente” que os corpos exercem (aqui estaria a verdadeira aberração) para satisfazer nossa necessidade psíquica. E de outro, Robert Bodgan (1990) ao considerar que o *freak* é criado a partir do desempenho de suas habilidades. Sobre as correntes de estudo da palavra ao longo do tempo, ver. CASSUTO, L. Freak. In: Op. cit. p. 246- 253.

[22] Original: “a set of practices, a way of thinking about and presenting people. It is not a person but the enactment of a tradition, the performance of stylized presentation.” BODGAN, R. The construction social of freaks. In: *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996. p. 35.

[23] Sobre os estudos sobre a deficiência em diversos campos de investigação, ver: ADAMS, R; REISS, B. SERLIN, D. *Keywords for Disability Studies*. NY University Press, 2015.

[24] BOGDAN, Robert. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press. p. 66.

terror, prazer subjugado, mágoa, curiosidade fascinante, e às vezes, até uma sombra precoce de compaixão - que excedem o simples desejo de ciência."[25]

A análise do filme a partir de um viés histórico nos permite discutir como se dá este processo de transformação na percepção destes corpos em um período tão conturbado da história dos Estados Unidos, como a década de 1930. Para isso, também é preciso a submissão de outras fontes, como cartões postais destes artistas, que auxiliam na interpretação de leitura postas sobre estes corpos, bem como as formas de curiosidade frente às apresentações nos Estados Unidos, a partir da composição pensada para determinados espaços, suas sensibilidades ordinárias e transformações. Além disso, uma análise dos personagens do conto original nos ajudará na compreensão de modificações a respeito da forma de percepção destes personagens em *Freaks.*

Para tanto, no primeiro capítulo faremos uma apresentação sobre a curiosidade pela deformidade humana a partir da segunda metade do século XIX. A história desta forma de cultura visual, no caso dos Estados Unidos, tem sua uniformização com a criação do Museu Norte Americano, em 1840, por Phineas Taylor Barnum. É importante citar esse marco, pois a partir dele a sucessão de eventos e apresentações ganha um novo significado que perpetua estes modos de representação e criação como forma de diversão antes do cinema. Exemplificar como se dá a construção destas representações e suas complexidades, a partir de alguns exemplos, é importante para entender como eles foram posteriormente trabalhados no filme.

O segundo capítulo analisará o contexto de produção do filme e sua inserção nesse período de crise, ou seja, a Grande Depressão, que se inicia com a quebra da bolsa de Nova York. Para isso, precisamos voltar um pouco aos anos 1920, porque foi um momento de grande progresso material no país e, ao mesmo tempo, um avanço do conservadorismo no pensamento norte-americano, principalmente com relação ao seu modelo de sociedade. Não à toa o movimento eugenista tem sua maior expressão nesta década. Com relação

---

[25] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.).*História do corpo: as mutações do olhar: o século XX.* 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 493.

ao cinema, *Hollywood* já havia se consolidado enquanto polo industrial. Ao mesmo tempo, havia uma grande discussão sobre o papel dos filmes na sociedade. Esse debate preocupava-se com a função da representação das imagens no espectador. Uma leitura quase mimética de que a observação de qualquer gesto considerado transgressor no cinema poderia ser um fator influência ao grande público. Em suma, tratava-se de um debate de fundo moralista profundamente atrelado com o projeto de sociedade americana.

Com o período da Grande Depressão e a brutal interferência nas questões econômicas, esse debate se intensifica. Se de um lado, *Hollywood* buscava uma maneira de sair daquela situação de crise, do outro, os conteúdos considerados impróprios por alguns setores da sociedade se intensificam e alguns gêneros fílmicos começam a despontar. Por isso, tentaremos entender como *Freaks* se relaciona nesta tensão, pois no ciclo de horror da década de trinta, algumas destas pautas estão colocadas, ainda que de modo ambíguo, uma característica do gênero. Especificamente, as questões do debate eugênico,[26] que em 1930, faz parte não só na esfera científica, mas estão atreladas aos fatores socioculturais, especialmente quando falamos sobre formas de lazer.

Por fim, no terceiro capítulo se concentra a parte da análise fílmica. Nos preocupamos em trabalhar nossa hipótese atentando para os aspectos principais da construção do enredo e dos personagens. Em um primeiro movimento, analisamos os personagens do conto literário usado na adaptação de *Freaks*, para entender como esta colaborou no investimento em alguns procedimentos adotados no filme. Deste modo, se considera a relação entre ambas as obras (conto e filme), a fim de ampliar a compreensão das convergências e divergências, no que diz respeito à narrativa construída sobre o que é um *freak*.

---

[26] O movimento eugenista baseava-se na construção de genealogias que traçavam a hereditariedade humana. Isso significa que a melhoria geracional estava condicionada aos fatores genéticos. Os estudos, baseados nas ideias de Mendel, traçavam características humanas proporcionalmente, de forma a encontrar peculiaridades entendidas como "indicadores da boa ou má qualidade genética". Sem nenhuma sustentação científica em seus estudos, o movimento foi apoiado por uma rede de instituições sociais e legislativas, tendo como expoente do movimento o zoólogo Charles Davenport. Sobre o processo de eugenia nos Estados Unidos, ver: BLACK, E. *A Guerra contra os fracos - a eugenia norte-americana para criar uma raça superior.* São Paulo: A girafa, 2003.

Apresentaremos a decupagem fílmica - dividida em oito blocos - que tem como critérios a consideração sobre os espaços diegéticos e suas características fundamentais na revelação das contradições na forma de representar a anormalidade dos personagens. O primeiro bloco apresenta a ideia de monstro não pelo corpo, mas partir de um universo do discurso fictício, dispondo ali dos meios para provocar os efeitos de curiosidade no espectador. O segundo bloco trata da apresentação dos personagens principais, o triângulo amoroso. Neste plano imediato é onde se desenvolve o conflito. No terceiro bloco se encontra a apresentação dos outros *freaks,* onde começamos a perceber como a relação do enredo e a imagem não compõe de imediato a certeza sobre este “de quem se trata”.

No quarto bloco, temos a indicação de “pistas” que vão se acentuando no desenvolver do filme. Isso significa que embora o enredo se esforce para mostrar certa ambivalência dos personagens tidos como monstros, a montagem simula uma ficção que não é capaz de convencer o espectador. Existe aqui um narrador que aponta essa falsa associação. No quinto bloco temos a revelação. Aquilo que se supõe saber sobre estes corpos deformados (que eles são anormais, aberrativos) é colocado ao espectador, a partir do personagem mais controverso: Prince Randian. Neste bloco é onde temos a maior manifestação de horror no filme. O sexto bloco é o clímax. Neste ponto de virada todas as cartas estão sobre a mesa e as verdadeiras percepções sobre os personagens são reveladas ao espectador.

No sétimo bloco temos o planejamento da vingança: é onde o olhar se sente mais confortável com a figura dos *freaks*, pois ele representa uma certeza sobre a aberração, que a todo tempo foi colocada em questão. Também é onde se apresentam os maiores traços de inspiração expressionista no filme. A revelação destes personagens nos permite pensar até que ponto há uma humanidade frente ao outro e se ela dialoga com uma crise sobre o modelo de cidadão americano. Por fim, o oitavo bloco é o desfecho da história, que parece um pouco deslocado, já que mais uma vez temos a simulação que não é capaz de convencer o espectador dessa humanidade.

Deste modo, no terceiro capítulo analisaremos a construção do enredo e como a trama se desenvolve em relação ao cinema clássico. A análise dos personagens está dividida em duas partes: o triângulo amoroso formado por Cleópatra, Hans e Frieda e representação dos outros integrantes. A separação se faz necessária, pois nos indica um princípio de composição do filme, marcado por uma fragmentação. Deste modo, não é apenas o corpo deformado que incomoda, tendo em vista as questões eugênicas do período, mas todo um múltiplo gestual representativo que no filme se confunde com a narrativa apresentada sobre essas pessoas.

Capítulo I. Corpos e representações

SEEWATCHLOOK, o que você vê quando olha o que enxerga?
(Michel Melamed)

A exibição de corpos deformados assume representações culturais mais gerais sobre o significado e a natureza do corpo, de acordo com cada período. Nos Estados Unidos, essas exibições são parte de seu desenvolvimento cultural e, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, despertaram diversas reações no público, que vão da curiosidade ao espanto. Em *Freaks*, filme de Tod (Charles Albert) Browning produzido em 1932, alguns dos personagens da trama são um grupo de anões, uma mulher barbada, irmãs siamesas, uma hermafrodita, homens-tronco, entre outros. Um elenco composto por atores com corpos deformados reais, que representam neste filme as atividades realizadas em feiras e circos dos Estados Unidos que perduram, ao menos como forma de espetáculo, até os primeiros decênios do século XX.

A amplitude às reações negativas ao filme, como se aquele tipo de exibição parecesse não ter mais lugar, tem um paralelo com a apresentação destes corpos em espetáculos. O historiador e antropólogo Jean Courtine, em seus estudos sobre as manifestações culturais da deformidade, explica que a virada entre o século XIX e XX é um momento de grandes transformações a respeito do corpo humano. Especificamente, porque quando falamos de espetáculos dos quais esses corpos foram objetos, não houve outro momento da história onde eles "(...) se aproximaram tanto das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneos vão trazer a sua imagem."[27]

Atentar a essa manifestação é uma forma de perceber a existência destes corpos para além da esfera médica, além de refletir em que medida essas representações também contribuem com as experiências de olhar as imagens dos sujeitos identificados como fisicamente diferentes:

---

[27] COURTINE, J. Introdução. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX.* 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 10-11.

> É perfeitamente compreensível o interesse em observar, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, o teatro da monstruosidade humana: os monstros sem dúvida ainda aparecem, em carne e osso, nos espetáculos do entra-e-sai, mas já se advinha, no cenário que os cerca, nas roupas que são confeccionadas para eles e nos papéis que devem representar, que se está ampliando cada vez mais a distância e que se vão interpondo signos mais numerosos entre os corpos e os olhares.[28]

A partir desta conjuntura, *Freaks* é um convite a pensar em que medida os dispositivos materiais inscritos nestes corpos imprimiram um regime de visibilidade, ou seja, trata-se menos de uma análise do que se é visto e mais o que torna possível que algo seja visto. Tendo em conta esse aspecto, para pensar as representações de anormalidade no filme, convém, em um primeiro momento, discutir sobre a representação destes corpos deformados nos espetáculos. Porque a transição gradual – mas não linear – destes corpos, lidos como monstros no século XIX, passando por uma racionalização de leitura sobre eles, que ganha força a partir do século XX, está calcada em um cenário de introdução e exploração de elementos visuais.

Colocamos a visualidade no centro das questões, no que diz respeito ao processo de construção destas deformidades, para discutir posteriormente como as múltiplas de representações presente em *Freaks* é um dos fatores que dificulta a formação de um todo que se pretende enxergar; neste caso, o anormal. No texto em que Paulo Knauss trabalha o conceito de cultura visual, ele entende que há uma relação entre visão e contexto que precisa ser estabelecida para que o olhar possa ser definido como uma construção cultural. Segundo o autor:

> [...] os sentidos não estão investidos em objetos. Ao contrário, o conceito de cultura visual sustenta o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas. [...] O objeto individual é integrado numa ampla rede de associações e de valores que integram as competências visuais.[29]

Neste caso, adentrar na construção de alguns personagens a partir de suas morfologias, nos auxiliará a entender a complexidade e profundidade da perturbação do olhar diante das representações em *Freaks*. Acreditamos que

---

[28] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX.* 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 274.

[29] KNAUSS, P. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.* Artcultura - Revista do Instituto de História da UFU, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, 2006, p. 114.

essa é uma forma de aprofundar algumas questões vigentes na análise fílmica, bem como de questionar a universalidade da experiência visual sobre estes corpos, no que diz respeito à ideia de normalidade *versus* anormalidade tão presente em alguns estudos.

1.1-Entretenimento popular norte-americano: um breve histórico

O nascimento do Museu Americano (1841-1865) tem sua importância por formar um espetáculo calcado no contraponto entre perturbação e divertimento, a partir da exposição do corpo com deformações. Ele dispõe ao olhar um jogo complexo que envolve um modo de pensar e apresentar pessoas a "(...) partir de um conjunto de práticas."[30] Mas, antes de analisarmos alguns pontos sobre ele e adentrar especificamente na representação do corpo *freak*, faremos uma breve explanação sobre outros espaços de apresentação, a fim de entender como cada um deles se detinha em especificidades na exibição ao público.

A curiosidade quase universal pela anatomia humana e suas deformidades pode ser vista, por exemplo, em exibições referentes ao período elizabetano (1558-1603) no ápice da Renascença na Inglaterra. Elas ganharam maior notoriedade durante a Restauração Inglesa (1660), contudo, havia uma configuração diferente às exibições. Ou elas eram restritas às cortes ou organizadas pela igreja, que, segundo Ieda Tchuckerman, com um "(...) poder didático que ela compreendia poder realizar" foi paulatinamente aumentando as exposições ao público.[31] Além da Inglaterra, a expansão deste tipo de apresentação pelo território europeu teve a França como outro expoente.

Mas, foi especialmente na América do Norte onde as exibições adquiriram exponencial relevância. Anteriormente à Guerra Civil Americana (1861-1865), algumas pessoas já promoviam exibições de deformidades humanas. Os relatos mais antigos em registro documental são de 1738, onde

---

[30] BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p. 24.
[31] TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Veja, 1999, p. 94.

se anuncia “uma moça da Guiné com feições de macaco”[32], e em 1771, o relato da apresentação de *Miss Emma Leach*, conhecida como “a donzela anã.”[33]

É preciso deixar em evidência que apesar do estudo de Michel Foucault sobre o monstro humano - que no século XIX se apresenta a partir de um domínio jurídico-biológico[34], ou seja, de que neste momento a ideia do monstro-humano coexiste com a noção do anormal - nos ajuda a pensar nosso problema apenas em partes. Justamente porque, respeitando as especificidades de cada país e o período, é possível dizer que o modelo de exibição *freak* tem um alto poder de difusão e suas representações parecem não se limitar a essas esferas. Ao mesmo tempo em que ele ocupa o universo dos corpos, também está inserido no universo dos signos.

Neste ponto, nossa pesquisa vai de encontro às ideias de Jean Courtine, ao analisar que o que leva Foucault a pensar o fundo de monstruosidade por detrás das anomalias do corpo é a noção de um “poder de normalização” [35], que ao longo do século XIX e início do século XX ganha maior solidez, se estendendo por toda a sociedade. Por isso, quando nos afastamos por um momento dos espaços médicos e jurídicos e voltamos a estes espaços de entretenimento, entendemos que a extensão deste dispositivo também está presente, difundida entre sutilezas:

> Sem necessidade alguma de meios coercitivos, no entanto, para essa pedagogia de massa, bem o contrário de um espaço panóptico e de uma vigilância de Estado: uma rede frouxa e disseminada de estabelecimentos, privados ou públicos, permanentes ou efêmeros, sedentários ou nômades, primícias e, depois, a formação de uma indústria de diversão em massa que atrai e fascina. Ela inventa dispositivos que atuam sobre o olhar, fabrica um estímulo a ver que terá

---

[32] DURANT, J. Apud, OSTMAN, R. Photography and Persuasion: Farm Security Administration Photographs of Circus and Carnival Sideshows, 1935-1942. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p.121.
[33] Idem.
[34] “Só há monstruosidade aonde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso. E 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.” FOUCAULT, M. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 80.
[35] Idem, p. 32.

> nas espécies anormais do corpo humano- ou das ficções, dos substitutos realistas deste último- a sua matéria prima.[36]

Ao nos aventurarmos pelos espaços de entretenimento nos Estados Unidos, é possível observar tal banalidade dessas exibições. São diversos os tipos de deformidades à mostra. Não destinados a uma corte, como na Inglaterra, mas em locais visíveis a qualquer um que pudesse e quisesse pagar para ver. Um destes lugares, por exemplo, eram as feiras de exposições universais. Mais do que uma forma de entretenimento, estes espaços buscavam celebrar os progressos da indústria promovidos pelo capital e eram idealizados para consumo visual das pessoas como forma de afirmação em um plano internacional sobre sua imagem.

Segundo Eduardo Morettin, além das exibições mecânicas - neste caso, invenções e os progressos materiais -, também havia os "pavilhões dedicados à literatura ou às artes plásticas acompanhados de amplos lugares dedicados ao lazer, mesmo que estes fossem marginais em relação ao evento principal."[37] É nesta parte dos pavilhões que encontramos a exibição de algumas "curiosidades humanas." No entanto, a ênfase estava em mostrar este outro a partir de uma inferioridade. Um desdém muitas vezes pautado na ideia do perigo, do subumano ou até mesmo do animalesco.

Também encontramos tais exibições da deformidade em espaços circenses.[38] Algumas turnês nos Estados Unidos foram vistas a partir de 1820, apesar desta forma de divertimento popular ter o seu auge entre 1870 e 1920.[39] No entanto, nas apresentações em circos menores, as deformidades faziam parte do espetáculo, mas de forma pontual e dispersa. No texto de Bodgan, o

---

[36] COURTINE, J. *Decifrar o corpo - pensar com Foucault.* Petrópolis: Vozes, 2013, p. 123.

[37] MORETTIN, E. As exposições universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 61, 2011. p. 232.

[38] Nos referimos a espaços circenses, no plural, porque enquanto manifestação cultural existe a especificidade à forma de organização destes locais. Nos Estados Unidos temos os circos menores (*wagon circuses*), com formas de apresentação da deformidade mais pontuais - no qual há poucos estudos a respeito - e os grandes circos (*railroad circuses*), com um variado número de performances – que possuem material de apoio para investigações. Além disso, a historiadora Davis pontua que os *railroad* tiveram maior expressividade cultural, porque seu meio de locomoção o fazia percorrer maiores partes do território americano ligando a parte rural e urbana. Sobre os grandes circos dos Estados Unidos, ver. DAVIS, J. Circus Day. In: *The circus age: culture and society under the American big top*. The University of North Carolina Press, 2002.

[39] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 40.

autor Pfening afirma que a primeira turnê com apresentação *freak* dentro de um circo aconteceu em 1837, no *Waring Raymond and CO*. A partir deste momento, uma sucessão de associações foi feita entre essas formas de diversão, onde ambas estabeleciam acordos sobre as apresentações, divisão de público e renda do espetáculo.[40] Na virada do XIX para o século XX, os grandes circos foram se tornando uma indústria que conjugava diversos tipos de exibição em seus espetáculos. As exibições *freak* continuam a existir, no entanto, segundo a historiadora Janet Davis, elas assumiram um lugar marginal na distribuição das atividades de maior visibilidade,[41] assim como nas exposições universais.

Outro lugar de recorrente apresentação são os antigos espaços chamados de *dime-store museums*. São barracões conhecidos por serem locais de entretenimento popular e barato no qual as pessoas pagavam um aluguel pelo espaço e podiam expor as diversas atrações. Os *dime-store* são importantes, porque neles já é possível verificar os primeiros rascunhos daquilo que mais adiante teria melhor desenho com a chegada do museu de Barnum, pois "(...) não mostravam simplesmente humanos com anormalidades físicas, mas também a criação de narrativas exóticas sobre os 'outros.'"[42]

Essa variedade de espaços para exibição iniciou o despertar de pequenas economias da curiosidade. Ou seja, na ânsia de saciar a curiosidade das pessoas, o olhar se deparou com uma série de bizarrices do corpo humano, cujo objetivo, neste momento, não era a formação de um espetáculo em si, mas apresentar qualquer tipo de deformidade como entretenimento. Nesta breve explanação sobre alguns espaços de apresentação, o que vemos é que a exposição de corpos deformados suscitava grande interesse da população e gerava lucro para quem investia.

---

[40] PFENING, JR. 1985, apud, BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 41.

[41] DAVIS, J. *The circus age: culture and society under the American big top*. The University of North Carolina Press, 2002, p. 61-73.

[42] "(...) not simply on showcasing humans with physical abnormalities, but also on creating narratives about the exotic others (...). Ver. GREENBAUM, A. Emancipatory politics and compositon. In: *Emancipatory moviments in composition: the retoric of possibility*. New York: State University of New York Press, 2002, p.92.

Dessa maneira, as feiras universais, espaços circenses e museus expõem, cada um com determinado propósito, atrações que exploram a visão do observador, a fim de cativar públicos e constituir multidões. Tem início o que Jhonatan Crary em seus estudos sobre a percepção visual da modernidade denomina de uma era da informação centrada na gestão do corpo humano como modelo do pensamento, bem como a adoção da atenção como um esquema de formação de espectadores.[43]

1.2-Exercícios de encenação: *Phineas Barnum* e o Museu Americano

Entretanto, apesar de numerosas e situadas em vários locais, essas apresentações não tinham um fundo de organização que as caracterizasse enquanto espetáculo. É neste cenário de dispersão que surgiu a figura de Phineas Taylor Barnum. Um empresário capitalista moderno que soube fazer de sua vida e trabalho um espaço de produção de espetáculos de longa linhagem,[44] dando forma à apresentação dessas deformidades e o que se seguiu delas.

A criação deste espaço para espetáculos é um ponto importante para pensar como a cultura visual da época começava a se delinear pela lógica a partir de um espaço de recreação. Como nos mostra Vanessa Schwartz ao analisar alguns aparatos culturais anteriores à formação do cinema, especificamente os museus de cera, havia um domínio nestes lugares em administrar a atenção e controlar o olhar do público.[45] Deste modo, é possível dizer que havia uma espécie de treinamento da circulação em áreas interiorizadas, onde se passou a ter certo domínio a partir de uma arquitetura

---

[43] CRARY, J. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2001. p. 11-81.

[44] Não à toa em 1853 a organização da exposição universal de Nova York é dada a Barnum, que inclui uma galeria de malformações anatômicas e espetáculos teatrais e musicais. Ver: BARNUM, P. Chapter XXIV- work and play. In: *The life of P. T. Barnum, Written by Himself*, Buffalo: The Courier Company Printers, 1886. Disponível em: <http://libsysdigi.library.uiuc.edu/OCA/Books200906/lifeofptbarnum00barn/lifeofptbarnum00barn.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2018.

[45] SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto público pela realidade na Paris do fim-de-século In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução de Regina Thompson*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 344-346.

com normas de separação. Ainda segundo a autora "(...) o sucesso reside no olho do espectador."[46]

Não vamos dar enfoque nas divisões de espaço feitas por Barnum,[47] mas é importante chamar atenção ao caso, porque significa que neste local não falamos apenas da exposição da deformidade em si. A movimentação do público em conjunto com uma narrativa criada a cada um destes corpos é o que integrava a ação dos espetáculos *freaks.* Criado em 1841, o Museu Americano ficava no centro de Manhattan e era destinado a apresentar, em um primeiro momento, um conjunto de coleções de excentricidades da América, mas que rapidamente se transformou em um conjunto de excentricidades do mundo. O museu se tornou uma das atrações mais frequentadas dos Estados Unidos. Calcula-se que entre 1841 até 1868[48] o número de visitantes tenha chegado a 41 milhões.[49] Constituindo o ponto alto dos espetáculos, os *freak*s passaram a ser a grande atração do lugar:

> [...] no imóvel da Broadway [o Museu Americano], passava-se o domingo em família, fazendo piquenique perante gigantes, anões, albinos e siameses, para a alegria das crianças e a edificação de todos. É preciso insistir: tais distrações não eram nem duvidosas nem confidenciais, como a percepção anacrônica atual poderia sugerir.[50]

A diferença entre os outros espaços de apresentações e o museu de Barnum é que ele soube reunir e compartimentar em um só lugar os museus de curiosidades (que tinham coleções de história natural desde a Guerra de Secessão), em conjunto com as apresentações populares de deformidades.

---

[46] SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto público pela realidade na Paris do fim-de-século In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução de Regina Thompson*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 346.

[47] Para saber mais sobre o museu de Barnum e as divisões propostas para visitação, ver: MURRAY, L**.** Barnum: The Man and His Museum. In: *P.T. Barnum Presents: The Greatest Classroom on Earth! Historical Inquiry into the Role of Education in Barnum's American Museum,* MA: The University of Texas at Austin, 2009.

[48] Data de fechamento devido a um incêndio no edifício. A partir daqui Barnum iniciará espetáculos itinerantes pelo país.

[49] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 265.

[50] COURTINE, J*. O desaparecimento dos monstros*. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em: 16 nov. 2018, p.3.

Conhecido por alguns como o “pai da publicidade”[51], o que fez seu investimento alcançar outros níveis era o modo como ele organizava e dispunha as apresentações. Uma estratégia comercial de muito sucesso:

> Aquilo que Barnum havia inventado - a aclimatação dos monstros humanos em um centro de lazer [...] tudo isso era se não o deslanchar de uma nova época na história dos espetáculos, a entrada no período industrial da diversão: a inauguração da primeira coleção de curiosidades da era das massas. [...] Antes dele, o corpo monstruoso é pouco mais que uma coisa bizarra celibatária que possibilita um lucro marginal [...]. Depois dele, torna-se um produto que dispõe de um considerável valor agregado, comercializável.[52]

O modo como Barnum apresentava estes corpos ao público revela um ponto importante a ser discutido. Com o sucesso do museu, muitas pessoas vinham atrás do empresário na busca por transformar sua degenerescência em sucesso. Ou seja, longe de serem destroços renegados e agentes passivos neste processo, os artistas faziam de seus corpos uma espécie de laboratório de experimentação. Esse ponto é fundamental para que o surgimento do *freak* aconteça, pois as caracterizações obedecem a uma disposição cênica bastante rígida, que inclui montagens visuais complexas. “Exceção cultural, o corpo do monstro é também uma construção cultural.”[53]

A partir da criação deste modelo - que se expandiu para outros empresários de entretenimento popular - a construção não exigia apenas um corpo deformado, mas um conjunto de técnicas, expressões e estilos na montagem dessa monstruosidade. Em nossa análise, as questões que se colocam aqui são: quais são as estratégias e técnicas que esses empresários usavam para apresentar as atrações ao público?

Para entender a questão, nos concentraremos em algumas fontes documentais. São imagens de personagens conhecidos na indústria do espetáculo do período, aqui escolhidos, porque cada um deles apresenta a complexidade e pluralidade dos modos de representação do corpo *freak.* São eles: Charles Sherwood Stratton e Minnie Woolsey, popularmente conhecidos

---

[51] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 32.
[52] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011., 2011, p. 266.
[53] Idem, p. 269.

como *General Tom Thumb* (Tom Polegar) e *Koo-Koo, the bird girl* (a garota pássaro).

1.3-Desvendando a gramática corporal: de generais a pássaros

Nascido em 1838, Bridgeport, Connecticut, Estados Unidos, Charles Stratton era um bebê relativamente grande; pesava 4,5 kg. Durante seus primeiros meses de vida tinha 64 cm de altura e pesava 15 libras (6,8 kg). A partir deste momento não cresceu mais. Após seu primeiro aniversário, os pais ficaram preocupados quando perceberam que nos seis meses seguintes ele não havia crescido mais. No diagnóstico médico constava que havia poucas chances de que a criança atingisse a altura normal.[54] Ao ouvir falar de Charles Stratton, Barnum foi até sua família e depois de convencer os pais da criança, se tornou uma espécie de tutor do garoto. Segundo Chemers, que pesquisou sobre a vida deste anão, foi o empresário que o ensinou cantar, dançar, imitar e representar personagens conhecidos do público, como o Cupido e Napoleão Bonaparte.[55] Em 1843, aos cinco anos de idade, Stratton iniciou uma turnê pelos Estados Unidos, a primeira de uma série de apresentações que fez pelo país, assim como por boa parte da Europa.

O resumo da trajetória de vida deste artista revela a centralidade de nossa questão. Para que Charles Stratton se torne o *General Tom Thumb* é preciso munir este corpo de habilidades e sinais. Neste caso, significa que ser extremamente baixo é o que constitui sua fisiologia, no entanto, ser um pequeno grande homem implica em algo a mais. Para Courtine, estes

---

[54] N/A. *Sketch of the life: personal appearance, character and manners of Charles S. Stratton, the man in miniature, known as General Tom Thumb, and his wife, Lavinia Warren Stratton, including the history of their courtship and marriage, with some account of remarkable dwarfs, giants, & other human phenomena, of ancient and modern times, and songs given at their public levees*. New York: S. Booth, 1874, p.4.

[55] CHEMERS, M. Jumping' Tom Thumb: Charles Stratton Onstage at the American Museum. *Nineteenth Century Theatre and Film,* Volume 31, 02 nov. 2004, p. 16–27. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.7227/NCTF.31.2.3>. Acesso em: 02 dez. 2018. p. 19.

procedimentos cumprem a função de preparar o olhar do espectador para o choque provocado ao ligar face-a-face com a figura externa do anormal.[56]

É possível dizer que a ramificação na produção dos espetáculos no museu de Barnum assumiu diversas formas e ajudou na preparação do olhar do espectador. Elas vão desde o modo como se despertava a curiosidade no público, que se relaciona diretamente com a disposição do espaço em que se movimenta o espectador (dividido para que os visitantes passassem pelo lugar de modo a observar rapidamente), até a materialidade do trabalho. As apresentações ganharam maior difusão com o advento dos estúdios de fotografia. Especialmente depois que Barnum reuniu em um só lugar as mais variadas formas de exibição popular em seu espetáculo, em conjunto com os progressos técnicos da fotografia, Bodgan relata que a partir de 1860 houve uma expansão de estúdios especializados em retratar o bizarro. Tendo Nova York como a cidade emergente, estes locais garantiam ao espetáculo da deformidade uma experiência em sua inteireza: a compra de cartões postais como um *souvenir* a mais destas exibições.[57]

O valor comercial dessas imagens explicita o peso da curiosidade pelas deformidades do corpo humano, que não era satisfeito apenas com idas regulares às feiras, circos ou qualquer outro espaço expositivo. Além da produção de cartões postais, alguns cartazes também eram feitos para divulgação. Dentro desta cultura visual de massa, a comercialização sistemática destes postais era amplamente difundida entre os cidadãos; os que podiam e os que não podiam pagar a entrada. Comprados quase sempre no fim dos espetáculos ou visitas aos espaços de lazer, essas imagens estavam inseridas no contexto de sensibilidade da época e assumiram até o início do século XX, um lugar de trazer a anormalidade para um campo de visibilidade que ela própria ajudou a forjar. Ronald Ostman, ao estudar as fotografias de

---

[56] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 269.

[57] Matthew Brady e Charles Eisenman foram dois fotógrafos de renome que nos últimos vinte anos do século XIX produziram em seus estúdios uma série de retratos dos mais renomados *freaks* do período. Ver: MITCHELL, M. *Monsters of Giled Age.* Toronto: Gage, 1979 apud BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 12-16.

sideshows, aponta que essas imagens circularam por diferentes camadas da sociedade permitindo um contato indireto com as deformidades,[58] propagando e banalizando estes corpos.

Por essas razões, examinaremos alguns postais de diferentes deformidades que se apresentavam nos espetáculos dos Estados Unidos. A escolha, entre tantas neste leque de imagens de corpos *freak,* refere-se à constituição de alguns motes recorrentes na composição das representações. Seja na forma de apresentar os personagens, paisagens e objetos de cena, conseguiremos perceber algumas perpetuações e a posterior ressignificação destas representações no filme de Tod Browning nos capítulos subsequentes.

Imagem 1: *General Tom Thumb*, 1852 (circa), Nova York.

A fotografia acima é de Charles Stratton, citado anteriormente, caracterizado como *General Tom Thumb.* Nela é possível averiguar qual tipo de imagem se constrói a partir desta caracterização. *Thumb* está posicionado no centro da foto de modo que apareça todo seu corpo. A coluna ereta, ombros abertos, pernas semiflexionadas no chão e corpo levemente arqueado para o lado. Apesar do rosto infantil, os olhos fixos na câmera e todo o gestual

[58] OSTMAN, R. Photography and Persuasion: Farm Security Administration Photographs of Circus and Carnival Sideshows, 1935-1942. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p. 121-123.

buscam revelar a altivez de um homem forte. Um posicionamento similar às pinturas em telas que representavam figuras importantes da sociedade, tais como reis e generais.

Os acessórios e a composição como um todo também servem como atributos do engrandecimento. Por ser um general e não um cidadão qualquer, a vestimenta traz elementos que simbolizam o poder e o prestígio desta personalidade - neste caso, o uniforme que caracteriza o seu ofício. Mesmo tudo sendo pequeno - o tecido encorpado, de corte reto e perfeitamente alinhado, em conjunto com a espada proporcional ao seu tamanho - contribuem na sustentação da postura de força e brio que se quer passar.

Da mesma forma, tudo no cenário concorre para equacionar a criação. O general está inserido em um lugar que remete à elegância e, ainda que o local não contenha símbolos representativos de poder, sua inscrição neste espaço é condizente com a ambiência do local. Analisando a disposição dos objetos da foto, a enorme e pesada cortina escorre ao lado direito até seus pés e, ao lado esquerdo, uma cadeira que também possui grande peso e altura serve de apoio para o delicado quepe. Além disso, ela também oferece alguma escala sobre o tamanho de *Thumb*. A imagem é condizente com a máxima dita por Barnum em relação às composições de pessoas pequenas: “Quanto menor o ser, tanto mais alto se pode colocá-lo.”[59]

Seguindo o eixo vertical da fotografia, percebemos a ondulação entre grandeza e pequenez que a perpassa. Uma composição que gera uma falsa simetria, pois o tamanho dos objetos e a forma como estão dispostos procura harmonizar à proporção que se quer passar, mas ao mesmo tempo não há profundidade suficiente entre o espaço e os objetos, gerando um conflito entre as alturas. Ao percorrer a imagem, altivez e pequenez se revelam e se escondem ao mesmo tempo. Um menino que é homem, um anão que é general ou ao contrário? Investido de sinais, na representação deste pequeno

---

[59] P.T. BARNUM. Chapter XVIII. Another Venture- General Thom Thumb- Elephant Plowing- Side-Show and various enterprises- Catherine Hayes-Iranistan on Fire- My Eldest Daughter’s Marriage. In: *The life of P. T. Barnum, Written by Himself*. Buffalo: The Courier Company Printers, 1886. p.132. Disponível em: <http://libsysdigi.library.uiuc.edu/OCA/Books200906/lifeofptbarnum00barn/lifeofptbarnum00barn.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2018.

grande homem é possível dizer que o corpo não perturba o olhar, mas o distrai e diverte.

Imagem 2: *Koo-Koo, the bird girl*. Sem data.

Já na segunda imagem, o processo de construção da representação do corpo *freak* apresenta outra característica. O postal é de Minnie Woolsey, conhecida como *Koo-Koo, the bird girl*. Apesar de sua fama no circuito de apresentações (inclusive, ela é uma das personagens que aparece em uma sequência do filme *Freaks*), não existe muitas informações a respeito de sua vida anterior à carreira nos espaços de *freak show*.

Koo-Koo ocupa o centro do cartaz em uma posição vertical e quase de perfil, onde o olho é capaz de percorrer toda a estrutura de ave que se deseja mostrar. Sua morfologia é gradativamente composta por traços que remetem a um pássaro. Começa no topo da cabeça, onde há apenas uma única pluma grande; um pequeno sinal que evidencia seus traços de ave. Seguindo o eixo vertical das simetrias, conforme percorremos de cima abaixo o corpo de *Koo-Koo*, chegamos à roupa, constituída agora por mais do que uma pluma e exageradamente volumosa. Porém, apesar da quantidade, é o menor tamanho da plumagem garante um aspecto de leveza ao corpo. Ao mesmo tempo, a

construção da sua representação não esconde a normalidade presente nas mãos, que são apresentadas no lugar das asas. Contudo, a tranquilidade se desfaz quando nos deparamos com as grandes “patas de ave” firmemente plantadas ao chão no lugar dos pés.

O cenário também ajuda nesta composição. Apesar de minimalista, o pano de fundo atrás da garota pássaro remete a uma floresta, que só é perceptível pelas plantas visíveis nos cantos da foto. A incidência de luz da periferia ao centro amplia o olhar para o espaço escuro atrás de *Koo-Koo* - todo o restante desta floresta - dando uma noção de profundidade. A criação desta ambiência a partir do contraste entre claro e escuro destaca a ação da “natureza” sobre esse corpo. O que sai deste lugar sombrio, de natureza desconhecida e que se deseja mostrar está presente no corpo da personagem. Essa representação trabalha a ideia de monstruosidade clássica, que segundo Foucault se apresenta entre os séculos XVII e XVIII. De acordo com o autor, o contexto de referência do monstro tem uma longa ascendência que pressupõe que ele seja um ser “cosmológico ou anticosmológico”[60], isto é, está ou não circunscrito nas leis universais que criaram o universo e regem a relação entre natureza e sociedade.

Diferentemente do século XVII, quando, segundo Courtine, a verossimilhança não era uma característica fundamental da construção dos monstros descritos na literatura popular,[61] com o advento da fotografia, esta ideia se torna mais presente, devido à concretude do corpo que ajuda a dar forma à relação entre imagem e ideia, ainda que de forma ambígua. Da cabeça aos pés, a divisão entre o humano e o animal traduz a profundidade da perturbação daquilo que não se nomeia. Neste jogo entre sugerir e reprimir a “natureza” do monstro, a fotografia revela e encobre a deformidade. E *Koo-Koo*, em uma espécie de hibridização, ao mesmo tempo em que perturba,

---

[60] FOUCAULT, M. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 72.

[61] “No universo da monstruosidade de papel, os monstros reais são, portanto exceção. A tal ponto que os redatores das folhas avulsas quase não se preocupam com a verossimilhança: acontece às vezes que eles reutilizam as mesmas pranchas gravadas para representar monstros diferentes. Na literatura popular, é a ficção que, na maioria das vezes, precede ou até cria a realidade”. COURTINE, J. O corpo inumano. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes* 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 497.

também tranquiliza: sua morfologia é bizarra, mas o rosto é calmo, a aparência é exagerada, mas o gestual é contido, o cenário é escuro, mas o figurino possui os tons claros:

> Compreender a atração que a exibição dos fenômenos vivos exercia sobre o público exige, então, que se oponha resistência, para deslocar a atenção destes para o ato de ver como tal. Aí se pode dar conta da onipresença dessa perturbação do olhar.[62]

A proposta para o eixo de leitura das duas imagens, aqui dividida em partes, é uma escolha metodológica para melhor explanação do processo. Contudo, é preciso reiterar que a experiência de ver essas imagens era sentida como um todo. Em um piscar de olhos, mais precisamente. O desencadear destas imagens provocava uma anuência ativa de desnorteamento do olhar frente aos enigmas morfológicos. Essa é uma característica que compõe a representação destes corpos nos espaços de diversão dos Estados Unidos.

A infinidade de imagens do período tidas como deformações[63] que aos nossos olhos, hoje, podem parecer conflitantes, tinham no século XIX uma banalização que nos parece chocante. No entanto, essa abundância estava inserida no que Courtine denominou para o período como a invenção de um "voyeurismo de massa."[64] Ou seja, a banalidade frente às questões corporais estava inserida nos hábitos de percepção da população.

Ao observar estas duas imagens é possível dizer que a tipologia[65] mais limita do que ajuda a compreender o processo de construção de um *freak*. O que está em jogo não é apenas a exposição de "pobrezas" anatômicas, e sim, o modo como a composição para as apresentações responde a funções muito

---

[62] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 271.

[63] No Strand Magazine é possível conferir uma parte do repertório de monstruosidades exibidas em espetáculos nos Estados Unidos. Ver: FITZGERALD, G. Side-shows. Strand Magazine, vol. 13/14, mar-dez/1897. pp. 320-328, 407-416, 521-528, 776-780. Disponível em: <https://archive.org/stream/TheStrandMagazineAnIllustratedMonthly/TheStrandMagazine1897aVol.XiiiJan-jun#page/n331/mode/2up/search/Fitzgerald>. Acesso em: 21 dez. 2018.

[64] COURTINE, J. *Op. cit.*, 2011, p. 121.

[65] A noção de tipologia é usada principalmente pelos cientistas sociais e antropólogos, no entanto está amplamente difundida no universo dos espetáculos. Nos referimos a um conjunto de categorias morfológicas usadas para distinguir as questões da deformidade em 3 modos. Pelo seu nascimento: pessoas que não tem integridade corporal, por exemplo, nasce sem braços; quem faz modificações corporais: as escarificações e afins; e os performers: engolidores de fogo. Ver: BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 98-100.

precisas. No que diz respeito às formas de representação, Bodgan nos sugere duas denominações: os modos de exibição grandiosos e os exóticos. Tal proposição, segundo o autor, é uma forma de analisar, com base nas características morfológicas, evitando a armadilha de pensar o *freak* como um fato objetivo.[66]

Se seguirmos sua proposição, *Tom Thumb* estaria inserido na primeira definição e *Koo-Koo* na segunda. O modo de exibição grandioso trabalha com apresentações em que os personagens são representados a partir de um status social. Geralmente eles são elevados, conquistadores ou talentosos. Também costumam ter em seus nomes títulos de prestígio ligados às escalas militares ou à nobreza e a construção dos personagens passa por um processo de refinamento e educação.

Por isso, *Thumb* é um bom representante desta categoria. Seus anos de treinamento ajudaram a transformá-lo em um pequeno grande homem. Em 1883, ano de sua morte, o jornal *Daily Los Angeles Herald* publicou uma nota onde dizia: "o General Tom era mais conhecido do que qualquer homem dos Estados Unidos."[67] A ênfase dada pelo jornal na palavra "homem" é relevante, porque endossa a ideia de como este tipo de apresentação da deformidade ao engrandecer o personagem, apoiado em prestígio social, aproximava-os da ideia de normalidade. *Thumb* era uma celebridade nos Estados Unidos e seu trabalho ultrapassou fronteiras dos espetáculos deste país:

> Os empresários costumavam dizer ao público que esses *freak* eram altamente educados, falavam muitas línguas, tinham hobbies aristocráticos, bem como escreviam poemas ou pintavam. [...] Essa publicidade reivindicava que a "curiosidade humana" fosse do mesmo círculo social que as celebridades, não meramente uma espécime científica.[68] (Tradução própria)

---

[66] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 15-116.

[67] Local Brevities. *Daily Los Angeles Herald. [microfilm reel]* (Los Angeles [Calif.]), 21 jul. 1883. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. Disponível em: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85042459/1883-07-21/ed-1/seq-3/>p. 3. Acesso em: 25 dez. 2018.

[68] "Showmen told the public that the frak was highly educated, spoke many languages, and had aristocratic hobbies such as writing poetry or painting. (...). This publicity claimed that the 'human curiosity' was in the same social circle as the celebrities, not merely a scientific specimen". BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p.30.

Já o modo de exibição exótico é o inverso do proposto pelo grandioso. Ele exige uma caracterização que explore o interesse das pessoas por aquilo que é culturalmente definido como estranho, primitivo, bestial, selvagem, entre outras denominações. Efetivamente, procura traduzir o outro em sua inferioridade.

Portanto, nestes espaços de divertimento popular, a representação do outro, quando visto como exótico, está diretamente associada à inserção de signos que enfatizam o que era considerado diferente. Quando a integridade corporal não estava comprometida, esses personagens eram caracterizados desde um exagero no vestuário, ou até mesmo com a inserção de objetos que marcavam sua excepcionalidade ou ajudavam a dar a sensação de periculosidade ao público. Os ornamentos podiam ser "(...) tangas, pedaços de ossos envoltos ao pescoço e em muitos casos, correntes que alegavam proteção à audiência, frente a besta que eles iriam ver."[69] Quando a integridade corporal estava comprometida, a ênfase estava na demonstração das deformidades físicas, enfatizando seus "modos estranhos"[70] e a recorrência no discurso costumava apresentar essas pessoas como trazidas do "terceiro mundo."[71]

Ao explicar o desafio de trabalhar com fontes visuais, Paulo Knauss ressalta que um ponto básico para pensar essa história é reconhecer que a associação entre símbolos e códigos não é fixa, isto é, que a prática do olhar é um ato de consumo ativo.[72] Ao levarmos esse ponto em consideração, observamos que na divisão proposta, boa parte das exibições se relaciona com duas formas de narrativas vigentes à sociedade americana: às de conquistas imperiais e as de exploração científica.

---

[69] Original: "Dress include a loincloth, a string of bones around the neck, and, in a few cases, chains allegedly protecting the audience from the beast before them." BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p.28.

[70] Idem, p. 29

[71] Quando não do "terceiro mundo", alguns personagens podiam até mesmo ser de outros lugares que não a Terra. Minnie Wolsey (*Koo-Koo*) também se apresentava nos espetáculos como a "garota de Marte".

[72] KNAUSS, P. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.* Artcultura - Revista do Instituto de História da UFU, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, 2006, p. 115.

Com relação à primeira, a partir da construção dos mitos fundadores nos Estados Unidos e seu discurso nacionalista, a noção deste país ao se considerar o centro dispersor de ideias republicanas e democráticas tinha nos processos de disputas e expansão territorial a justificativa em apresentar o outro como culturalmente primitivo, inferior, e, por conseguinte, legitimar mediante este cenário a exploração colonial.[73] Portanto, figuras engrandecidas como heróis de guerra, figuras aristocráticas de relevância ou as conquistas alcançadas nestas disputas, como forma de apresentar o que era o "outro não americano" eram motes recorrentes destas apresentações.

A segunda, referente às narrativas de exploração científica, teve seu expoente a partir dos estudos de Darwin sobre o Evolucionismo (1859-1860) e, posteriormente, com o nascimento da teratologia. Mesmo que ainda que não fosse uma ciência, tampouco uma doutrina prática de governo em fins do XIX - tendo ganhado maiores contornos no início do século XX -, a teratologia já vinha adquirindo um espaço de autoridade na forma de explicar que aquelas deformidades (chamadas por muitos de monstruosidades) não pertenciam mais à ordem do divino, havendo uma maneira racional de entendê-los.

É interessante destacar que à medida que os debates do período, referentes aos estudos sobre corpos deformados ganhavam destaque, eles eram paulatinamente introduzidos nos espetáculos. Os empresários estavam atentos à crescente importância do tema. Neste caso, era comum que algumas apresentações que envolvessem a exploração científica tivessem a visita de um "especialista" nesse tema. No momento em que a moralidade científica, marcada pelo corpo do sujeito se apresentava como detentora de um saber, era o "especialista" que atestava a "parte anormal" ao público e a qual ramo da ciência elas pertenciam.[74] Assim, essa figura do "especialista" tornava os espetáculos não só mais atrativos como também certificáveis.

---

[73] Entre 1899-1902, quando a disputa pelas Filipinas se acirrou entre Estados Unidos e Espanha, as narrativas sobre os povos Filipinos ganhou espaço nos espetáculos, em especial com a exibição dos indígenas encontrados pelos exploradores. Cf.: BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 108.

[74] Também era comum que os comentários dos especialistas aparecessem nos meios de divulgação como jornais e panfletos publicitários.

1.4- Problematizando os modos de exibição

Apesar da divisão proposta por Robert Bodgan ser pertinente, é preciso atentar a algumas questões sobre a divisão proposta, pois ainda que nos auxilie na análise, ela não dá conta de apreender algumas nuances e complexidades do processo. A análise destes corpos na passagem de séculos, como já identificamos, estava inserida em um conjunto de imagens, discursos escritos e efeitos de espetáculo que estão imbricados. No entanto, o corpo se insere como algo subjetivo, porque sua versatilidade cultural está intrinsecamente ligada com a apresentação da qual eles fazem parte. Portanto, é possível dizer que para cada deformidade existe uma representação e às vezes, para a mesma deformidade, vários tipos de representação ou, ainda, que as duas formas propostas por Bodgan podem coexistir no mesmo corpo, dependendo da narrativa que se cria para ele.

A construção destes *freaks* depende de diversos elementos de sua condição, e, portanto, não são mutuamente exclusivos a uma forma de representação. Entre o final do século XIX e início do XX, muitas designações surgiram para apresentar o *corpo freak* nos espetáculos. As exibições criaram uma longa lista de termos imprecisos na forma de apresentá-los: “Curiosidades”, “*lusus naturae*”, “aberrações da natureza”, “raridades”, “maravilhas”, “erros da natureza”, “pessoas estranhas” entre outros. O léxico destes termos, segundo Bodgan, é uma miscelânea complexa de terminologia médica e exagero do mundo dos espetáculos.[75] Isso porque os cientistas e médicos estavam interessados em apropriar-se deste lugar e os artistas e empresários, por sua vez, exploravam o interesse científico ao construir alguns personagens.

Não há uma exatidão no uso dessas designações e suas definições variam de usuário para usuário. No entanto, elas não significam a mesma coisa; algumas têm significados muito exatos quando usados em apresentações específicas. Até mesmo quando a ciência não havia, ainda, encontrado uma denominação para a deformidade condizente aos seus

---

[75] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 26-27.

estudos, ela tinha no universo do *freak show* um campo explorável, como é possível averiguar nessa reportagem do *New York Times* de 1860:

> Durante alguns dias, em todas as pilhas de tijolos da cidade - que, digamos, não são poucas nem distantes entre si - foram anunciadas com uma pertinente pergunta, impressas de um modo extremamente interrogativo para o efeito: 'O que é isso?'. O público, sabendo de longa experiência que uma resposta seria dada em seu devido tempo, esperou, e na segunda-feira tiveram a luz do Museu de Barnum. Parece que os proprietários do establishment têm garantido o que eles têm o prazer de chamar de indescritível.[76] (Tradução própria)

Uma característica marcante para entender este tipo de manifestação cultural envolve o campo da fraude. Como observamos anteriormente, a representação a partir destes corpos não dispõe apenas um vestuário, já que o modo de ativar essas sensibilidades precisava munir a visão de efeitos de espetáculo e uma história envolvente. No entanto, isto não quer dizer que essas pessoas não tivessem anomalias físicas, mentais ou comportamentais, mas que, com raras exceções, cada pessoa exibida podia ser deturpada. Esse fator é importante, porque impinge um estatuto de verdade a esse conjunto de representações. Barnum, podemos dizer, foi um precursor destes "efeitos visuais."[77]

Analisando algumas fotografias do livro de Naruyama[78] sobre as deformidades mais conhecidas do período, é possível pensar nas divisões propostas por Bodgan a partir de algumas recorrências. O modo engrandecido, por exemplo, pode ser dividido por pessoas em que uma maior integridade física se apresenta. Assim, as apresentações se baseavam ou em mostrar as compensações de determinada falta ou em apresentar essas deformidades

---

[76] "For some days past, all the brick piles in the City- which, by the day are neither few not far between- have been postered with a pertinacious query, printed in extremely interrogative type and to the effect: 'What is it?' The public knowing by long experience that an answer would be vouchsafed in due time, waited, and on Monday received light from Barnum's Museum. The proprietors of that establishment, it seems, have secured what they are pleased to term a nondescript." A/D. What is it? *The New York Times.* 05 mar. 1860. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1860/03/05/issue.html>. Acesso em: 29 nov. 2018.

[77] Muitas são os personagens criados por Barnum. Em 1831, por exemplo, ele inventou uma ama de leite de 161 anos (Joice Heth) que havia cuidado de George Washington, além de uma autêntica sereia das ilhas Fiji em 1842, que nada mais era do que uma combinação de cabeça e tronco de símio perfeitamente costurado em um rabo de peixe. Ver: COOK, J. *Of man, missing links, and nondescripts: the strange career of P.T. Barnum's "What is it?" Exhibition.* In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996.

[78] NARUYAMA, A*. Freaks- Aberrações Humanas*. Portugal: Livros e livros, 2000.

como pessoas normais. Em alguns casos, as exposições engrandecidas estão muito próximas ao *show business*. Este foi o trampolim, por exemplo, para o sucesso de muitas pessoas que personificavam anões.[79]

No caso de *Tom Thumb*, um dos artistas mais conhecidos dos espetáculos de Barnum, ao munir aquele corpo de sinais de grandiosidade, ele alcançou um status onde sua própria história de vida foi ressignificada. Ultrapassando seu personagem, quando Stratton fez de sua vida um espetáculo[80], a composição da fraude precisava ser fidedigna a tais "maravilhas". Nascido em Connecticut, Estados Unidos, quando se tornou *Tom Thumb,* ele assumiu nacionalidade inglesa, que dava mais prestígio a sua carreira. Além disso, com o passar dos anos, a imagem de general foi desaparecendo e suas apresentações passaram a ser apenas de um pequeno grande aristocrata. Mais uma vez, tanto a iconologia como a narrativa de *Thumb* mudaram. Neste momento, ele é uma caricatura adulta da elite. Tanto assim, que constituiu família, casando-se com a também anã, Lavínia Warren e tendo um herdeiro, fruto deste casamento, mesmo ambos sendo estéreis.[81]

No caso dos anões, a fraude quase sempre estava atrelada às questões da idade. Bodgan nos mostra como nos espetáculos que envolviam a apresentação de anões, muitas crianças, pelo fato de serem pequenas, eram personificadas como tal, na tentativa de enganar o público. Assim, é possível dizer que quanto mais novo, melhor para composição dos personagens heroicos ou imaginativos (*Tom Thumb* foi o Cupido, Napoleão Bonaparte e teve algumas poucas apresentações como uma criança asteca).[82]

---

[79] The Doll Family em 1914, onde alguns integrantes participaram do filme *Freaks*, e a Lilliput Troupe na década de 1930 são alguns exemplos da ascensão destes anões.

[80] No livro sobre sua história, de autoria anônima, é possível encontrar os relatos detalhados de seu casamento, quantidades de presentes de personalidades famosas do período, o local da lua de mel, entre outros, todos publicados em jornais e revistas. Ver: N/A. *Sketch of the life: personal appearance, character and manners of Charles S. Stratton, the man in miniature, known as General Tom Thumb, and his wife, Lavinia Warren Stratton, including the history of their courtship and marriage, with some account of remarkable dwarfs, giants, & other human phenomena, of ancient and modern times, and songs given at their public levees*. New York: S. Booth, 1874.

[81] BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p. 25.

[82] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 12.

No caso das exibições exóticas, encontramos em geral apresentações onde à integridade física ou não se apresenta ou está desproporcional. A complexidade da exibição depende da morfologia. No postal abaixo, de 1906, podemos analisar melhor a questão. A imagem não deixa dúvidas: um homem e seu tronco. Randian, cujo nome de nascimento não se sabe, era conhecido nos espetáculos dos Estados Unidos e teve uma longa carreira neste ramo de entretenimento, participando, inclusive, do filme *Freaks.* Ele foi trazido da Guiana para trabalhar nos espetáculos de Barnum em 1889 e iniciou suas apresentações como *Prince Randian* (Príncipe Randian), mas popularizou-se com diversos personagens: *The Human Torso* (homem-torso), *The Snake Man* (homem-cobra) e principalmente, Randian*, The Human Caterpillar (*homem-lagarta)[83].

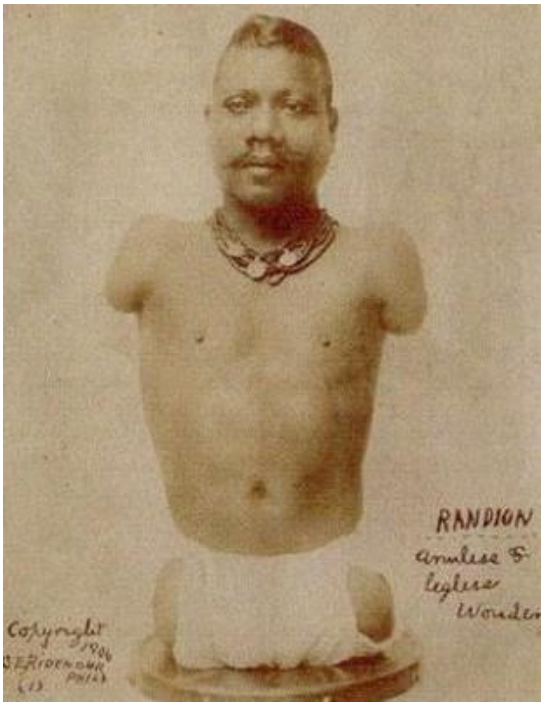


Imagem 3: Prince Randian, 1906

No caso de Randian, as variadas denominações pelas quais é conhecido já manifestam a conjunção dos dois modos de exibição em um só corpo. Analisando a composição da imagem é perceptível que a noção de profundidade da imagem é pequena e tal aproximação faz com que o olhar se depare imediatamente com o que precisa chamar atenção: a ausência e a

[83] N/A. *Prince Randian*. Disponível em: <https://www.revolvy.com/page/Prince-Randian>. Acesso em: 28 nov. 2018.

presença daquele corpo. Da cabeça ao pescoço tudo é perfeitamente alinhado: cabelo, bigode, uma limpeza visual que não alude a nenhum vestuário exuberante de nobreza (afinal, ele é um príncipe). Ao contrário, ela ajuda a atentar a nudez corporal.

Em um choque perceptivo, o olhar percorre este corpo com ares escultóricos a procura de um vestuário, que não encontra nesta forma uma estrutura que o sustente. Entretanto, é exatamente a única peça de roupa - o tecido branco que cobre suas partes íntimas - que fornece a média morfológica que a inquietude no olhar provocada por aquela representação visa buscar. Além desse detalhe é importante atentar ao banco onde ele está posicionado, que proporciona o alongamento que falta a este corpo.

Ainda que a encenação de homens-tronco esteja calcada em uma tradição popular de séculos,[84] no caso desta representação de Randian é possível dizer que ela não rompe com as feições de engrandecimento e, ao mesmo tempo, também trabalha em composições que o colocam nos modos de exibição exótica. Um dos cartazes que divulga sua apresentação, pouco depois do lançamento de *Freaks,*[85] vemos com precisão a entrada dos dois modos de exibição neste corpo. Ele inicia o anúncio da atração como “o maravilhoso sem braços e sem pernas, nascido de pais normais - que eram hindus - na Guiana Britânica”. Neste caso, vemos que as incompletudes de Randian são ressaltadas como um contrapeso: ao histórico familiar marcado pelo estrangeirismo, seu engrandecimento; a sua falta de membros o destaque às atividades realizadas com a boca: “saber se barbear e escrever com uma caneta.”

---

[84] Sobre os homens-tronco e sua teatralização nos espetáculos mambembes, ver: COURTINE, J. Uma arqueologia da curiosidade - o teatro dos monstros no século XVIII. In: *Decifrar o corpo, pensar com Foucault.* Editora Vozes; 1ª ed. 2013, p. 90-93.

[85] Apesar de não ter a data do cartaz, é possível aproximadamente a data devido o anúncio salientar sua participação do filme. Randian dois anos depois do lançamento de *Freaks*, em Dezembro de 1934.

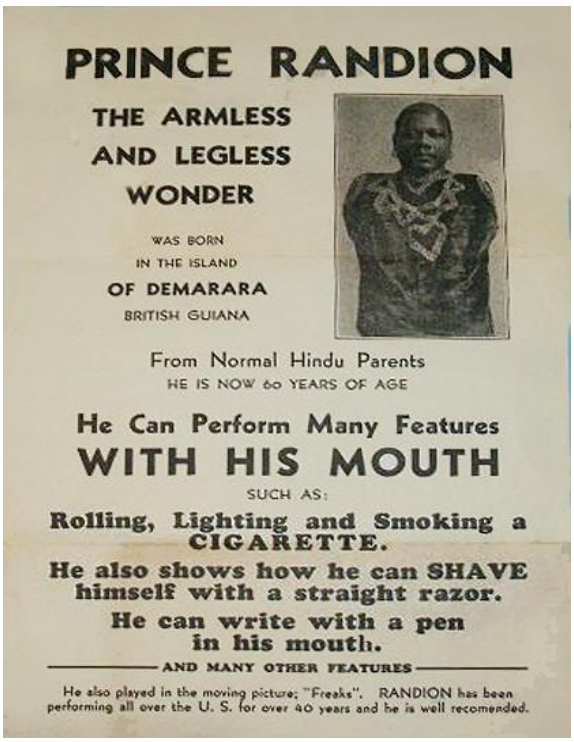


Imagem 4: cartaz de divulgação de Randian[86]

Como último exemplo da complexidade de representação nestes corpos, voltemos à Minnie Woolsey. *Koo-Koo* foi a personagem da artista que teve maior reconhecimento em suas apresentações. Não à toa, ela se apresentou pelos inúmeros espaços de diversão como a garota-pássaro até o fim de seus dias.[87] Isso não significa, contudo, que sua carreira tenha se restringido apenas a essa forma de representação. Na fotografia abaixo temos outro postal de Woolsey, ainda dentro do modo de exibição exótico, mas em outra composição.

[86] Cartaz com a apresentação de Randian. Ver: WORLD, SIDESHOW. *Prince Randian.* Disponível em: <http://www.sideshowworld.com/76-Blow/2013/Prince/Randion.html>. Acesso em: 03 jan. 2019.

[87] HARTZMAN, M. Koo-Koo the bird girl. In: *American Sideshow: An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously.* Strange Performers, Tarcher Perigee; Reprint edition, 2006. p. 536-537.

Imagem 5: *Minnie Woolsey* em outra personagem. Sem data.

Desta vez não existem traços animalescos que caracterizem a personagem. A partir desta imagem é possível perceber que o corpo de Woolsey é munido de outros sinais. Centralizado e quase de perfil, essa posição permite que o olhar percorra todo o corpo. Entretanto, o gestual da personagem confere a este corpo outro modo de exibição. O rosto que não está fixado nas lentes da câmera, os pés não fixados ao chão e o posicionamento do braço lhe garantem movimento e dão leveza.

O destaque aos tecidos e acessórios pesados quase não nos deixa analisar o corpo franzido por baixo dos panos. Entretanto, a presença insistente do estranho permanece. Isso porque, a incidência de tons escuros em toda a vestimenta, de mangas compridas, o protuberante laço na cintura e o colar pesado no corpo de Woolsey chamam atenção aos pontos de luz da fotografia: a mão e o rosto. Mas, o gestual da mão não deixa os olhos escaparem a uma “coisa” no topo da cabeça. Um penteado pontiagudo nada usual. Assim, marcada entre a leveza do que é e o peso que sustenta, os detalhes, apesar de pontuais, têm no exagero a ênfase da diferença a ser notada. Bem diferente da personagem *Koo-Koo*, Minnie Woolsey desta vez estranha e diverte, portanto, agrada o olhar. Sua tipologia está colocada em outro lugar.

1.5- O desmembramento de um corpo e seus ecos

Para pensar as representações da deformidade em *Freaks,* é preciso explorar em profundidade a segunda metade do século XIX e as apresentações destes corpos deformados. Retirando-os um pouco dos holofotes médicos, é possível analisar o corpo *freak* como um negócio e suas exibições como forma de representação de certas características que ajudaram a compor um imaginário social do que é ser americano. Neste ponto, é preciso voltar a Foucault para pensar que se a extensão do domínio da norma atinge todos os setores, no caso dos espetáculos, ela também pode ser compreendida a partir de uma composição invertida das imagens desse outro. No caso dos modos exóticos, o "selvagem" se apresenta para "ensinar" o que é civilização, e no engradecido, para "ensinar" os valores tradicionais da família e amor à pátria.

Fazer este retrospecto foi necessário, pois ao buscar entender as representações que se apresentam em *Freaks,* foi recorrente encontrarmos análises e leituras a respeito do tema, onde a emoção súbita ao ver um corpo disforme - já incorporada pela compaixão - está presente, conforme apontamos na introdução do trabalho. Tentar compreender uma genealogia do olhar sobre estes corpos não descarta um ponto importante a respeito do tema: a questão da pena.

É preciso deixar claro que essa comoção também é histórica. De acordo com Bodgan, o universo dos *sideshows,* neste período, era muito raro ver um artista se apresentando a partir de representações que envolvessem a piedade: "(...) a pena não coincide com o mundo do entretenimento onde pessoas gastavam o seu tempo de lazer e seu dinheiro, para serem entretidas, não confrontadas com o sofrimento humano."[88] Portanto, nesta virada de séculos, a banalidade com que estes corpos eram apresentados era algo comumente aceito como parte da cultura popular dos Estados Unidos.

Todavia, a visão deste corpo perpassado de "simpatias" fruto de um enraizamento da cultura popular, irá se deslocar, à medida que a ciência

---

[88] BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press. Op. cit., 1996, p.34.

avança na explicação dos progressos sobre estes desvios. Em consequência, isso reverberará na discussão sobre os limites da normalidade física e moral no mundo do entretenimento. Contudo, até chegarmos ao limiar desta questão, ou seja, às três primeiras décadas do século XX, onde o debate eugenista avança e as diferenças humanas começam a ser tratadas em questões de "raça americana" ou "genes inferiores"[89], os profissionais (cientistas naturais, teratologistas) que visitavam as deformidades nos espetáculos não viam aquelas pessoas como pacientes. Os profissionais ainda não tinham domínio suficiente sobre o que eram estes desvios humanos. A ciência saberá aos poucos libertar as deformidades do corpo do campo do invisível, interferindo diretamente nesse processo de mutação visual da cultura popular.

No entanto, mesmo essas representações pertencendo à esfera pública, não significa que o imaginário das deformidades promovido pelos espetáculos de *freak show* tenham melhorado o bem-estar das pessoas em relação às apresentações modernas. Além de anões e outras representações que trabalhavam a partir do status social, quando os espetáculos se baseavam na representação do modo exótico, ela foi capaz de exportar essas "etnias excêntricas" para o palco da "civilização ocidental"[90], contribuindo e intensificando o racismo, gerando um impacto na visão de minorias raciais e não ocidentais.[91]

De todo modo, o embate que se intensifica nas primeiras décadas do século XX trará a representação do corpo *freak* em um cabo de guerra entre um voyeurismo de massa e um despontar de uma cultura da observação científica. Ambos disputando esses corpos, de modo a satisfazer os olhares que não cessam em querer matar a curiosidade, mas também em tirar algum

---

[89] BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Ed.: A Girafa, 2003, p. 496-497.

[90] Uma das instituições que mais se aproveitou deste tipo de formato foi o *Barnum and Bailey Circus*. Em 1894, por exemplo, foi produzido produziram *Great Ethnological Congress of Savage and Barbarous Tribes*. As pessoas que faziam parte deste show foram exibidas na tenda de animais selvagens, porque a tenda *freak show* não era suficiente para acomodar todos os exibidos mais o público visitante. Cf. BOGDAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 50.

[91] A respeito das questões raciais no *freak show*, ver: THOMSON, R. Introduction: From Wonder to Error- a genealogy of Freak Discourse in Modernity; LINDFORTS, B. Ethnological Show Business: Fotlighting the Dark Continent; FROST, L. The Circassian Beauty and the Circassian Slave: Gender, Imperialismo and American Popular Entertainment. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996.

proveito da questão. Como arremata Courtine, o olhar de espectador posto sobre o corpo do anormal entrará em crise e o monstro passa a ser compreendido como ser humano: "(...) toda essa parte obscura de sensibilidade e de práticas que cercavam a presença dos monstros humanos na sociedade tradicional tendem a apagar-se aqui por trás de uma história dos discursos científicos".[92]

Leo Chamey e Vanessa Schwartz apontam que, nesta cultura da modernidade que desponta no século XIX, o cinema "(...) formou um espaço para ideias técnicas e as estratégias de representação já presentes em outros lugares".[93] O que significa que o *freak* não deixará de atrair o público, mas assumirá outras formas, ganhará novos espaços, porque ele seguirá como parte integrante do imaginário social dos Estados Unidos. Aqui vale a ressalva para seguir com nossa análise, da frase atribuída à Tod Browning,[94] de que o "(...) parque de diversão é o berço do cinema. *Hollywood* é o filho natural de Barnum."

---

[92] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p 287.

[93] CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. Introdução. In: _____. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* . São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.20.

[94] SZWERTSARF, D. *Fabulações e Fotografia: Anormais na obra fotográfica de Diane Arbus*. (Mestrado em Comunicação social e cultura). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 61.

Capítulo II. *Hollywood* e o ciclo do horror de 1930: em tempos de crise os monstros saem da toca

"A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo,
e a espécie mais forte e mais antiga de medo
é o medo do desconhecido."
(H. P. Lovecraft - O horror sobrenatural na literatura)

A década de 1930 está situada entre dois momentos históricos complementares: o início, poucos meses depois da quebra da bolsa de Nova York (outubro de 1929) e o término, quatro meses após o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Deste modo, ela pode ser considerada como um momento de múltiplas crises, não só na economia, mas também nos aspectos sociais e culturais. Especificamente nos Estados Unidos, as questões com o setor financeiro e o *crack* da bolsa abalaram as estruturas do país. Em 1932, por exemplo, tido como o ano mais expressivo da crise econômica, havia 40 milhões de pessoas desempregadas[95] e os efeitos deste colapso foram sentidos ao longo de toda a década.

Parte disso significou oscilações em todos os setores, mas com intensidades diferentes. Alguns sentiram os efeitos da crise de modo menos efetivo, ao menos nos primeiros anos, como no caso do cinema, uma das últimas indústrias a ser afetada pela Grande Depressão. Para o historiador Wagner Pereira, o retardamento da crise neste setor pode ser visto a partir de duas questões: os valores baixos cobrados nos ingressos, que o tornava uma atração acessível à boa parte da população, e também, as salas de exibição que ficavam abertas pela noite, servindo muitas vezes de refúgio para aqueles que não tinham mais onde morar devido aos efeitos da crise.[96]

Todavia, para entender o desencadear de fatos do início da década de 1930, seus impactos econômicos e socioculturais no cinema, e especialmente, alguns questionamentos feitos ao filme analisado é preciso voltar uns anos antes da catástrofe que atingiu os Estados Unidos. Isso porque *Freaks* está

---

[95] PEREIRA, W. *24 de Outubro de 1929 - A quebra da bolsa de Nova York e a Grande Depressão* - Série Lazuli Rupturas, 2006, p.3.
[96] Idem, p. 74-75.

inserido entre dois importantes momentos da história do país. De um lado, a década de 1920, uma era de ouro e prosperidade, de enaltecimento dos valores dos cidadãos americanos. De outro, um período de crise econômica, em que a provação da Grande Depressão reverberou em todos os setores, sobretudo no orgulho de uma população que viu ruir diante de si o sonho americano.

A década de 1920 proporcionou para os norte-americanos um cenário distinto, no qual foi possível desfrutar de momentos de progresso e prosperidade. Com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) os Estados Unidos emergem como uma nova liderança e potência diplomática, tornando-se credores de muitos países europeus que necessitavam se reerguer após os conflitos. Este *boom* na economia possibilitou ao país maior poder de consumo, ao mesmo tempo em que ajudou a reforçar um ideal de vida e valores em seus cidadãos, conhecido como *american way of life*[97].

Mesmo sendo credores de alguns países que necessitavam de dinheiro para sua reconstrução socioeconômica, como política externa os Estados Unidos adotaram um isolamento internacional. Tal posicionamento revela um endurecimento político e reforça um sentimento de identidade e resistência, que para a historiadora Mary Junqueira estão relacionados com os mitos fundadores de nacionalidade e identidade. A despeito de formarem um sentimento de unidade, esses mitos carregam em si a construção de uma caminhada preconceituosa. Segundo a autora, durante o processo "os norte-americanos dizimaram os índios, segregaram os negros e excluíram grande parte dos imigrantes. Nessa perspectiva vencedora, os responsáveis pelo sucesso eram os homens brancos, anglo-saxões e protestantes"[98].

De uma perspectiva cultural é possível dizer que houve desde cedo na formação histórica deste país uma forte presença religiosa, legal e civil que moldou grupos e indivíduos, delimitando seus padrões e comportamentos.

---

[97] O *American Way of Life* é uma ideologia de sustentação para o modelo capitalista, criada nos Estados Unidos, mas adotado em outros países. Consiste em um referencial de autoimagem, baseado em um estilo específico de vida, padrões arquitetônicos e consumo de bens materiais.

[98] JUNQUEIRA, M. *Estados Unidos a consolidação da nação.* São Paulo: Contexto, 2001. p. 13.

Envolvidos neste novo mundo sedutor e progressista, esse período nos Estados Unidos do pós Primeira Guerra, segundo Pereira, deu margem a um "clima de euforia sem precedentes, alimentado pelo espírito do a*merican way of life* e pela ideia de que a prosperidade seria permanente", ao mesmo tempo em que se consolidou como "exemplo da moderna civilização ocidental."[99]

Portanto, na década de prosperidade norte-americana formou-se uma espécie de barreira aos "valores trazidos de fora", que poderiam manchar esse ideal em construção. Muitas vezes eles foram, inclusive, traduzidos em forma de lei. Não à toa, é neste período que o governo norte-americano implementou as leis de restrições à quantidade e origem de imigrantes (entre 1921 e 1924)[100] e especialistas levaram os debates sobre os perigos à formação da sociedade americana para a esfera da hereditariedade, a partir das questões eugênicas, em ampla discussão. Buscando tornar-se uma doutrina prática e de governo, alguns destes discursos se transformaram em leis de esterilização involuntária - propostas por uma rede de apoio formada por professores, universidades de elite, ricos industriais e funcionários do governo - que ao longo da década de 1920 ganharam força em vários estados.[101]

Deste modo, as questões raciais e sociais adentraram as duas primeiras décadas do século XX, conhecido como o século do progresso social, com o ódio e exclusão destes grupos minoritários. A figura do homem idealizado nesta construção de nação ganhou contornos ainda mais delimitados, como é possível ver no trabalho de Edwin Black ao analisar quem eram os alvos no projeto de esterilização involuntária:

> Jamais essa campanha foi dirigida exclusivamente contra grupos raciais; foi ao contrário, uma campanha contra qualquer indivíduo – branco ou negro - considerado inadequado (...), fisicamente, moralmente,

---

[99] PEREIRA, W. *24 de Outubro de 1929 - A quebra da bolsa de Nova York e a Grande Depressão* - Série Lazuli Rupturas, 2006, p.8.

[100] Os vetos começam a partir de 1917, mas foi a partir de 1921 que o governo decretou o *Emmergency Immigration Restriction Act*, política de restrição à entrada de estrangeiros nos Estados Unidos. A política é mantida no *Immigration Act*, em 1924, conhecido como o "ato das origens nacionais." Ver: GERSTLE, G. *American crucible. Race and nation in the twentieth century.* Princenton: Princenton University Press, 2001. p.103-104.

[101] Ainda que tenha havido algumas ressalvas quanto à aplicabilidade da lei de esterilização involuntária, muitas foram aprovadas ainda nas duas primeiras décadas do século XX: 1911-Nova Jersey; 1912-New York; 1924-Virgínia, e a partir de 1927 em mais vinte e quatro estados. Sobre o processo de aceitação legal das questões eugenistas, ver: BLACK, E. *A guerra contra os fracos***.** Ed.: A Girafa, 2003, p. 135-137; 216-217.

> culturalmente ou socialmente. Em geral não havia nenhuma consistência racial ou cultural para a lista dos seus alvos. Os genuinamente deficientes, os insanos e os deformados eram empilhados indiscriminadamente junto com os problemáticos, os desafortunados, os socialmente inferiores e os simplesmente "diferentes", criando, dessa maneira, um gigantesco substrato, uma subclasse social eugenista simplesmente classificada como "os incapazes"[102]

Pensar a década de 1920 nesta onda de prosperidade, do sonho americano e dos nobres valores reforçados à nação torna por vezes difícil assimilar o caráter conservador da população norte-americana, sua intensificação e a centralidade que a questão tomou para a época. Ainda para Mary Junqueira, citando o historiador George Marsden, a construção dessa república americana estava profundamente ligada a uma vertente religiosa, na qual sua organização social e ideológica evocava um fundo moral à nação.[103] Assim, a justificativa no processo de construção deste homem ideal estava no esforço em pressupor a existência objetiva e direta de pares antitéticos, em que é preciso escolher e significar, por exemplo, o moral ou o imoral, *winner* ou *loser* (expressão tipicamente estadunidense)[104] e claro, o normal ou o anormal.

Os proponentes destas mudanças muitas vezes caracterizaram seus argumentos de um teor moderno que se dava pela e a partir da ciência. Nessa década, a ciência com seu discurso legitimador atravessou uma rede de instituições em conjunto com a legislação, buscando reduzir o número de "incapazes". Há na procura desse ideal de homem americano a desumanização das relações com os outros, sobretudo com os que não pertencem àquele grupo. Ser "socialmente inadequado" se tornava o sinal de reprovação e castigo dos que foram excluídos, e o destino manifesto, modelo do povo escolhido, justificava nessa nação a brutalidade com aqueles não foram eleitos. O apoio na ciência e nas leis são as marcas características da América moderna.

---

[102] BLACK, E. *A guerra contra os fracos***.** Ed.: A Girafa, 2003, p.113-114.
[103] JUNQUEIRA, M. *Estados Unidos a consolidação da nação.* São Paulo: Contexto, 2001, p. 13.
[104] Idem, p. 35-36.

2.1- *Hollywood*, temas e a sociedade norte-americana

Para *Hollywood* a década de 1920 foi um período de organização e consolidação de seus estúdios, os *Big Eight Companies.*[105] Como negócio, além do alto investimento na estrutura em si, também houve uma integração vertical dos mesmos. Assim, eles tinham o controle e gestão no recrutamento dos diretores, roteiristas e artistas, incluindo a criação de um sistema de contratos de prazo e exclusividade assinados por atrizes e atores com determinados estúdios (*star system),* bem como na distribuição dos filmes. Como arte, esse período de transformações na indústria do cinema introduziu um novo elemento que marcou para sempre sua história: a inserção de recursos sonoros - filme *The Jazz Singer* (1927). A partir desta transição, o som dentro dos filmes exigiu uma nova gramática cinematográfica composta de diálogos, efeitos sonoros e música.

O cinema já tinha crescido no país a ponto de se tornar referência para as pessoas, ditando ali, modas, costumes e parâmetros. Parte significativa da produção de *Hollywood* foi disseminadora das visões de mundo da década e se preocupou em veicular as representações de uma sociedade moderna a partir destes ideais do homem americano. Tanto assim, que amparados no sucesso econômico - que dava impressão de que o progresso não acabaria - muitos dos filmes apresentavam uma visão pouco realista da vida naquele país. Entre dramas, comédias e musicais, a alta sociedade e o crime eram temas em voga nessas produções. Já os filmes que continham um apelo mais crítico à sociedade eram, segundo Pereira, com algumas exceções, os fracassos de bilheteria.[106]

E por ser uma indústria significativamente importante, já que lidava diretamente com diversos atores sociais, a moralização que as políticas públicas buscavam implementar na sociedade também estiveram presentes

---

[105] Nome dado aos grandes estúdios de Hollywood no período. São eles: *Fox Film Corporation*, *Loew's Inc*. (no qual a *Metro-Golden-Mayer* (MGM) faz parte), *Paramount*, *Radio-Keith-Orpheum* (RKO), *Warner Bros.* e os três "menores": *Columbia*, *United Artists* e *Universal.* Alguns autores costumam intitular como Big *Five Companies*, por entender que os outros três "menores" não tinham salas de exibições próprias e dependiam de parcerias com os outros estúdios.

[106] PEREIRA, W. *24 de Outubro de 1929 - A quebra da bolsa de Nova York e a Grande Depressão* - Série Lazuli Rupturas, 2006, p. 11.

dentro do cinema. O conteúdo dos filmes, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, girava em torno de temáticas que exploravam os excessos daquela "juventude perdida", crimes entre outras coisas. Deste modo, a moralidade nos filmes (ou a falta dela) era um tema em discussão.

As reações de certos setores sociais que defendiam os valores tradicionais frente à "sociedade moderna" trouxeram a preocupação com alguns conteúdos, especialmente no que envolvia a formação das crianças e jovens cidadãos. Os filmes eram considerados o espaço para a degradação do indivíduo. Para o setor conservador esse meio era visto não só como um "potencial de dano social e peste moral", como os produtos da indústria cinematográfica eram passíveis de regulamentação e proibição como medida de saúde pública.[107]

Isso porque, com tantas opções ideologicamente conflitantes tornava-se mais complexo ter o controle do que era passado para a população. Nos filmes de gângster, por exemplo, um dos grandes sucessos na década de 1920, a atração por aqueles homens maus foi vista como um problema, pois a atenção dada às façanhas dos criminosos poderia inspirar jovens homens a uma vida semelhante. Ao mesmo tempo, entendendo os sentimentos daquela nação frente às questões imigratórias, para o pesquisador Aaron Baker, não há como analisar estes filmes sem pensar na questão étnica dos personagens e toda a complexidade envolvida:

> Louie Ricarno, de Ayres, Tony Garotta, de Edward G. Robinson, em Night Ride, até mesmo os criminosos de quadrinhos americanos irlandeses de John Ford (...) são o que Munby chama de "americanos hifenizados"... vivendo em dois mundos e não pertencendo a nenhum dos dois.[108] (Tradução própria).

Dessa forma, esse corpo estranho apresentado como fora da lei, em certa medida salientava a criminalidade que deveria ser combatida. Os filmes desse gênero tinham nestes personagens a representação de seus "inimigos públicos", que agiam fora dos costumes inerentes aos cidadãos

---

[107] DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 6.

[108] "Ayres's Louie Ricarno, Edward G. Robinson's Tony Garotta in *Night Ride,* and even John Ford's (…) are what Munby calls "hyphenated Americans… living in two worlds and yet not belonging to either". BAKER, A. Movies and Social Difference. In: HARK. I. *American cinema of the 1930s: themes and variations*, Rutgers University Press, 2007, p. 28.

estadunidenses. Portanto, não se inserindo no “verdadeiro ideal” do homem americano, tais personagens ajudavam, inclusive, a reforçar os sentimentos anti-imigrantes.

Este é apenas um dentre os exemplos sobre o conteúdo dos filmes em ascensão que acenderam o alerta sobre as produções de *Hollywood.* No caso dos filmes de horror, apesar de já estarem inseridos no mercado, ainda não eram tão expressivos ao grande público a ponto de causar reações significativas por parte desses setores conservadores. Mas, independente de sua especificidade em causar o medo, o acesso aos conteúdos dos filmes sem nenhum tipo de controle era uma preocupação que começava a se popularizar na discussão desta ideia de sociedade.

2.2- A regulamentação dos filmes e a tentativa de controle moral

Nos Estados Unidos alguns setores conservadores que atacavam a indústria cinematográfica estavam ligados à igreja e fizeram do cinema o alvo a ser mirado com atenção.[109] Os escândalos de atrizes e atores que reverberavam no cenário e até mesmo pesquisas feitas a fim de comprovar cientificamente as más influências do cinema[110] eram a ordem do dia. Para evitar maiores conflitos com o governo e a sociedade civil formou-se em 1922 o *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Com a promessa de que o setor se autorregularia, foi proposto uma espécie de manual que auxiliasse na produção dos conteúdos. Intitulado *Production Code Administration* (PCA) ou Código Hays, seus escritos iniciaram entre 1928-1929 e sua adoção foi em maio de 1930.

---

[109] Segundo o autor Robert Sklar, um dos grupos que eram favoráveis a uma censura cinematográfica mais rigorosa identificava seus membros como "Americanos Patrióticos Gentios". Ver: SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of the Movies*. New York: Random House, 1975, p. 124.

[110] A fundação Payne era uma instituição privada que realizou entre as décadas 1920-30 uma série de estudos para determinar os efeitos dos filmes no comportamento de jovens. Sem nenhum rigor científico, eles eram politicamente significativos e ajudaram na implementação do *Production Code Administration* (PCA). Ver: *Memo—Payne Fund Studies,* 05/08/1931. MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/records/753> Acesso em: 01 ago.2019.

O código era uma tentativa de conciliar censores e censurados, mas principalmente, de ter o controle interno da produção, a fim de que não houvesse fiscalizações externas. Em geral, as censuras aos filmes eram feitas nas esferas locais; cabia ao exibidor cortar as cenas que julgasse mais perigosas ao público, causando, muitas vezes, a irritação dos produtores que tinham seus filmes modificados sem prévia autorização. Como o aumento das críticas em relação a alguns conteúdos estava se intensificando, a possibilidade de uma intervenção federal no controle de produção era algo temível pelos estúdios. Portanto, apesar de algumas ressalvas eles resolveram aceitar o código.

O presbiteriano Will H. Hays, presidente do MPPDA, foi o responsável por sua elaboração e posterior transformação em projeto de lei. Entretanto, seus escritos foram feitos por um padre, Daniel Lord, e um importante editor de Chicago, Martin Quigley (também católico). Com um fundo de moral cristã, o código[111] atribuía uma série de restrições não necessariamente às temáticas dos filmes em si, mas ao conteúdo explícito. Dividido em duas partes: "princípios gerais" (que contém a visão moralista) e "aplicações particulares" (o detalhamento preciso sobre o conteúdo proibido), para Thomas Doherty em sua análise sobre os filmes do pré-código, o texto se assemelha mais a um tratado filosófico sobre educação e estética do que uma lista de pormenores sobre os filmes:

> (...) Profundamente católica no tom e perspectiva, a lógica animadora do Código sustentava que "a arte pode ser moralmente má em seus efeitos", seja "como um produto [de uma mente] quanto a causa de efeitos definidos, tem um profundo significado moral e uma qualidade moral inconfundível." Assim, os filmes exigiam uso responsável daqueles que o usufruíam e monitoramento cuidadoso daqueles que pastoreiam o rebanho.[112] (Tradução própria).

---

[111] O código utilizado para análise nesta pesquisa está como apêndice I no livro *Pre-Code: Hollywood Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Foi a melhor versão encontrada, já que existem reimpressões em outros trabalhos com algumas modificações e omissões. A cópia definitiva do código aplicado em 1930 nunca foi encontrada completa, assim como a documentação dos filmes *Frankenstein* e *Freaks,* que também se perderam. Ver: DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999. , p. 347-370.

[112] "(…) Deeply Catholic in tone and outlook, the animating rationale for the Code held that "art can be morally evil in its effects", that both "as a product [of a mind] and the cause of definite effects, it has a deep moral significance and an unmistakable moral quality." As such, motion

Ao analisarmos o texto, é perceptível que o que estava em jogo em si era um conjunto de princípios, tidos como universais, que precisava estar em evidência em todos os âmbitos socioculturais. Os princípios gerais do código versavam sobre três questões: a qualidade moral (relacionadas ao crime, ao mal e ao pecado), o padrão de vida do homem e, por fim, a não violação e ridicularização das leis naturais e humanas. Se levarmos em consideração as disposições gerais do PCA em relação à narrativa apresentada em *Freaks,* é possível enxergar a colisão do filme com os preceitos do código. Boa parte do enredo aborda, de maneira contraditória, o estímulo à vingança, questões sexuais e traição (pontos entendidos pelo código como o desvirtuamento do matrimônio), além da questão da criminalidade (o golpe financeiro). Como um frenesi anti-código, *Freaks* mostra-se o avesso dos pressupostos basilares do escrito.

Entretanto, o filme de Browning não é o único que apresentava essas tensões. Tendo em vista que ele fez parte do circuito em ascensão dos filmes de horror, outros tantos transpuseram estes limites, o que é uma característica do gênero, mas que no conjunto da obra passaram despercebidos. Nos primeiros anos de vigência do PCA a onda dos filmes de horror teve relativamente pouca atenção.[113] Sendo assim, em um período onde o código já era vigente, a cruzada contra a imoralidade nos estúdios de *Hollywood* estava disposta a barrar quais excessos?

2.3- Os primeiros anos de depressão e o vale tudo nas telas do cinema

Na transição cultural entre as décadas de 1920 e 1930, temos um período de exaltação do progresso, concomitante ao alarde criado sobre os excessos cometidos nos anos vinte. A todo tempo eles foram colocados em evidência, muitas vezes, como sintomas de uma doença que afetou a população.[114] A Grande Depressão foi, portanto, o maior sintoma da “doença”

---

pictures demanded responsible handling from those who traffic in them and careful monitoring from those who shepherd the flock. Idem, p. 8

[113] PHILLIPS, K. *Controversial cinema: the films that outraged America.* Westpot: Praeger, 2008. p. 61.

[114] Muitos observadores no início dos anos trinta ligavam a deterioração do tecido social, resultante do colapso econômico, ao contínuo declínio genético da população americana

que assolou o país. Ela veio não só para arruinar a vida financeira das pessoas, mas também, com o sonho de nação que estava em construção. De certo modo, ela havia transformado em fato alguns receios daqueles que pregavam por tal zelo. A busca por respostas aos efeitos da crise levou os setores mais conservadores a ler o momento não só como um "fato inevitável", mas como a penitência a ser paga pelo povo estadunidense:

> Depois de uma noite selvagem, queimando a vela em ambas as extremidades, girando o Charleston, e espalhando o gim da banheira, a dor surda dos próximos dez anos é a ressaca merecida, apenas uma punição por se afastar tanto das virtudes americanas tradicionais da temperança, do trabalho árduo e da gratificação adiada.[115] (Tradução própria).

Esse sentimento também foi reafirmado no discurso do presidente à época, Herbert Hoover (1929-1933). Tudo aquilo considerado fora de norma e foi amplamente consumido precisava tomar outros rumos. David Houck ao analisar as retóricas presidenciais desse período de transição (Herbert Hoover e Theodor Roosevelt), aponta como esta era uma questão do dia para o primeiro presidente. Segundo o autor, ao contextualizar as causas da depressão o presidente explorou o tema a partir de uma "lógica judaico-cristã." O medo da perda de valores basilares a esta sociedade aparecia nos discursos do presidente como um sinal de mudança daquela situação:

> 'Se fomos chamados a suportar mais desse período, devemos nos cingir por um esforço ainda maior.' (...) A questão não eram dólares e centavos, mas questões do espírito. Para Hoover, a "qualidade de espírito" foi responsável pelo "sucesso de nosso grande experimento democrático". O futuro do país estava assim condicionado à fidelidade histórica às "políticas nacionais sábias e ideais fundamentais dos homens que construíram nossa República." (...) Se, ao contrário, a nação virou as costas a Washington e às lições de Valley Forge, "estaremos escrevendo a introdução ao declínio do caráter americano e à queda das instituições americanas". Nada menos que o futuro do país, a "alma americana", estava em jogo.[116] (Tradução própria).

---

multiétnica. Ver: CURRELL, S. *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p.158-183.

[115] Original: "After a wild night spent burning the candle at both ends, gyrating to the Charleston, and sloshing around in bathtub gin, the dull pain of the next ten years is the deserved hangover, just punishment for straying so far from the traditional American virtues of temperance, hard work, and deferred gratification." DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999. p. 21.

[116] Original: 'If we shall be called upon to endure more of this period, we must gird ourselves for even greater effort.' (…)According to Hoover, the 'quality of spirit' was responsible for 'the success of our great democratic experiment. The country's future was thus contingent on historical fidelity to the 'wise national policies and fundamental ideals of the men who builded

Frente à crise, o que se percebe é que o remédio encontrado por Hoover não era novo. Na verdade, ao evocar o fundo histórico de glória e excepcionalidade construído para a nação, ele reforçava o valor do esforço no povo a partir do ideal do homem que se reinventa e faz seu próprio caminho, *selfmade man*. Se o corpo padecia, porque a qualidade do espírito foi deformada, para resgatar a nação era preciso ter uma população que soubesse lidar com as vicissitudes. Seu discurso rememorava e exaltava o passado histórico do país, porque levava em conta que a mudança de comportamento da população era um fator importante para o enfrentamento da crise. Mais uma vez, é possível ver que o contraponto entre estas duas décadas indicava o medo de que o projeto para o país falhasse:

> A depressão era apenas "um julgamento passageiro" (...) foi feita para aqueles que "cantavam a canção do caminho fácil [durante] o momento de dificuldade". (...) A depressão simplesmente forneceu o campo de batalha para essas forças opostas. Se os americanos suportassem a 'privação e sofrimento', como os que sofreram em Valley Forge, a vitória seria um "triunfo da alma americana". O futuro estava próximo se a nação prestasse atenção ao idealismo espiritual de seu passado mítico.[117] (Tradução própria).

Mas, a combinação de retórica e pouca ação do governo não foram suficientes para curar os males da Grande Depressão. Ao menos na gestão Hoover. A aplicação política deste discurso de resiliência e retorno aos verdadeiros princípios norte-americanos só vieram partir da próxima gestão (Franklin Roosevelt, 1933-1945). Inclusive, só a partir deste mandato que o PCA foi aplicado com o rigor que o texto pedia. É somente em 1934 com o aumento das pressões políticas e culturais, que o código foi estabelecido enquanto lei e verdadeiramente incorporado por *Hollywood*. Entre 1930 a meados de 1934 o período era conhecido como fase pré-código.

---

our Republic.' (…) If, on the contrary, the nation turned its back on Washington and the lessons of Valley Forge, 'we shall be writing the introduction to the decline of American character and the fall of American institutions'. Nothing less than the future of the country, the 'American soul,' was at stake. In: HOUCK, D. *Rhetoric as currency: Hoover, Roosevelt, and the Great Depression.* Texas: A&M University Press College Station, 2001, p. 58-59.

[117] Original: "The depression, after all, was merely 'a passing trial'. It was, instead, those who 'sing the song of the easy way [during] the moment of difficulty'. (…) The depression simply provided the battleground for the opposing forces. If Americans endured the 'rivation and suffering', like those who had endured at Valley Forge, the victory would be a 'triumph of the American soul'. The future was at hand, if only the country would heed the spiritual idealism of its mythic past." Idem, p.59.

Portanto, com o *crash* da bolsa e o que segue, as telas do cinema apresentaram os diversos confrontos desta passagem, em uma espécie de jogo da moralidade. Nesses quatro anos, apesar da existência do PCA, quando os princípios do código se aplicavam aos filmes eles eram facilmente contestados pelos estúdios, ou muitas vezes ignorados. A negligência na execução das diretrizes do PCA era um segredo aberto em *Hollywood*. Algumas revistas especializadas em cinema chegavam a fazer graça com a questão, ao interrogar a veracidade de suas aplicações:

> "Algum produtor presta atenção ao Código Hays?", perguntou maliciosamente o Hollywood Reporter em 1931, sabendo que ninguém. "Os produtores reduziram o Código de Produção da Hays para proporções semelhantes a peneiras e estão deliberadamente superando seu próprio documento" declarou Variety em 1933. No mesmo ano, um roteirista de destaque afirmou que "o código moral de Hays não é mais uma piada; é apenas uma memória."[118] (Tradução própria).

O aumento do tom sobre os valores corrompidos da nação no início da Grande Depressão teve, contudo, outro impacto nos conteúdos dos filmes hollywoodianos. Nesta lacuna entre a vigência do código e sua verdadeira aplicação, os estúdios seguiram "extrapolando os limites" das temáticas que não eram permitidas, quando não, aumentando o teor destes assuntos. A produção fílmica do início dos anos trinta era um misto de vale-tudo onde todas as possibilidades foram exploradas. Em 1932, segundo David Logowski, tudo o que era oposto no cinema americano ocorreu simultaneamente.[119]

No anseio de preencher um vazio produzido por um período de caos e incerteza, assim como de buscar lucro em um momento de desastre econômico, *Hollywood* promoveu um aumento daquilo que era considerado extremamente inapropriado pelo código: temáticas de violência e sexualidade. Assim, as telas do cinema estavam povoadas de impulsos morais e insurgentes.

---

[118] "'Does any producer pay attention to the Hays Code?'" the *Hollywood Reporter* inquired archly in 1931, knowing none did. 'Producers have reduced the Hays Production Code to sieve-like proportions and are deliberately out-smarting their own document,' declared *Variety* in 1933. The same year a prominent screenwriter asserted that 'the Hays moral code is not even a joke anymore; it's just a memory.'" DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 25.

[119] HARK, I. American Cinema of the 1930s. Rutgers University Press, 2007, p 21.

2.4- O período pré-código: uma década dilacerada e a ascensão do gênero de horror

Não à toa é neste senso de desordem e de profunda ansiedade social que os filmes de horror ganharam notoriedade nas telas do cinema. Em seus estudos sobre o horror,[120] Noël Carroll diz que a base deste gênero parte do princípio narrativo de que real é o medo e não o monstro que o provoca; este apenas molda o que traz perigo à experiência humana e ajuda a nos organizar em relação ao mundo comum.[121] Como está relacionado a questões pessoais e psicológicas, por vezes não é evidente entender a dimensão social do horror. Mas é possível dizer que ele lida diretamente com a revelação de anseios culturais, tal como nos mostra Doherty ao dizer que "o monstro em si não é um ato solo, mas parte de um coletivo organizado, uma força contracultural de fundadores que se levantam para desafiar os melhores."[122]

A lista de filmes de horror do período é grande e seu impacto no cinema norte-americano ecoa até os dias atuais. Porque este *boom* de homens-besta que são criados na floresta; médicos loucos que desafiam as leis da natureza e criam sub-humanos que reivindicam o direito de viver (têm noivas, filhos); criaturas que se revelam na calada da noite e sugam a vitalidade dos humanos, entre tantas outras excentricidades não eram, obviamente, o nascimento desse gênero. Mas, os personagens da década de 1930 se caracterizam por uma regressão da integridade corporal, mutações e anormalidades. Os clássicos hollywoodianos de horror tinham, ao mesmo tempo, um alto nível de popularidade e controvérsia, mas, principalmente, estavam cercados de caos social.

O gênero flertou com a literatura gótica do início do XIX, tendo alguns dos principais clássicos do período (textos de Bram Stoker e Mary Shalley)

---

[120] Carroll está preocupado em estudar o gênero horror dentro do campo artístico. Ele se dedica especificamente à análise da literatura e cinema nos séculos XIX e XX. O objetivo é tentar entender a questão a partir de dois paradoxos: "como alguém pode se assustar com o que sabe que não existe?" e "porque alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é algo tão desagradável?". Ver: CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Ed. ROUTLEDGE. New York & London, 1990.
[121] Idem, p. 17-18.
[122] DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 296.

como inspiração para as tramas dos filmes norte-americanos. Contudo, a atmosfera visual teve influência direta do Expressionismo Alemão. Dentro da conjuntura bélica pela qual passava a Europa (1ª Guerra Mundial), a população alemã foi apresentada à fome, desconfiança, violência e outros eventos que proporcionaram um terreno fértil para o desenvolvimento deste tipo específico de estilo cinematográfico no início do século XX. Filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Weiner, 1919), *Golen* (Paul Wegener, 1920) e *Nosferatu* (Friedrich Murnau, 1922) foram algumas das referências às produções do cinema de horror nos Estados Unidos do ciclo de 1930.

Embora os primeiros sucessos do gênero alemão aparecessem antes da ascensão de Adolf Hitler, parte desta influência esteve ligada a forte onda migratória de artistas, diretores, produtores, roteiristas, técnicos e cenógrafos da Alemanha para os Estados Unidos. As trocas culturais entre norte-americanos e alemães mostraram como esse intercâmbio na indústria cinematográfica ajudou na incorporação de algumas noções da estética expressionista nos filmes de *Hollywood*, como bem observado por Eric Hobsbawm:

> "Tio" Carl Laemmle, o chefão da Universal Studios, talvez o menos intelectualmente ambicioso dos mandachuvas de Hollywood, cuidava de abastecer-se com os mais recentes homens e ideias nas visitas anuais à sua Alemanha natal, com o resultado de que o produto característico de seus estúdios, o filme de horror (Frankenstein, Drácula etc.), era às vezes uma cópia bastante próxima de modelos expressionistas alemães. O fluxo de diretores da Europa Central, como Lang, Lubitsch e Wilder, para o outro lado do Atlântico – e praticamente todos eles eram vistos como intelectuais em suas terras nativas – iria ter impacto considerável sobre a própria Hollywood, para não falar de técnicos como Karl Freund (1890-1969) ou Eugen Schufftan (1893-1977).[123]

Boa parte das produções norte-americanas introduziram algumas características cinematográficas do Expressionismo Alemão, como a *mise-en-scène,* a fotografia dentro dos parâmetros de noção claro-escuro, a movimentação de câmera, mas também trouxeram novos significados a estas incorporações. A reformulação dos cenários, assim como a atuação dos personagens e a introdução do som, especificamente da voz, deram uma ressignificação aos monstros do cinema hollywoodiano.

---

[123] HOBSBAWM, E. As artes 1914-45. In: *A era dos extremos - o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p.183.

Em meio aos quatro anos desta década dilacerada, várias produtoras lançaram seus filmes.[124] A *Universal Studios* teve dois sucessos em 1931, *Dracula* (Tod Browning) e *Frankenstein* (James Whale). Estimulados pelo duplo sucesso da concorrente, os outros estúdios agiram para disputar um espaço neste mercado. Em 1932, a *Paramount* lança *O Médico e o Monstro* (Rouben Mamoulian) e a *MGM* apostou as fichas em *Freaks* (Tod Browning). Neste mesmo ano, dando sequência as suas produções, a *Universal* lançou *Os Assassinos da Rua Morgue* (Robert Florey) e *A Múmia* (Karl Freund). E em 1933, a *RKO* produziu *King Kong* (Merian Cooper).

2.5- O ciclo de horror de 1930 e o corpo deformado como ponto central nos filmes

"Parece um inverno estranho para os espectadores."[125] Foi assim que o jornalista do *Hollywood Reporter* definiu o ciclo do gênero de horror no início dos anos trinta. Os primeiros filmes da década tinham como evidência dessa estranheza, o vislumbre de um universo alternativo, cujas produções estavam carregadas de ciência e moralidade e as questões com o corpo deformado saltavam aos olhos. Entretanto, de acordo com a pesquisadora Angela Smith, eles também estavam estruturados no que ela denomina como "tropos narrativos eugênicos."[126] O conceito versa sobre como as discussões eugênicas dos primeiros anos do século XX (especialmente as que estão relacionadas aos trabalhos de Charles Davenport e Madison Grant) foram ressignificadas pela linguagem audiovisual, ganhando uma nova roupagem nos filmes de horror do período.

---

[124] Thomas Doherty afirma que na era Pré Código os filmes de horror estagnaram entre 1931-1932, pois o discurso de que *Hollywood* deveria propagar imagens de esperança e patriotismo em seus cidadãos já começava a se propagar. Ainda assim, os anos seguintes seguiram lançando filmes do gênero. Sejam versões de filmes da era silenciosa ou continuidades em filmes já consagrados. Sobre a estagnação do gênero nesses dois anos, ver: DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 298.

[125] Idem, p. 314.

[126] SMITH, A. Monsters in the Bed. *In:* CURRELL S.; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 332.

Por isso, a autora defende a tese de que o discurso eugênico não perdeu força nos Estados Unidos a partir da década de trinta, alegando que, ao contrário, ele se difundiu dentro da cultura popular, criando novas linguagens interpretativas, que muitas vezes, são tão contraditórias quanto às instituídas pelos especialistas no assunto. Deste modo, a eugenia nessa década não figurava como um "discurso 'científico' separado e propagado por alguns adeptos, mas como uma característica central e subjacente do estado moderno em que a recuperação (econômica, social, pessoal) e controle reprodutivo estavam inseparavelmente ligados."[127]

Percebemos assim, que a reelaboração da estética expressionista nos filmes estadunidenses trabalhou algumas especificidades fílmicas com relação à abordagem dos personagens. Em geral, os clássicos de 1930 operavam a partir de representações dos pilares da lei ou da ciência e seus desvios. Não à toa, nesses filmes de horror encontramos uma grande valorização do corpo como expressão dos medos e receios da sociedade. O enredo desses filmes estava marcado por "narrativas de reprodução" e "narrativas de herança"[128] - temas muito caros ao movimento eugenista - identificadas a partir da deformidade dos corpos.

Tendo isso em conta, cabe aqui alguns apontamentos sobre os dois primeiros clássicos da *Universal* (que abriram as portas para outras produções) já que tanto *Frankenstein* quanto *Drácula* são adaptações de clássicos da literatura gótica do século XIX, que ganharam em suas produções fílmicas alguns contornos eugênicos do XX, cada um a sua maneira.

Adaptado do conto de Mary Shalley, *Frankenstein* é aquele que mais apresentou a relação direta entre ciência e corpo. O filme tem certa precisão científica ao trabalhar as ideias de reprodução e herança a partir do desejo de um cientista em fabricar um homem com as próprias mãos. Catastroficamente, a criação do homem perfeito pela ciência resultou em uma massa ambulante

---

[127] "(…) figured not as a separate 'scientific' discourse propagated by a few adherents but as a central, underlying feature of the modern state wherein recovery (economic, social, and personal) and reproductive control were inseparably linked." In: CURRELL S.; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 3.

[128] SMITH, A. Monsters in the Bed. *In:* CURRELL S.; COGDELL C. op. cit., 2006, p. 332.

de parafusos na cabeça, cicatrizes no rosto, pedaços de cabelo bagunçados e mais ainda, que grunhe como um animal. Além de seu criador esquadrinhar mortos e costurar as partes de seus cadáveres para formar o corpo, é interessante atentar ao detalhe da escolha de um órgão em específico que se torna central nas ações do personagem: o cérebro.

Logo nas primeiras sequências do filme, o assistente de Dr. Frankenstein[129] vai ao laboratório buscar o órgão para a construção do monstro e lá encontra duas opções: o cérebro “normal” e o “anormal”. A evidência dessa divisão ratifica que o sucesso criação do monstro torna-se refém da escolha correta do órgão. Sendo o responsável pelo desenvolvimento cognitivo do ser humano, ou seja, a capacidade de pensamento e compreensão de mundo, todas as posteriores ações violentas de Frankenstein estão condicionadas por esse cérebro anormal e marcadas em sua carne. Criado à barbárie e semelhança, o monstro também “roubou” para si a identidade de seu criador (o sobrenome). Em certa medida, ele representava o fracasso da projeção dos desejos do homem.

Apesar das aplicações do PCA referentes às cenas de violência provocadas por Frankenstein, todas as restrições foram ignoradas. O filme foi duramente criticado na pré-estreia e os debates morais em torno das brutalidades cometidas pelo monstro fizeram com que o estado do Kansas o retirasse de circulação, deferindo o corte de trinta e duas cenas,[130] que se tivessem sido eliminadas, o teriam reduzido quase pela metade.

Já *Drácula*, filme de maior evidência da carreira de Tod Browning, apesar de não pautar uma questão evidentemente científica, também explorou uma retórica eugênica em seu enredo, a partir da questão do corpo e identidade. As "cenas de paixão" que mantivessem "a santidade do casamento

---

[129] Fritz, o assistente de Dr. Frankenstein é um corcunda muito similar ao personagem de Corcunda de Notre Dame. Mas, diferente deste personagem, este é construído no filme de forma completamente estúpida. Depois de deixar cair o cérebro “normal” ele escolhe o outro cérebro, sem se importar com as consequências da decisão. Ele é fisicamente estranho e mentalmente falho.

[130] Kansas in Arms as Frankenstein Is Barred. *Motion Picture Herald*, 19/12/1931. Disponível em: <https://archive.org/details/motionpictureher105unse/page/n1151>. Acesso em:19 jul.2019. p.13.

e lar",[131] tal qual a proposição do PCA determinava, claramente foram ignoradas no filme. Apesar de ter mulheres como público alvo de sua caça, Drácula não faz da questão necessariamente uma norma. O vampiro de Browning é extremamente erotizado, tanto assim, que umas das diretrizes durante as filmagens era evitar cenas de mordidas no pescoço, especialmente em primeiro plano, por considerar o ato lascivo e imoral ao público.[132]

Não partilhando dos padrões heteronormativos das relações, o filme, de certa forma, contrapôs as noções matrimoniais consideradas normais. A controvérsia gerada pelas ações do personagem por si só foram suficientes para que a estratégia de publicidade da *Universal* mudasse três vezes (entre pré-estreia e estreia) a classificação do filme, aumentando paulatinamente o grau de horror na divulgação dos cartazes e jornais,[133] devido aos receios da censura externa e recepção dos críticos.

Mas, para Angela Smith o filme foi além, pois teve na representação do vampiro aquele que desfez a lógica hereditária do movimento eugenista a partir da questão sanguínea. Como um dos principais idealistas do movimento, Charles Davenport baseou suas ideias em torno do "plasma germinativo", ou seja, que a criação de uma espécie saudável precisava ter uma "assinatura racial", definida por critérios específicos e não por interferências do ambiente (contrário às ideias de Lamarck).[134] Em outras palavras, na busca pela raça ideal, o que ele prezava era por reproduções com os "melhores sangues da natureza", que obviamente, precisavam estar livres de doença e degeneração.[135] Mas ao romper com as noções matrimoniais consideradas

---

[131] DOHERTY, T. Appendix 1. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 353-354.

[132] MAAS, J. Revisitando monstros - entre clássicos e modernos. In: GOMES, B. *Monstros no cinema.* 1º ed. Ed. Baltazar Produtos e Conteúdo. jul. 2018. p. 44.

[133] *Drácula* foi anunciado como um thriller com romance "sexy", em seguida a ênfase no horror tomou maiores proporções, para enfim, ser classificado como *chiller*. Ver: TOWLSON, J. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931–1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. p. 60.

[134] SMITH, A. Monsters in the Bed: The Horror-Film Eugenics of *Dracula* and *Frankenstein.* In: CURRELL, S., COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 336-337.

[135] Na escolha destes melhores sangues são listados por volta de dez "incapazes sociais" para eliminação. Na ordem: deficientes mentais, a classe indigente, alcoólatras, os criminosos, incluindo encarcerados, epilépticos, insanos, a classe constitucionalmente frágil, os predispostos às doenças específicas, os fisicamente deformados e por fim, pessoas com defeitos em órgãos dos sentidos, neste caso, cegos, surdos e mudos. Sobre os procedimentos

ideais (reproduções controladas onde se daria a germinação perfeita), Drácula trazia pela sua mordida, o contágio e a infecção com aquilo que era degradante. E com isso, tornava-se mais eficiente que a noção do plasma germinativo defendida pelos eugenistas.

Nestas invenções de formas "alternativas" de reprodução, tal como David Skal definiu os primeiros monstros de 1931,[136] apesar de alguns momentos o espectador experimentar um pouco compaixão com Frankenstein e até mesmo empatia com a sedução de Drácula, o que se percebe é que a representação destes personagens era trabalhada em oposição aos ideais projetados ao homem americano. No caso de Drácula, há a representação de uma figura estrangeira que retém os vícios e vicissitudes em seu corpo monstruoso, disposto a infectar a população, e em Frankenstein, a figura representa o criminoso descontrolado e brutal. Ambos os personagens caracterizam a imoralidade e a degeneração, pontos estes indesejados na construção desta sociedade sempre "ameaçada".

Atentos às questões é importante frisar que esses filmes (assim como outros da geração de 1930) apresentavam a ideia de monstro pela assimilação do sobrenatural. Por isso, no universo fílmico a divisão entre o "eu" e "outro" é evidentemente marcada. Ainda que o rosto e corpo tenham tomado grandes proporções na encenação destes personagens, com gestos interpretativos mais exagerados, estes corpos deformados eram representados a partir de maquiagens, truques e efeitos que ajudavam a provocar o afeto de horror no espectador, ao mesmo tempo em que reforçavam a diferenciação.

Os exemplos dos dois filmes nos auxiliam a pensar, considerando as discussões complexas a respeito do modelo de sociedade americana, que a representação do horror era um lugar arriscado para os grandes estúdios. Isso porque, o horror passa por uma alteridade rejeitada que é amedrontadora à integridade do sujeito. Deste modo, apesar da vista grossa das produtoras na aplicação do PCA, não era tão simples assim assumir o gênero. A fundação

---

com os incapazes sociais, ver: BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Ed.: A Girafa, 2003.p. 121-124.

[136] CURRELL S.; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 334.

Payne, por exemplo, que seguiu com seus estudos “científicos” para determinar o efeito dos filmes no comportamento dos jovens, advertia, em 1931, “que mistério e imagens ‘assustadoras’ provavelmente resultariam na perda do autocontrole, o que teria sérias repercussões na conduta em geral.”[137] Portanto, considerando a visibilidade de *Hollywood* enquanto um polo industrial, e principalmente, em um período no qual perder público (dinheiro) não era mais uma opção, havia uma preocupação com a produção e qualidade dos conteúdos.

Claro, não há como negar a hegemonia da *Universal* na produção deste tipo de filme.[138] Mas apesar da possibilidade de encaixar os estúdios na produção de gêneros específicos, quando se tratava do horror, nenhuma delas esteve verdadeiramente pronta para assumir tal rótulo. Tanto assim, que os filmes de horror construíram bases mais sólidas dentro das produtoras independentes, porque não estando vinculadas a um *studio system*, havia maior liberdade de produção. Para o período, a *Universal* era considerada de pequeno porte frente às grandes de *Hollywood*, e esse vem a ser um dos motivos pelo qual as produções começaram neste lugar. Não tendo tantos dedos apontados para si, havia um pouco mais de liberdade para tomadas incomuns. Ainda assim, quando lançaram seus primeiros sucessos tiveram a cautela de classificar os filmes do gênero como *B Movies*, ou seja, aqueles que ficavam em segundo plano no orçamento e divulgação.

Segundo Doherty, o horror possui uma linha tênue para os grandes estúdios: “muito de uma fórmula aborrece o público, enquanto não o bastante desaponta suas expectativas.” O mesmo movimento para as estrelas dos filmes: “o público quer uma personalidade consistente que possa adquirir, como

---

[137] “Record of Conference” 29 abr. 1931. Arquivo digital MPPDA. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/records/754>. Acesso em: 01 ago. 2019.

[138] Na década de 1920 a Universal já produzia filmes de horror, mas eles eram intitulados “thriller mistério" onde a questão do corpo deformado estava em evidência, mas com outras representações. Para Junior Laemmle, diretor executivo do estúdio, os filmes eram baratos de produzir, porque a qualidade visual do horror afeta o espectador e não necessitava de um *hall* de estrelas. Entre os mais conhecidos do período estão, *O Corcunda de Notre Dame* (1923); *O Fantasma da Ópera* (1925) *e O Homem Que Ri* (1927). Ver: TOWLSON, J. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931–1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016, p. 56.

em qualquer empresa confiável".[139] Os diretores ligados a esse sistema também se preocuparam com a vinculação de seus nomes ao gênero. James Whale quando contratado para *Frankenstein* não queria ser associado na divulgação do filme como o "especialista no tema."[140] As especificidades do gênero em conjunto com as tensões políticas e embates culturais da década dificultavam o estabelecimento de um nicho de mercado.

É a partir do sucesso destes dois filmes que a cobiça dos grandes estúdios foi despertada na corrida pela disputa de público. Responsável pela produção de *Freaks,* a MGM tinha centralidade nas produções de comédia e de drama. Conhecida como "fábrica do *glamour*" foi umas das poucas produtoras no período a não quebrar durante a época da Depressão.[141] Mas, apesar de não ter ido ao colapso como as outras, também foi afetada pela crise e viu na ascensão do gênero uma oportunidade de entrar neste nicho. A saída do produtor executivo, Irvin Thalberg, da *Universal* e sua chegada à *MGM* concretizou o objetivo. O produtor tentou repetir sua parceria de sucesso com Tod Browning, que já havia rendido frutos na concorrente.

2.6- Tod Browning em *Hollywood* e a questão do entretenimento popular em seus filmes

Uma das questões relacionadas ao filme analisado é a humanidade apresentada nos personagens deformados. Para explicar este apontamento, alguns pesquisadores frequentemente costumam associar de forma direta, o tratamento dos personagens com a anterior carreira do diretor no entretenimento popular. O conhecimento prévio de Browning neste universo é justificado pela presença de personagens circenses em filmes anteriores, com alguns *freaks* compondo a trama das histórias; na ideia de um vampiro humanizado, até chegar a *Freaks*. Deste modo, todos os seus personagens

---

[139] "Too much of one formula bores the audience, while not enough disappoints their expectations. So too with stars: audiences want a consistent persona they can purchase, like any reliable commodity". LUGOWSKI, D. 1932 Movies and transgression. In: HARK, I. American Cinema of the 1930s. Rutgers University Press, 2007, p. 79.
[140] Idem, p. 78.
[141] TOWLSON, J. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931–1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016, p. 54.

são entendidos como monstros,[142] não levando em consideração uma diferenciação da representação desses corpos e período de produção dos filmes.

Tendo esse cenário fértil de crescimento do gênero, mas ao mesmo tempo a complexidade de se estabelecer em *Hollywood*, é preciso analisar com cautela a tendência em relacionar a questão da humanidade em seus personagens. Porque o reforço desta associação, muitas vezes, acaba colocando o filme como um ponto fora da curva no contexto de produção do ciclo de 1930, ou até mesmo, destacando certa excepcionalidade do diretor.

Tod Browning teve uma longa carreira dentro do cinema. De acordo com David Skal e Elias Savada, ele iniciou seus trabalhos entre 1909 e 1913, atuando em curtas metragens (ao todo são 45). Em 1916, abandonou a carreira de ator e tornou-se assistente de direção de David Griffith no clássico *Intolerância*.[143] Mas foi a partir de 1920 que se consagrou como diretor e roteirista, produzindo seus filmes mais reconhecidos entre os grandes estúdios de *Hollywood* em diferentes gêneros. Em sua trajetória também encontramos, antes do cinema, uma passagem no entretenimento popular como ator circense e produtor de *sideshows*, trabalhando em espetáculos pelo país, inclusive no grande circo *Ringling Brothers*.

Esse traço na biografia do diretor, que tem sido tratado com maior recorrência, aponta dois questionamentos na discussão do filme analisado. De um lado, ele deixa de considerar as referências estéticas de Browning, seja com as questões do horror e com outras vertentes cinematográficas (o diálogo com diretores contemporâneos). Do outro, essa aproximação com o entretenimento popular tende a ser usada como muleta para pensar a representação da humanidade. Isso porque, o não aprofundamento em questões próprias do universo circense, muitas vezes acaba cristalizando estes

---

[142] Podemos encontrar essa afirmação no trabalho de "David Skal e Elias Savada, *"Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning",* também em "Rachel Adams, "*Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination",* e no trabalho de "Verônica Piqueira. "*Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.*"

[143] SKAL, D; SAVADA, E. *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning.* Anchor Books, 1ª ed. out. 1995. p. 16-18.

personagens, não os analisando em toda sua complexidade, quando não os romantiza.

Em relação ao primeiro ponto é preciso destacar que na extensa carreira do diretor quase todos os seus filmes em grandes estúdios foram produzidos pela MGM. Browning foi contratado pela produtora em 1925 e nela realizou seus trabalhos associados à temática do entretenimento popular, que ao todo são quatro*: A Trindade Maldita* (1925); *The Show* (1927); *The Unknown* (1927) e *Freaks* (1932).[144] Portanto, a recorrência de exploração ao universo circense que tanto chama atenção em seus trabalhos tem um recorte específico em sua biografia, mas que acaba ganhando uma proporção muito grande. O autor Matthew Solomon, ao analisar a relação de Browning com o circuito, diz que a delimitação deste aspecto da vida do diretor está pautada em uma estratégia de promoção feita pelos estúdios hollywoodianos no período da Grande Depressão.[145]

Considerando que cada estúdio tinha autonomia na produção e distribuição dos filmes, em conjunto com o contexto da crise, esse discurso publicitário do estúdio tinha um intuito de destacá-lo como aquele que tinha "algo a mais". Em um breve texto biográfico que circulava pela MGM em 1932, é possível notar como esta ênfase se apresenta na divulgação dos trabalhos do diretor: "Sua experiência com o carnaval itinerante foi refletida vividamente em 'The Unholy Three', 'The Show' e 'Freaks'."[146] Ou seja, ao mesmo tempo em que a MGM nutria a maior *star system* dos *Big Eights*, também buscava se colocar na "contramão" hegemônica do sistema, provavelmente em uma estratégia de alcançar mais público. Solomon ainda argumenta que as críticas ao filmes de Browning da década de 1920 buscavam associar seu trabalho muito menos ao universo circense e mais às produções de diretores

---

[144] Após a contratação pela MGM, Tod Browning irá produzir apenas três filmes dentro de outros estúdios: O remake sonoro de *Outside The Law* (1930), *The Iron Man* (1931) e *Drácula* (1931); todos os três pela *Universal.*

[145] SOLOMON, M. Reframing a biographical legend: style, european filmmakers and the sideshow cinema of Tod Browning. In: GERSTNER, A; STREIGER, J. *Authorship and film*. NY: Ed Routledge, 2003, p. 244.

[146] "His experience with the traveling carnival has been vividly reflected in 'The Unrolly Three' 'The Show' and 'Freaks'". Idem, p. 239.

europeus[147] - especificamente os que estavam relacionados ao expressionismo alemão.

Deste modo, se esta associação não é suficiente para explicar as complexidades e contradições em *Freaks*, ela nos impulsiona a pensar sobre os outros referenciais do diretor que são deixados à margem e que são muito relevantes para a discussão. Tod Browning participou ativamente deste momento de intercâmbio entre diretores dos Estados Unidos e Alemanha, acompanhando o processo bem de perto. No final de 1929 esteve na Europa com um grupo de diretores, comparecendo à estreia de *A mulher na lua* de Fritz Lang, assim como em 1930, no compareceu ao set de *O Anjo Azul,* de Josef von Sternberg[148].

Entre seus filmes, a temática do vampiro foi trabalhada apenas mais uma vez, em 1935. Mas é *Drácula* a referência mais nítida da influência da estética expressionista (em específico o filme de Murnau, *Nosferatu)*. Embora seja classificado como um filme de horror - tendo o sobrenatural como central na construção do monstro, ao mesmo tempo em que explora os efeitos de sombra na fotografia, jogando com o claro e escuro e a ênfase nas passagens de silêncio com os gestos corporais exagerados -, o monstro de Browning sustenta essa similaridade com a estética alemã até certo ponto. É possível notar que ao longo da trama o vampiro vai ganhando alguns contornos emocionais. Este é o ponto que nos chama atenção: Drácula fala. E um corpo monstruoso, que agora se expressa verbalmente, alinhado com uma limpeza estética - ele é um conde, exala ares de aristocracia, é bem vestido e tem um apelo ao charme e à sexualidade - causa estranheza.

Do mesmo modo, em *Freaks* alguns personagens seguiram essa tendência de alinhamento de um corpo monstruoso com a limpeza estética e inserção da voz. Nestes casos, se o silencio auxiliou na construção de criptografias e ambiguidades a serem descobertas, acentuar a fala destes personagens - em um período de introdução do som nos filmes - funcionava

---

[147] Ibidem, p. 241-242.

[148] SOLOMON, M. Reframing a biographical legend: style, european filmmakers and the sideshow cinema of Tod Browning. In: GERSTNER, A; STREIGER, J. *Authorship and film*. NY: Ed Routledge, 2003, p. 241-242.

dramaticamente na trama da história, ao quebrar sentenças em lugares inesperados. Contudo, se a similaridade com a estética expressionista se apresenta, a deformidade dos personagens nos filmes de Browning não deve ser lida de forma homogênea, pois apresenta características específicas aos seus períodos de produção.

2.7- A saga do entretenimento popular nos filmes de horror

Categorizar Browning dentro de um estilo é difícil, porque ele teve uma trajetória versátil. Assim, mais pertinente do que pensar se o entretenimento popular caracteriza verdadeiramente ou não a *mise-en-scène* de seus filmes, nos interessa analisar como a questão foi apresentada considerando sua complexidade. Ao colocar em perspectiva o entretenimento popular abordado nos filmes do diretor, é possível notar uma veia melodramática no enredo. Em geral, os filmes de Browning, como bem analisado por Verônica Piqueira, têm uma narrativa mais voltada ao melodrama do que à estrutura do horror em si.[149] Ao mesmo tempo, é importante atentar que o cinema de horror resgatou muitas vertentes da cultura popular. Seja pelos mitos ou literaturas populares, até mesmo a estética do espanto está presente neste gênero. Por isso, quando falamos do universo circense e a representação de corpos deformados nestes filmes anteriores a *Freaks,* precisamos atentar a algumas especificidades.

Classificado como um drama policial, o filme *A Trindade Maldita* apresenta um trio de bandidos que cometia uma série de crimes, aterrorizando a sociedade convencional. Eles foram representados por um homem forte, Hércules; o anão, Tweedledee e um ventríloquo com sua faca mortal, o chefe do bando. Em *The Unknown*, o filme é um drama de um assassino que tem como marca registrada dois polegares a mais na mão. Para não ser descoberto, ele se escondeu em um circo, fingindo não ter os braços, trabalhando como a atração *freak* “o homem sem braços”. Mas em nome do amor de uma mulher e para encobrir seu segredo, ele decidiu mutilar-se de verdade. No fim, sua amada acabou se casando com o homem forte do circo,

[149] PIQUEIRA, V. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.* São Paulo: (Dissertação de Mestrado), Mackenzie, 2013, p. 24-26.

gerando a revolta do assassino que, por vingança, queria arrancar os braços do rival. É importante lembrar que apenas o personagem anão apresentava deformidade em seu corpo. Os outros personagens tinham a representação da não integridade corporal a partir de truques e efeitos.

Ou seja, nestes dois filmes, apesar do horror nas ações dos personagens, é possível notar que o universo circense foi utilizado como um pano de fundo, onde os conflitos se desenvolveram a partir dos eixos da fraude e dos crimes. Em geral, os personagens foram apresentados como ladrões ou vigaristas e a excentricidade destas representações estava mais próxima às referências do *Grand Guignol,* também *co*nhecido como o "teatro popular do horror."[150]

Não se trata aqui de discutir a inspiração de filmes em peças teatrais, mas pensar em que medida estes dispositivos exibicionistas, já presentes na vida moderna, foram incorporados pelo gênero. Composto de uma dramaturgia relativamente simples, a excentricidade construída a partir do medo do outro era uma característica basilar destes espetáculos e teve forte referência nos filmes de horror, mas também em outras manifestações artísticas, como a literatura, o circo e afins. Especificamente, o *Guignol* se dedicava aos horrores da carne e do espírito, representava aquilo que era excludente aos olhos da população retratados no seu próprio meio. É possível dizer que ele era uma forma de exorcizar os medos que acompanhavam as incertezas da vida moderna.

Neste caso, apesar de contar com personagens afetados pela deformidade corporal, o aspecto que reforça o horror nestes filmes da década de 1920 se encontrava menos no físico dos personagens e mais na excentricidade de suas ações. Nestes outros filmes de Browning, não era a apresentação dos corpos deformados que faz a associação ao universo circense. A deformidade era usada como suporte na apresentação das tramas.

---

150 O Grand Guignol é um modelo teatral que nasceu em Paris no final do século XIX funcionando até a segunda metade do século XX. Tem suas ramificações em outros países da Europa (especialmente em Londres) e é considerado como uma das bases do gênero de horror, sendo algumas de suas características como influência em outras manifestações artísticas, especialmente, o cinema. Ver: HAND, R.; WILSON, M. The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice. *Heatre Research International*. Vol. 25, nº. 3, 2000, pp. 266-275.

O conflito não se definia pela exposição da deformidade do corpo, mas dava força de ação ao enredo nas sequências de criminalidade ou fraudes dos personagens.

Tendo como característica não trabalhar a partir do sobrenatural, é o ato de revelar a partir de comportamentos ordinários que traz a referência ao entretenimento popular nos filmes de Browning. Nessas produções, seja pelo homem que mente sobre não ter braços e depois se mutila, ou o trio de bandidos composto por um homem, um anão e um ventríloquo assassino, o espectador não estabelece uma identificação com os personagens, já que a violência e o realismo brutal, atrocidades similares ao *Guignol*, são a fonte primeira do horror e não uma contingência da trama.

Segundo os pesquisadores Hand e Wilson, o cinema tinha ainda mais a dar ao *Guignol* por "oferecer viagens impiedosas à bestialidade humana com todas suas vantagens de close-ups e filmagens em locações."[151] No ciclo de 1930 a deformidade do corpo passou a ser a reveladora das atrocidades. Em *Freaks*, por exemplo, as questões corporais tomaram uma centralidade maior, compondo o conflito central ao enredo.

Ainda que o PCA não aplicasse seus preceitos com tanto rigor aos filmes de horror, ao colocar em evidência as influências do entretenimento popular no gênero, é difícil compreender como essa quantidade de violência, sexualidade e até mesmo tortura explícita passaram com tanta facilidade. Em 1931, a revista *Variety* escreveu que a desorientação social tinha total liberdade no código, alertando seus leitores de que não havia nenhuma disposição contra crueldade em seus escritos:

> Não há nenhuma disposição, é oficialmente admitido, em qualquer lei de censura que determine a qualidade ou extensão da crueldade. Sexo, crime, ridículo, política, igreja e escola - todos são tratados no livro do censor. [No entanto], o Hays Office admite que, sob o Código, há impotência para tomar uma posição sobre o assunto [da crueldade].[152] (Tradução própria).

---

[151] HAND, R.; WILSON, M. The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice. *Heatre Research International*. Vol. 25, nº. 3, 2000, p. 274.

[152] Original: "There is no provision, it is officially conceded, in any censor law which rules on the quality or extent of gruesomeness. Sex, crime, ridicule, politics, church, and school—all are

De modo geral, as diretrizes específicas do código buscavam proibir as questões que já vinham causando alguma repercussão nos setores conservadores, especificamente no que diz respeito à formação social das crianças e jovens. Formação essa, que passava pelo controle do corpo no âmbito público e privado. Entre elas, as proibições envolviam: o uso palavrões, cenas de nudez e perversão sexual, a escravidão branca e miscigenações, o nascimento real de crianças bem como a exposição de seus órgãos, cenas que expusessem o clero ao ridículo e a ofensa voluntária a qualquer nação, raça ou credo.[153] Nesse caso, realmente não havia nenhuma menção às questões médicas, ao *gore*, sequências forenses, exposição ao sangue, ou qualquer outro tipo de menção as atrocidades inspiradas no *Grand Guignol*.

Mas, o apontamento da revista precisa ser analisado com cautela. De fato, se voltarmos aos dizeres do código é possível perceber que muitas dessas excentricidades eram aceitas, porque não havia uma proibição ao seu uso; elas apenas "não podiam ser excessivas".[154] O que percebemos, portanto, é que o PCA visava menos um controle da imagem e mais seu possível potencial imoral. Por isso, tais excentricidades precisavam estar dentro de um bom gosto, mas, principalmente, apresentarem didática de uso. Se pensarmos na ideia de tratado na qual os preceitos do PCA parecem se basear, desde que o conteúdo ensinasse algo de valor moral ao espectador estaria aceito para visualização. Isso significa que não era um texto sem regras, tal qual aponta a revista, mas que a crueldade e a brutalidade estavam sujeitas à negociação. Essas questões eram analisadas com cuidados especiais.

2.8- A mutilação de *Freaks*: um filme de drama ou *exploitation?*

Dentro do universo circense o *freak show* constituiu uma parte dele e não o todo. Por isso, quando nos referimos a esse lugar é importante ressaltar que ele era composto por muitas atividades e características, justamente por

---

taken care of in the censor book. [Yet] the Hays Office admits that under the Code it is powerless to take a stand on the subject [of gruesomeness]."DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 297.

[153] Idem, p. 361-364.

[154] Ibidem, p. 365.

ser uma manifestação artística múltipla. No cinema ele foi representado de diversas formas e assim como nas apresentações populares, a exploração deste fenômeno também estava marcada por contradições,[155] conforme veremos mais adiante nas representações “humanas” em *Freaks*.

O lançamento do filme pela MGM revela algumas questões interessantes sobre os destaques dados a respeito de seu conteúdo. No início de 1932, quando a produtora começou a divulgação do filme, a apresentação da trama se dava a partir das curiosidades anatômicas. Esses corpos foram apresentados a partir das definições de reprodução e relações matrimoniais. Marcando uma relação de diferença, conforme vemos nos cartazes abaixo, as descrições entre o que era a norma e o desvio funcionaram como um disparador da curiosidade em relação aos personagens.

Imagem 6: Cartaz de divulgação do filme, 1930.

[155] É importante ressaltar o trabalho da historiadora Janet Davis, onde a autora discorre que a construção do imaginário circense está cheia de representações sobre liberdade e não conformidade tanto nos modos de vida quanto em questões estéticas e físicas, que aparentemente dão a ideia de fugirem às normas sociais. A construção deste “universo paralelo” não auxilia a analisar essa arte como inserida nas principais correntes do dia, referentes à formação social de seus artistas. Ver: DAVIS, A. *The circus age: culture and society under the American big top*. The University of North Carolina Press, 2002.

Entre os questionamentos do cartaz, destacam-se: “No que a diabólica vingança dessas criaturas meio humanas infligirá na beleza e força do homem?”; “Gêmeos siameses fazem amor?”; “Pode uma mulher grande, normal, amar um anão?”. Além dessas, Thomas Doherty nos apresenta mais questionamentos do tipo feitos em outras divulgações:

> “Os Pinheads pensam? Que sexo é a metade homem metade mulher?”. O kit de imprensa apontou redundantemente que Marsha, a Mulher Sem Braço “não tem braços, apenas pequenos pés nas pernas” mas, “com os dedos dos pés, porém, ela pode bordar e fazer qualquer coisa que outra mulher possa fazer com as mãos.”[156] (Tradução própria).

Imagem 7: Cartaz de divulgação do filme, 1930.

A preocupação comercial apresentava as excentricidades a partir da curiosidade anatômica, mas também fazia delas o alarde sobre os riscos de assistir ao filme. Palavras como “cuidado” ou “apenas para adultos em perfeito

---

[156] Original: “Do the Pinheads think? What sex is the half-man half-woman?” The press kit pointed out redundantly that Marsha the Armless Woman “has no arms, just tiny feet on stubs of legs,” but “with her toes, though, she can embroider and do anything another woman can do with her hands.” DOHERTY, T. under the Code it is powerless to take a stand on the subject [of gruesomeness].”DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 317.

estado de saúde" eram a tentativa de confrontar o espectador com a experiência do horror e o caos da existência humana, alinhando o discurso de *Freaks* com a ascensão dos filmes de horror dos outros estúdios.

Carroll argumenta em seu livro que a reação afetiva ao personagem monstruoso em histórias de horror não é só uma questão de medo, pois ao horrorizar-se com alguma coisa, a ameaça também se mistura à náusea e repulsa.[157] Nesta expectativa que os cartazes carregavam sobre o horror do filme, percebemos que nas primeiras divulgações são as perguntas que tomam uma proporção mais significativa, seja na quantidade em relação às imagens, quanto ao seu conteúdo. Assim, elas ajudam a instigar qual olhar irá recair sobre os *freaks*. São os questionamentos que os diferenciam socialmente muito mais do que suas ações, que neste caso, estão explicitadas no cartaz apenas na frase "vingança diabólica", em uma clara associação destes personagens a ideia de monstro.

No entanto, a complexidade do resultado final, ou seja, o mal estar moral e sensorial que o filme causou, fez com que o estúdio apelasse para uma série de estratégias para classificá-lo de outra forma. A primeira delas foi o corte de cenas consideradas excessivas aos olhos do público, pois apesar de passar pelo crivo do PCA, o estado de *Nova York* o havia censurado na pré-estreia.[158] Na tentativa amenizar a situação, além dos cortes em cenas consideradas excessivas foi adotado um prólogo explicativo, que, apesar de longo, merece ser citado integralmente:

> Mensagem Especial
>
> Antes de proceder com a revelação da seguinte ATRAÇÃO BASTANTE INCOMUM, algumas palavras deveriam ser ditas sobre o incrível assunto. Acredite ou não, por mais estranho que pareça.
>
> Nos tempos antigos, qualquer coisa que se desviasse do normal era considerada um presságio de má sorte ou representativo do diabo. Deuses do infortúnio e da adversidade eram invariavelmente lançados na forma de monstruosidades, e atos de injustiça e injúria foram atribuídos a muitos tiranos aleijados e deformados da Europa e da Ásia.

---

[157] CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Ed. ROUTLEDGE. New York & London, 1990, p. 28.
[158] TOWLSON, J. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931–1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016 p. 163.

> HISTÓRIA, RELIGIÕES, FOLCLORE E LITERATURA abundam em histórias de desajustados deformados que alteraram o curso do mundo. GOLIATH, CALABAN, FRANKENSTEIN, GLOUCESTER, TOM THUMB e KAISER WILWELM são apenas alguns exemplos, cuja fama é ampla.
> O acidente de nascimento anormal foi considerado uma desgraça e crianças malformadas foram colocadas ao relento para morrer. Se, porventura, uma dessas aberrações da natureza sobreviveu, sempre foi considerado suspeito. A sociedade o evitava por causa de sua deformidade, e uma família tão prejudicada sempre se envergonhava da maldição lançada sobre ela. Ocasionalmente, um desses infelizes era levado a tribunal para ser zombado ou ridicularizado pela diversão dos nobres. Outros foram deixados para ganhar a vida implorando, roubando ou morrendo de fome.
> O amor à beleza é um desejo profundamente assentado que data ao início da civilização. A repugnância com a qual vemos os anormais, os malformados e os mutilados é o resultado do longo condicionamento de nossos antepassados. A maioria das aberrações é dotada de pensamentos e emoções normais. Seu destino é verdadeiramente o sofrer. Eles são forçados à vida mais antinatural. Por isso desenvolveram entre eles mesmos um código de ética para protegê-los das crueldades das pessoas normais. Suas regras são rigidamente seguidas e o mal de um é o mal de todos.
> A história prestes a ser revelada é uma história baseada no efeito deste código sobre suas vidas. Nunca mais tal história será filmada, visto que a ciência moderna e a teratologia estão rapidamente eliminando estes erros da natureza do mundo. Com humildade pelas muitas injustiças feitas a essas pessoas (eles não têm poder de controlar o lote) nós apresentamos a mais surpreendente história de horror sobre os ANORMAIS e INDESEJÁVEIS.[159]

Nesse prólogo explicativo de mais de dois minutos, é possível atentar que não houve um *mea culpa* a respeito do conteúdo. Ao contrário, ele apresentou de maneira não linear a passagem destas pessoas e suas representações ao longo dos tempos, para explicar os porquês dos acontecimentos no filme. De modo muito sutil, notamos a vinculação da noção de poder com a estética e o reforço do flagelo nos personagens, condenados ali, por estarem fora da norma. Aliás, essa dificuldade em definir em termos o que eram aquelas pessoas - “anormais”, “malformados”, “aberrações” e “indesejáveis” - traduz certa perturbação deste olhar que frente às novas diretrizes das condições físicas, se apresenta em crise. Não existem argumentos fortes no texto que justificasse a complexidade das atrocidades cometidas no filme. Essas se deram quase como um instinto: eles não agiam, eles reagiam. Portanto, nessa nova versão, o filme foi apresentado como um drama humanitário, sendo estes indivíduos vistos como vítimas do processo.

---

[159] O prólogo não se encontra na versão comercializada em DVD. Para assisti-lo, ver: Prólogo do filme *Freaks*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ez6k0Cd8bkY>. Acesso em: 28 nov. 2018.

Apesar de algumas divergências com relação ao momento de entrada do prólogo (se antes ou após o arquivamento pela MGM), é relevante atentar que apenas após as primeiras críticas da pré-estreia, a produtora adotou outra postura discursiva. Mesmo que os registros de aplicação do PCA a respeito do filme tenham desaparecido dos arquivos, é possível, a partir dessa primeira reformulação, perceber que a produtora estava tentando se fiar às normas basilares do código. De um lado, por tentar explicar didaticamente tamanha atrocidade (por parte dos *freaks*), promovendo um conteúdo moral. De outro, ao tentar não fazer pouco caso das leis naturais e humanas, ressaltando o valor estético da obra "que nunca mais será vista" e até mesmo educacional.

Ainda assim, as reações da imprensa e setores conservadores já tinham alcançado níveis de pânico, se não para a sociedade, ao menos para a produtora, que acostumada com seu sistema de estrelato e sofisticação já havia arriscado o suficiente. Segundo Jon Towlson, a MGM retirou o filme de circulação em agosto de 1932.[160] Seus direitos de exibição foram vendidos por vinte e cinco anos para Dwain Esper, conhecido como um dos precursores do *exploitation*, um gênero fílmico apelativo que trabalha o mórbido e o sensacionalismo em suas temáticas. O filme foi apresentado em salas menores com outros nomes: *Nature's Mistakes*, *The Monster Show* e *Forbidden Love.*[161] Os novos títulos nos ajudam a pensar os diversos aspectos a que se quis dar enfoque a partir destas representações.

Produzido para disputar espaço no cenário do ciclo de horror de 1930, nesses poucos meses o filme causou diversas reações. *Freaks* é um filme controverso. Grosseiro de menos para estar no gênero *exploitation,* rude de mais para estar em *Hollywood*, as adaptações para torná-lo menos degradante, ao menos apontam que o horror se estabeleceu. Muito provavelmente não foi como a produtora gostaria, já que seus resultados finais não trouxeram o retorno esperado pela MGM.

Ainda que trabalhe alguns lugares comuns do melodrama, especialmente para contar histórias ordinárias, *Freaks* é um filme de horror. Ele

---

[160] TOWLSON, J *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931-1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, p. 163.
[161] Idem, p. 164.

não se alicerça na ideia do susto, mas há a exploração do medo do desconhecido, a partir de uma aproximação estranha. Assim o trabalho com monstros que representavam a ameaça, entre outros elementos o faz um bom representante do gênero.

É possível dizer que nesse período para *Hollywood* há um jogo de compromisso entre a censura, que deveria, mas não se estabelecia e a liberação do olhar. Há uma presença de modelos a serem seguidos. Em um período de profunda percepção da degenerescência da população norte-americana, onde o ideal de uma sociedade foi colocado à prova, representar a ameaça de modo íntimo, apresentando as contradições humanas de forma tão ordinária, choca. Porque, uma vez que estes corpos, gradativamente retirados da esfera pública, foram classificados como representantes da criminalidade, da epidemia e até mesmo de certa “rebeldia”, legitimá-los dentro da comunidade que os rodeia é, de certa forma, trair a construção desta carcaça de “normalidade”. E isto é tão perturbador, que por um momento quase se esquece de que em *Freaks* os personagens representados também estavam cercados dos ideais contraditórios construídos para aquela nação.

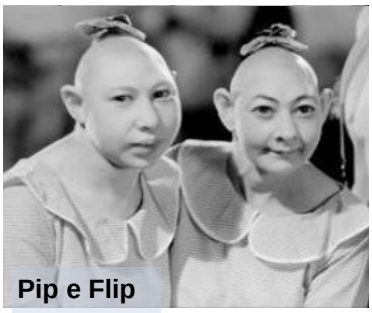
Capítulo III. Vulnerabilidades e valores em cena

"Os homens precisam de monstros para se tornarem humanos."
(José Gil- Monstros)

As considerações a respeito da trajetória *freak* apontam como as "curiosidades humanas" embasadas pelo horror, fantasia ou o grotesco já habitavam no imaginário dos Estados Unidos. O pagamento para ver tais "bizarrices" como forma de diversão é constituinte do universo da cultura popular norte-americana, que tem seu ápice a partir da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Tal constatação também pode ser vista a partir da trajetória de alguns artistas que fizeram parte do elenco de *Freaks* e sua inserção no universo dos espetáculos.[162]

Simon Metz, conhecido artisticamente como Schilitzie, tinha microcefalia. Habilidoso com a mímica, ele fez sucesso entre as décadas de 1920-1930 nos circos *Ringling Brothers*, *Barnum & Bailey, Clyde Beatty* e também o *Tom Mix*. Seus números eram geralmente conhecidos como "'o último dos astecas', 'a garota macaco' e 'o que é?'"[163] Além disso, teve uma pequena participação no filme *The Sideshow,* de Erle Kenton em 1928.

Schilitzie


Pip e Flip

As irmãs Jenny Lee e Elvira Show, artisticamente conhecidas como *Pip and Flip*, *The Pinheads*, também eram portadoras de microcefalia e trabalharam no *World Circus Sideshow* em *Coney Island.*[164]

---

[162] As imagens dos personagens foram todas retiradas de partes do filme *Freaks.*
[163] HARTZMAN, M. Schilitizie. In: *American Sideshow: An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously.* Strange Performers, Tarcher Perigee; Reprint edition, 2006. p.210.
[164]"Pip and Flip Snow". *The Pinheads of Freaks*. Disponível em: <www.thehumanmarvels.com/pip-flip-snow-pinheads-freaks>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Violet e Daisy Hilton

Violet e Daisy Hilton, as gêmeas siamesas, nasceram na Inglaterra, em 1908, e trabalhavam desde os três anos de idade em apresentações que envolviam canto e dança. Em 1920 migraram para os Estados Unidos e passaram a atuar em *sideshows,* como o *American Burlesque*. No cinema, contracenaram com Bobe Hope, em 1926, assim como no *vaudeville*[165] *The Hilton Sister's Review,* em 1931.

Half Boy

John Eckhardt Jr. nasceu sem as pernas e se apresentava como *Half Boy*. De grande destreza manual, estreou nos *sideshows* em 1923 e posteriormente e trabalhou nos circos *Ringling Brothers* e *Barnum & Bailey*[166]. Frances O'Connor, uma das mulheres sem braços do filme era conhecida como *Venere di Milo*. Ela fazia exibições de desenvoltura com as pernas, estreando no *Al G. Barnes Circus*, trabalhando posteriormente no *Ringling Brothers* e *Barnum & Bailey.*[167]

Venere di Milo

The Armless Wonder

Já Martha Morris, *The Armless Wonder*, estreou no universo do *sideshow* em 1921. Ela trabalhou no *Hubert's Museum,* em Nova York, nos circos *Ringling*

---

[165] "O *vaudeville* que surgiu como entretenimento popular na década de 1880. Ele condensava atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, com séries aleatórias de atos prodigiosos, comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero". Ver: SINGER, B. Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 112.

[166] PRINGREE, A. That Exceptions that prove the rule: Daisy and Violet Hilton, the 'new woman', and the bonds of marriage." In: THOMSON, R. (Org.). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press. 1996, p. 173-174.

[167] "Johnny Eck." Biography. Disponível em: <http://www.johnnyeckmuseum.com/bio.html>. Acesso em: 29 mar. 2019.

Brothers e *Barnum & Bailey,* além de espaços de apresentação em *Coney Island*.[168]

Little Angie

Quanto aos anões, Angelo Rossito, mais conhecido como *Little Angie*, já tinha uma carreira no cinema antes de atuar em *Freaks*. Integrou o elenco de dois filmes do diretor Alan Crosland: *The Beloved Rogue* e *Old San Francisco*, ambos de 1927, onde também personificava anões.[169] Harry e Daisy Earles, intérpretes de Hans e Frieda em *Freaks,* são irmãos e integrantes da *The Doll Family*.[170] Começaram a se apresentar no universo circense e dos *sideshows* na década de 1920. Suas especialidades eram o canto, a dança e a equitação. Além das apresentações nos circos *Ringling Brothers* e *Barnum & Bailey*, também participaram de outros filmes como *O mágico de Oz* (1939) e de alguns filmes da dupla *O Gordo e o Magro*.[171]

Harry e Daisy

Koo-Koo

Sobre outros intérpretes do filme há poucas informações. *Minnie Woolsey,* a *Koo-Koo, the bird girl,*[172] trabalhou em diversos espaços circenses

---

[168]Frances O'Connor – *The Living Venus de Milo*. Disponível: <www.thehumanmarvels.com/frances-o-connor-the-liv...>. Acesso em: 22 mar. 2019. ; "Martha Morris" Biography. Disponível em: https://www.sideshowworld.com/122-Morbid/2015/Martha/Morris.html. Acesso em: 29 mar. 2019.

[169] Angelo seguiu carreira no cinema até a década de 1980, quando interpreta o vilão Master em *Mad Max além da cúpula do trovão*, 1985, dirigido por George Miller e George Ogilvie. Também atua na televisão, participando da série *Baretta* (1975-78), no papel de *Little Moe*. Angelo Rosito - *Biography*. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0744441/. Acesso em: 11 fev. 2019.

[170] Harry e Daisy Earles são alemães e adotaram nomes artísticos (assim como suas irmãs Gracie e Tiny) ao ingressarem carreira nos Estados Unidos. Originalmente, se chamavam Kurt Fritz Schneider e Hilda Emma. HARTZMAN, M. The Doll Family. Op. cit., 2006, p. 48-49.

[171]The Doll Family. Disponível em: <http://www.missioncreep.com/mundie/gallery/little/little11.htm> Acesso em: 15 fev. 2019.

[172] Apesar do destaque de *Koo-Koo* em *Freaks*, na cena em que ela dança sobre a mesa, todo o restante do filme em que aparece a garota pássaro são protagonizadas por Elisabeth Green que também trabalhou neste universo do *sideshow* no início da década do século XX e era conhecida como *The Stork Girl*. Ver: "Elisabeth Green". Biography. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0337822/. Acesso em: 19 fev. 2019.

pelos Estados Unidos até pouco antes de sua morte. Peter Robinson, o *Skeleton* ou *Cigarrete Man* trabalhava como ator dramático, mas fez carreira nos circos *Ringling Brothers* e *Barnum & Bailey*. Sua estreia foi em 1895, nos *sideshows* de *Coney Island*.[173] Por fim, Olga Roderick - pseudônimo de Jane Barnell -, a mulher barbada. Também conhecida como Lady ou Madame Olga, ela participou de inúmeros filmes e de acordo com Hartzman, se exibiu em mais de vinte circos ao longo de sua carreira, entre os quais *The John Robinson*, *Ringling Brothers*, além do *Hubert's Museum*.[174]

Skeleton Man

Madame Olga

Contudo, apesar de populares nos espaços de apresentação, no cinema, segundo Doherty, os *freaks* eram quase desconhecidos.[175] No audiovisual eles ganharam outra representação que ressignificou esses corpos extravagantes e a forma como eram apresentados. Nesse sentido, imaginam-se ficções a esses corpos onde quanto maior a percepção de um caráter humano, melhor precisa ser a especialização para identificá-lo. Como foram articuladas essas novas representações em relação às anteriores, que insistem em permanecer, e a reconstituição dos vínculos que dão sentido é o que procuraremos fazer adiante.

Freaks foi o segundo encontro entre os trabalhos de Tod Robbins e Tod Browning. Em 1925 o diretor foi convidado pela MGM para adaptar um conto (de nome desconhecido) daquele autor, que virou o filme *A Trindade Maldita*. Posteriormente, em 1929, a mesma produtora anunciou outro projeto com Browning; a adaptação de um conto de Robbins intitulado *Spurs,* publicado em

---

[173] IMDB."Peter Robinson". Biography.
Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0732977/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 19 fev. 2019.

[174] HARTZMAN, M. Jane Barnell, Lady Olga. In: *American Sideshow: An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously.* Strange Performers, Tarcher Perigee; Reprint edition, 2006, p. 401.

[175] DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 313.

1917 na revista *Munsey Magazine.* Os direitos do conto foram adquiridos pela produtora em 1923 por oitocentos dólares[176] e as gravações começaram no início de 1931.

O filme conta a história Hans, um anão que trabalha em um circo e se apaixona pela trapezista Cleópatra, que planeja casar-se com ele apenas para lhe dar um golpe e ficar com sua fortuna recém-descoberta. *Freaks* mescla o gênero da fantasia e do horror, trabalho de montagem de Willis Goldbeck, Leon Gordon, Al Boasberg, Edgar Allan Woolf e John L. Balderston. Ele tem uma narrativa linear própria do cinema clássico: apresenta os personagens, os desenvolve e lhes dá um fim trágico. Ainda que não houvesse a pretensão de ser um registro da realidade social dos Estados Unidos a respeito das questões sobre estes corpos, o filme sofreu diversas críticas quando lançado.

Entre as questões presentes no filme, uma em específico salta aos olhos: o elenco. Ao lado dos personagens considerados normais aparência física (Cleópatra, Hércules, Vênus e Phroso) estão os artistas *freak*. Inseridos em um universo particular das formas de apresentar a deformidade, suas peculiaridades corporais já foram ressaltadas, por exemplo, no anúncio de um jornal de 1931, que buscava atores para a produção:

> Para todos os tipos de aberrações. Ele quer homens com uma perna só e mulheres com três pernas, homens com rostos e sem cabeça, mulher com olhos cruzados e outras coisas. Ele quer gigantes e anões, homens gordos e bem magros.[177] (Tradução própria).

3.1- A questão da degradação moral no conto *Spurs* e no filme *Freaks*

Apesar do processo pelo qual a obra estética da literatura se transforma em filme não ser o enfoque deste trabalho, é pertinente verificar algumas mudanças na adaptação do conto *Spurs* para *Freaks*, pois elas nos permitem

---

[176] FREAKS (1932). Disponível em: <http://www.classichorror.free-online.co.uk/freaks.htm> Acesso em: 29 mar.2019.

[177] Original: “Or all kinds of freaks. He wants one-legged men and three-legged women, men with faces and without heads, women with eyes crossed and otherwise. He wants giants and midgets, fat men and string beans. DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 317.

discutir quais os significados que a adaptação cinematográfica[178] assumiu em sua narrativa a respeito dos personagens *freak*. As "relações comunicacionais"[179] entre as obras ressaltam em que medida o diretor colaborou para o investimento de procedimentos no que diz respeito à narrativa construída sobre o anormal.

O espaço geográfico no conto e no filme permaneceu o mesmo: um pequeno circo itinerante no interior da França. Embora o panorama traçado não seja amplo, já que toda a história é restrita espacialmente (ambas se passam no terreno onde o circo está montado), a relevância deste apontamento geográfico é importante, porque ele intensifica a relação do espectador com o espaço imaginado. A partir da segunda metade do século XIX, os circos foram um dos locais de grandes exibições de pessoas com deformidades físicas. Tão expressivo quanto nos Estados Unidos, a Europa também foi um polo de expansão deste tipo de apresentação, tendo como suas principais cidades, Paris, e em menor medida, Londres.

Contudo, o que os diferencia é a composição destas apresentações. Na Europa, elas eram feitas de modo pontual, sem organização cênica e espacial que as caracterizasse enquanto um espetáculo. Em Paris, por exemplo, apesar de ter se tornado o local do singular e do bizarro, conhecida como "capital mundial da curiosidade, (...) o imenso bazar das monstruosidades", em 1850 esses corpos deformados eram exibidos em barracões e espaços distintos que não integravam os grandes circos itinerantes ou os museus de curiosidades. Era, como descreve Courtine, "um artesanato da curiosidade, uma forma de comércio da deformidade, o bizarro no varejo."[180]

---

[178] *Freak*s não é fruto de um trabalho compartilhado entre o escritor Tod Robbins e o cineasta, apesar de serem contemporâneos. Com a compra dos direitos pela *MGM*, a adaptação é feita por Tod Browning, Al Boasberg e um autor desconhecido.

[179] O termo "relações comunicacionais" é tomado de Elen Döppenschmitt, onde a mesma o entende como o "trânsito e a interferência entre as linguagens (cinematográfica e literária) e entre os suportes (filme e livro)". DOPPENSCHMITT, E. Incorporações, atualizações e resistências In*: Políticas da voz no cinema em Memórias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2012. p. 9.

[180] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 262-263.

Em seu desenvolvimento geral o conto possui uma organização linear visivelmente marcada. Há uma disposição relativamente simples dos fatos. Analisando a trama, veremos que a mesma está em uma narrativa ficcional clássica tanto na forma como em seu desenvolvimento. *Spurs* está dividido em três partes: a primeira diz respeito à apresentação dos personagens principais; a segunda ao momento do casamento do anão com a domadora de cavalos e por fim, o que se passa após o matrimônio e seu desfecho.

A trama do conto se desenvolve em torno de três personagens: a domadora de cavalos, Jeanne Marie; o levantador de peso, Simon Lafleur e o anão Jacques Courbé. O narrador descreve Jeanne como "alta, dos olhos azuis, bochechas rosadas e mãos grandes que eram quase da altura da cabeça do anão",[181] entretanto, era uma mulher avarenta. Do mesmo modo, Simon é descrito como "hercúleo e jovem, cabelos e olhos negros e brilhantes"[182] e com rompantes de bravura. Jacques é a criatura que cavalga em um cachorro chamado St. Eustache e usa da imaginação como uma armadura de sobrevivência frente a um mundo "cruel e monstruoso". Além disso, é considerado egoísta e insuportável pelos companheiros, tendo a "pele grossa como uma casca de laranja."[183] Nessa apresentação inicial dos personagens é possível perceber como na descrição de Jacques há uma inversão que ajuda na caracterização do horrível que se quer apresentar. Ele é descrito primeiro por suas peculiaridades, seguido de sua personalidade e por fim a aparência.

Neste trio a caracterização psicológica dos personagens está em consonância com os aspectos físicos, ou seja, a anormalidade está representada por traços maléficos e a normalidade por traços benéficos. Assim, as reflexões e ações destes personagens se concentram em torno de uma delimitação mais evidente entre bem *versus* mal. Essas informações são importantes, pois para a adaptação fílmica esses personagens sofreram

---

[181] ROBBINS, T. Spurs. In: *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. Ed.: P. Allan & Company, 1926 . p 2
[182] Idem.
[183] Ibidem.

algumas alterações. A começar pelos nomes. Jeanne Marie se torna Cleópatra, Simon Lafleur, Hércules, e o terceiro, o anão Jacques Courbé, agora é Hans.

Em certo sentido essa mudança é um ponto nevrálgico na caracterização psicológica dos personagens fílmicos. Em *Freaks,* Cleópatra e Hércules, ambos tidos como normais, possuem em seus novos nomes a tipificação pontual ligada aos seus atributos de beleza física e força, entretanto, são de um caráter extremamente duvidoso. E Hans, ao invés de ser "um pequeno demônio um tanto vingativo",[184] como descrito no conto, é apresentado na trama como um homem (e não uma criatura) bondoso e gentil (apesar de orgulhoso). Assim, os aspectos entre bondade e maldade dos três personagens ligados às características físicas são mais ambíguas na fonte cinematográfica.

No entanto, é interessante pontuar que em *Spurs* os personagens normais, Jeanne Marie e Simon Lafleur também ganham outra dimensão. Isto ocorre a partir do terceiro capítulo. Ainda que Simon siga com rompantes e ares de virilidade, quando ele entende a situação degradante de Jeanne, seu senso de justiça é aflorado para salvar a mesma das perversidades do anão. Do mesmo modo, quando a domadora de cavalos foge para pedir ajuda, por não suportar mais os castigos de Jacques, ela expressa sentimento de arrependimento capaz de transformar seu ser degradado, tornando-a digna de pena, como é possível perceber no excerto abaixo:

> 'Sim', disse ela, e com um olhar rápido e assustado para a porta. 'Hoje à noite eu saí enquanto eles dormiam e vim até você. Eu sei que você me protegeria, Simon, por causa do que fomos um para o outro. Consiga com que o Papa Copo me traga de volta ao circo, e eu trabalharei sem descanso até o resto dos meus dias! Salve-me, Simon!'[185] (Tradução própria).

Ou seja, apesar da normalidade física destes dois personagens há um espaço de deformidade moral que quando colocado à prova, sobressai à humanidade expressa em sentimentos nobres. Já em *Freaks* não encontramos tal questionamento. No filme, Cleópatra e Hércules são cínicos e debochados.

---

[184] ROBBINS, T. Spurs. In: *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. Ed.: P. Allan & Company, 1926, p, 127.
[185] Idem, p. 12.

Em nenhum momento os personagens são colocados à prova,[186] tendo a prepotência e a altivez como marcas registradas de suas personalidades. Podemos verificar essas ações na denominação utilizada pelo casal para se referir aos outros personagens. Enquanto em *Spurs,* Jeanne e Simon apelidam o anão de "pequeno manequim", no filme todos os personagens não são poupados de epítetos ainda mais depreciativos que vão progressivamente aumentando com o desenrolar dos acontecimentos. De modo geral, "essas coisas e aberrações imundas" são as designações utilizadas para se referir aos outros integrantes e principalmente, "girino" e "pequeno excremento" são expressões diretamente referidas a Hans.

Com relação aos outros personagens é importante atentar ao grau de participação dos mesmos no conto. Em *Spurs* não há nenhuma interação direta com o trio principal e só os conhecemos a partir do segundo capítulo, no casamento de Jeanne e Jacques. Ao todo são seis personagens cujo narrador descreve minuciosamente: Papa Copo, "o anão certo, com o rosto vermelho e benevolente como a lua cheia"; Griffo, o menino girafa "cheio de manchas, cujo pescoço era tão alto que via todos de baixo"; Hippo, o gigante; Mlle Lupa, cujos dentes "eram brancos e afiados e rosnava quando falava"; Mr Jegongle, o malabarista e Mme Samson, adestradora de jiboias "que sempre andava com uma em volta do pescoço."[187]

Apesar de serem apresentados separadamente e do destaque dado às peculiaridades de cada um, eles têm uma participação secundária que se apresenta como uma unidade de reforço ao horror do conto. A cena da festa de casamento de Jeanne e Jacques, em que eles começam a brigar entre si para saber qual deles era o mais importante para a trupe, narra de modo visceral o comportamento destes personagens e nos ajuda a compreender melhor a questão: "foi um pandemônio seguido. As mãos, dentes e pés de cada aberração se voltaram contra os outros."[188] Ainda que esta ação tome conta de boa parte do segundo capítulo, ela se torna pontual quando analisada no todo.

---

[186] Conforme veremos, este espaço de colocar as atitudes à prova será dado ao personagem Hans. É o anão que a todo tempo será confrontado sobre ser um anormal ou não.
[187] ROBBINS, T. Spurs. In: *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. Ed.: P. Allan & Company, 1926Idem, p. 5.
[188] Idem, p.7.

Ao se comportarem fora da norma, de modo quase animalesco, eles revelam sua verdadeira natureza. Essa participação restrita aponta como estes personagens funcionam como elementos de composição da história, reforçando que a convicção do insólito em *Spurs* está concentrada na figura do protagonista deformado, Jacques. A briga é uma pequena amostra do que eles (sem exceção) são capazes de fazer.

Já em *Freaks,* estes outros personagens ganham um considerável destaque e principalmente, nos ajudam a analisar as diferentes representações sobre seus corpos. Eles são apresentados diretamente pela trama, mas de forma subjetiva, porque a própria materialidade do corpo se faz presente no que diz respeito às suas habilidades. O discurso aqui se dá a partir da visualização e reconhecimento das excentricidades. Entretanto, nota-se no enredo do filme, ao menos até a primeira metade, um contínuo jogo de empatia sobre estes personagens. Constrói-se entre momentos de cotidianidade uma demonstração de quão comuns e semelhantes são suas vidas comparadas a das pessoas normais. Assim, a tese sobre o tom de humanidade dada aos artistas *freak* parece, à primeira vista, plausível.

No entanto, ainda que alinhado com as sensibilidades do momento, em termos gerais o enredo é marcado por uma contradição. Em *Freaks,* a discussão encarnada nestes personagens sugere uma tensão sobre o que é o anormal. A forma como são representados, oscilando entre identificação e estranhamento faz com que a ideia sobre o anormal não se organize e não forme a ideia de um todo que se quer achar no filme.

Na adaptação fílmica é possível verificar que há alguns veios descontínuos a respeito de como a anormalidade se apresenta nos personagens. Apesar de discerníveis, no arranjo total faz com que o código não fique claro. A questão pode ser identificada a partir de dois pontos: a construção dos personagens e os fatos narrados que os envolvem. Nem todos os personagens foram trabalhados na chave da anormalidade. Quando apresentados como uma unidade (o ser *freak*), o resultado é satisfatório, pois a divisão entre “eles” e “nós” é evidenciada. Porém, quando a organização é separada, parece-nos uma justaposição de elementos potentes, mas não

fundidos o suficiente a ponto de representar a humanidade em alguns personagens. Com o deslocamento do sentido original de *Spurs*, os *freaks* do filme se encontram em uma chave de ambiguidade e o horror sentido frente a tais questões segue os enquadrando em uma indeterminação do que é normal.

3.2- Materialidades do corpo e do horror

No primeiro bloco de *Freaks* temos a sequência inicial em que o cartaz do filme é arrancado por uma mão. Em seguida, aparece um homem amassando o papel, aludindo ao cartaz rasgado. Ele está em um grande galpão cercado por um grupo de pessoas que o escutam, como se fosse uma espécie de guia do lugar. Enquanto ele fala, introduzindo os visitantes ao universo dos *freak shows* a câmera em *travelling* acompanha o olhar do público. À direita é possível ver um conjunto de espadas com um homem sentado ao lado e uma placa que indica: “engolidor de espadas”. Um rápido corte é feito e a câmera em plano médio focaliza todo homem, dando a ideia de que ele tem autoridade sobre aquele lugar. Em seguida, ele convida os visitantes a conhecer a próxima atração. Mais uma vez, a câmera se movimenta, à esquerda, enquanto eles acompanham o guia. Em plano de conjunto o quadro mostra a amplitude do espaço. Ao fundo notamos outras atrações: uma mulher barbada e um gigante.

Esse *travelling* da câmera, que vai se detendo de um ponto a outro onde estão os personagens, marca não só a ambiência ao lugar como vai despertando a curiosidade do espectador. O guia para em frente a um cercado de madeira e os visitantes se aglomeram ao redor, mas o espectador não consegue ver o que há dentro. Essa imagem é criada pela reação catártica e gritos estridentes dos visitantes frente ao observado. Passado o choque inicial, as pessoas seguem olhando o *freak*, enquanto em tom de fábula o guia inicia a história sobre aquela atração: “amigos, ela já foi uma linda mulher, um príncipe real atirou em si mesmo por amor a ela. Ela era conhecida como a pavoa do ar.”[189]

---

[189] Diálogo do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco.1:34s

Imagem 8: o guia mostrando o *freak* ao público.[190]

Nesta sequência, ao apresentar o *freak* a partir da fábula, como forma de chamar atenção do público visitante tem-se a materialização do horror. Para Ismail Xavier, no caso de uma estória deliberadamente fantástica, a visão de um impossível alcança seu poder de atração devido ao seu grau de espetacular precisão:

> O uso da expressão "espetacular precisão" não é casual. Não é somente em relação à franca fantasia que o ilusionismo apresenta tal funcionalidade. A própria noção de espetáculo emanada deste sistema vincula-se intimamente à ideia de competência da edificação de uma aparência que ilude.[191]

Já no início vemos que o som extra diegético, quase onírico, apesar de simples, cumpre o papel de ambientar, ou seja, preparar o espectador para o insólito. Mas na sequência, o que se insere como insólito é apenas o fato. A organização do espaço cênico não possui nada de incomum, ao contrário, é um galpão de apresentação de artistas *freak*. A rememoração deste lugar joga com traços peculiares de um dos espaços de apresentação de *freak show*, os *dime-store museuns*. Como vimos, no final do século XIX, era prática comum alugar espaços a um preço barato que tinha entre suas funções proporcionar entretenimento a baixo custo. Estes locais tinham uma grande concentração de público em centros urbanos como, por exemplo, a cidade de Nova York.[192]

---

[190] Frame do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 1:30s.

[191] XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: opacidade e transparência*, 2ªedição, São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª impressão, 2012, p. 42.

[192] COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 266-267.

Portanto, é um local que faz parte do nosso mundo usado para dar característica de veracidade à história.

Além disso, o gesto altivo deste homem e a forma como apresenta e seduz o público a fixar atenção nas apresentações podem caracterizá-lo como um "*talker*" ou "*outside lecturer*". Essas pessoas ficavam do lado de fora das tendas ou em frente aos espaços de diversão persuadindo o público a comprar ingressos, e eram munidos de um arsenal de artimanhas para cativar[193] e chamar atenção para o que era vendido como atração. Isso pode ser observado a partir da fala e gestual do apresentador ao anunciar as atrações:

> Não mentimos para vocês, pessoal. Dissemos que tínhamos monstruosidades vivas. Vocês riem deles e estremecem perto deles. E também, exceto pelo acidente de nascimento, vocês podem até ser como eles. Eles não pediram para serem trazidos ao mundo, mas ao mundo vieram. Seu código é uma lei entre eles. Ofenda um, ofenderá todos.[194]

Todavia, mais que a similaridade com a forma de apresentação dos espetáculos à época, é por meio deste personagem que o fato sobrenatural se apresenta. Não com um corpo, mas sim, com a palavra. O horror se desenvolve pela moral da história contada pelo personagem e o discurso figurativo. Para isso, utiliza-se o fantástico incitado pelo insólito dos acontecimentos e ações em volta do *freak* desconhecido ao espectador. Esse personagem representa um conjunto de referências a respeito do *freak* precedido de uma advertência que caracteriza este ser: "vocês podem até ser como eles" e a única coisa que distingue um do outro é apenas um "acidente de nascimento."

Em seus estudos, Nöel Carroll aponta que todo monstro é uma superfície de inscrição. Ao fazer uma larga discussão sobre a combinação de categorias que podem representá-lo,[195] ele afirma que uma das formas de entender o porquê dos monstros serem compreendidos, muitas vezes, como

---

[193] BODGAN, R. The construction social of freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996, p. 27.

[194] Diálogo do Filme. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 1:10s.

[195] É importante ressaltar que a noção de monstro de Nöel Carroll abarca "qualquer criatura não sustentada pela ciência contemporânea." Portanto, essa definição acaba englobando personagens não relacionados necessariamente ao horror. CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração.* Campinas, SP: Papirus Editora, 1999, p. 56.

antinaturais é que eles são fisicamente e cognitivamente ameaçadores.[196] Portanto, esse corpo insólito ausente (ao menos para o espectador), paradoxalmente se materializa a partir da palavra. A câmera em plano médio foca na expressão de espanto dos visitantes que rodeiam o local onde se encontra o personagem, criando um efeito de suspense, já que a criatura exibida é a consequência final do desenvolvimento da trama, na qual o espectador ainda não tem acesso. O suspense que é um elemento que consiste, sobretudo, em contar algo ao espectador cujos personagens não sabem, tem aqui uma inversão que insinua que o desfecho da narrativa para o espectador dependerá totalmente deste desconhecimento.

Nessa sequência, o horror não desenvolve seus ramos de força em um corpo monstruoso e sim, a partir da única informação apresentada: um ser comum em um espaço prosaico. A sequência de abertura instiga o espectador a atentar-se àquilo que está apenas insinuado ou disperso ao longo do filme. Este corpo (palavra) ao ser apresentado a partir de uma realidade cotidiana expõe a fragilidade das concepções humanas frente ao desconhecido e insinua que o lugar de ação do horror também toca homens e mulheres comuns.

O enredo de *Freaks* se desenvolve em dois ambientes bem definidos: o espaço que remete aos barracões de *dime-store* e o circo. Apesar de similares quanto a sua função (entretenimento do público), no primeiro temos o domínio da ausência de um corpo para o espectador, no segundo não. Essa montagem paralela, em que o espectador não vê o que o ameaça é o lugar de criação da expectativa. Mas, essa noção apresentada no início da trama perderá força em seu desenvolvimento, porque a sequência seguinte já revela todo o esquema engendrado antes do desfecho do filme. Existe uma antecipação que coloca o espectador, ao menos no que diz respeito sobre quem é o anormal, como alguém que detém certo saber.

Neste ponto precisamos pensar no diferencial da filmagem e para tal, é preciso ver a análise do pesquisador Fernão Ramos Pessoa. Embora trabalhe

---

[196] Idem, p. 53.

com a questão do docudrama,[197] chama atenção em sua análise a ideia de "reconstituição realística". Segundo o autor, ao reconstituir um episódio real, reproduzir o comportamento dos personagens da época segundo os relatos registrados, envolve uma dramatização para que haja um pouco de apelo. Seja de drama, suspense ou de ritmo, a intenção é sempre chegar o mais próximo da realidade.[198] Por isso, depois dessa primeira sequência, o sentido ilusório, tal qual entendido por Xavier não se concretiza, pois a característica física destes personagens mais a forma como são representados ajudam a compor um registro de realidade dentro da obra.

Mesmo que as formas de apresentar estes corpos estejam inseridas no universo *freak show*, baseadas em um conjunto textual e iconográfico de formas de registro da curiosidade, na obra fílmica os elementos de composição destes personagens são ressignificados, tensionado a visão sobre eles, a partir de múltiplas representações em um mesmo corpo.

3.3- Hans e Frieda, as mini-cópias da normalidade

A sequência que apresenta os personagens principais inicia com Cleópatra de cima do trapézio recebendo os aplausos do público. Em seguida, em câmera alta, vemos um pequeno casal que observa pela cortina o fim daquela exibição: são eles, Hans e Frieda que trabalham como anões no circo. Eles conversam sobre a trapezista e dos ciúmes de Frieda ao perceber que seu companheiro não tira os olhos de Cleópatra: "eu vejo como esta mulher está virando os olhos do meu Hans. Mas, claro, eu não sou ciumenta". Hans educadamente assegura que respeita Frieda como "a mulher que escolheu para ser sua esposa".

A câmera adentra a lona e segue Frieda que caminha em direção ao pônei para sua apresentação equestre. A câmera corta e a partir do ponto de vista de Frieda, vemos Cleópatra adentrar e espiar os aplausos do público entre as cortinas, sem notar a presença de Hans. Neste momento, ele percorre

---

[197] Segundo o autor é um gênero audiovisual híbrido que prevê combinações entre as convenções estruturais do documentário com as do melodrama. Ver, RAMOS, P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
[198] Idem, p, 25- 27.

com os olhos de baixo para cima o corpo da trapezista e ela ao perceber a situação deixa cair propositalmente sua capa, fazendo uma pose quase escultural. Neste momento, o enquadramento total dos personagens enfatiza a diferença de tamanho dos dois.

Imagem 9: o enquadramento marca a diferença entre Cleópatra e Hans.[199]

Outra vez um corte e voltamos a Frieda. Sentada no pônei, ela está em um quadro separado dos outros personagens e a linha dos olhos confirma que ela observa a situação com certo ciúme. A câmera volta a Hans e Cleópatra. Ele rapidamente pega a capa da trapezista do chão enquanto ela ri discretamente da situação. Neste momento toda a gentileza de Hans se transforma em seriedade, seguida do diálogo:

> Hans: "você está rindo de mim?"
> Cleópatra: Oh, não monsieur.
> Hans: Então eu fico contente
> Cleópatra: Por que iria rir de você?
> Orgulhoso, mas ainda assim educado, Hans responde: a maioria das pessoas grandes riem. Eles não percebem que sou um homem com os mesmos sentimentos que eles têm.[200]

Cleópatra percebe o olhar da anã e a câmera acompanha a trapezista que decide ir até ela. No entanto, Frieda a evita e vai para exibição de seu número. A trapezista, fora do quadro, acompanha a saída de Frieda, que sustenta seu olhar. É importante destacar essa sequência de olhares, porque ela imediatamente evidencia a marca da diferença como eixo compositor do

---

[199] Frame do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 3:13s

[200] Diálogo do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 3:25s.

enredo. Essa mudança de plano na sequência sugere que toda a dinâmica entre os personagens será vista pelo espectador a partir do ponto de vista de Frieda. De certo modo, a incapacidade de ambas em compartilharem o mesmo quadro (e espaço) enfatiza a diferença entre as duas. Como veremos adiante, entre todos os personagens do filme, Frieda é a que mais se aproxima da representação da normalidade.

Imagem 10: O posicionamento da câmera marca a diferença entre as personagens.[201]

Vista pela ótica de Frieda, a tensão entre os personagens fica evidenciada ao público, marcando não só a diferença de tamanho entre os três, como também, de valores. Em um primeiro momento, a noção da diferença se constitui pelo corpo. Segundo Ieda Tucherman, nos espaços de exibição o *freak* possuía um duplo estatuto: o do bizarro, devido à aparência e também o do insólito, em que suas particularidades incomuns são trabalhadas pela ideia de espetáculo.[202] Ainda em seu raciocínio, as reações de espanto e surpresa que produziam os artistas eram criadas, porque a exibição do desvio estava em um espaço de norma: "as anormalidades humanas do show não são mostradas em nosso nível - o nível da realidade e da rua do lado de fora. Na maioria das vezes ficam de pé contra uma cortina, numa plataforma, para onde devemos olhar."[203]

Em *Freaks*, se Hans e Frieda não fogem à regra da exposição da bizarrice pela aparência, a construção de suas personalidades inverte essa lógica do insólito. Levando em consideração os modos de representação dos

---

[201] Frame do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 3:59s- 4:13s
[202] TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Veja, 1999 p.103.
[203] FIEDLER, L. apud. TUCHERMAN, I. Op.cit., 1999 p.103-104.

freaks, a partir da divisão proposta por Robert Bogdan, Hans e Frieda estão mais alinhados com a caracterização da “exibição grandiosa”. Entretanto, se aquele tipo de representação munia o corpo de sinais para ser grandioso ou espetacular, aqui são retiradas qualquer composição que os enquadre neste lugar. Ao contrário, nestes personagens a corporeidade é valorizada a partir de traços mobilizadores de humanidade.

Os conceitos de homem ordinário, comum ou normal são determinados, segundo Ives Michaud, a partir de uma correlação com a história e os aspectos culturais de uma sociedade. No século XX, parte-se do pressuposto de que há um corpo profissional especializado em melhorar as gerações futuras a partir dos ideais de saúde e beleza criados pela ciência e difundidos pela indústria.[204] Essas premissas também são parte constituinte do movimento eugênico, que na busca por construir a sociedade perfeita, pautavam a manifestação dos aspectos físicos como algo mais profundo, relacionado a deslocamentos psicológicos a partir da integridade biológica. Morfologicamente, o que difere estes personagens é o tamanho. No entanto, a estatura e beleza de Cleópatra a colocam como representante do normal e Hans e Frieda, os anormais, porque diferem dessa estrutura corpórea classificada por um grupo “especialista”. Vistos como anões, logo, são anormais.

Ademais, na trama existe a sugestão de um espelhamento entre estes personagens. Esteticamente, há a tentativa de equipará-los e o vestuário corrobora na composição. Frieda tem um alinhamento estético com as personagens mulheres normais. Ela é caracterizada com penteados e maquiagens que valorizam sua beleza e feminilidade. Da mesma forma, seu figurino cotidiano também a aproxima deste lugar. Suas roupas imprimem elegância, assim como as das outras personagens: Cleópatra, Madame Tetrallini e Vênus. Inclusive, seu vestuário é muito similar ao da última personagem, que representa o arquétipo do amor no filme. A não ser pelo tamanho, essas roupas poderiam perfeitamente ser usadas por uma pessoa considerada normal.

---

[204] MICHAUD, I. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 548.

Já em Hans a composição é marcada pela diferença. Em comparação com o personagem que lhe faz espelhamento, Hércules, ele está sempre bem alinhado, cabelo engomado e traje formal completo. Seu rival, apesar do corpo atlético, está sempre com o cabelo desarrumado, roupas informais e é um pouco desengonçado em seus gestos. Há um nítido contraste visual entre os dois. Este excesso no personagem anão o codifica como exageradamente humano. E a assimetria com seu arquétipo normal beira quase a uma paródia da masculinidade, que, aparentemente, não se sustenta em nenhum dos dois corpos.

Considerando que os personagens são artistas de circo e, portanto, possuem roupas específicas para as apresentações, à diferenciação entre as duplas se apresenta de modo mais enfático a partir destes figurinos. Com Cleópatra e Frieda torna-se mais evidente a distinção. A trapezista, por exemplo, tem a roupa composta por brilhos e tons escuros, além do destaque para sua capa preta de gola alta e esvoaçante, muito similar a que Bela Lugosi utiliza em *Drácula*. A estética do exagero acentuada no figurino, também denota os momentos em que sua interpretação excessiva se apresenta. Já em Frieda, o figurino remete a uma delicadeza, visto que este possui brilhos menos chamativos, além do tecido mais leve e em tons mais claros.

Imagem 11: figurinos de apresentação de Cleópatra e Frieda.[205]

Entre Hans e Hércules os figurinos de apresentação seguem acentuando a assimetria. O anão usa um traje completo, com gravata borboleta e sapatos lustrados. Do outro lado temos o figurino de Hércules, que veste uma

[205] Frame do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 4:36s e 3:48s

roupa que chama atenção para seu corpo e força muscular (os braços de fora e sandálias no estilo grego). Ao mesmo tempo, o vestuário parece pequeno em seu corpo, dando a impressão de aperto. Nesse sentido, parece quase caricatural a relação dos dois personas com seus figurinos. O *smoking* completo que parece destoar dos traços leves e infantis de Hans e a roupa pequena que destoa em relação ao traço adulto e agressivo de Hércules. Neste caso, ambos parecem desajustados em suas representações.

Imagem 12: o contraste nos figurinos de apresentação de Hércules e Hans.[206]

Ao serem equiparados a Cleópatra e Hércules (arquétipos de beleza e força física), também há uma codificação de características e traços nestes corpos *freaks*. No casal de anões, há todo um gestual polido e cortês. Frieda, apesar do ciúme, nunca se exalta. Hans agradece de modo bastante cavalheiresco as atitudes de Cleo (como é carinhosamente chamada por ele). Nem mesmo há rispidez em sua voz quando responde as grosserias da mesma. Estes traços não denotam um controle emocional para não revelar sua "verdadeira natureza", mas uma maneira de afirmar essa humanidade. Se Carroll nos apresenta que o monstro é uma superfície de inscrição, em um primeiro momento, isso está marcado nestes corpos, como o não reter das vicissitudes imorais. Por isso, enquanto espelhamento dos personagens normais, Hans e Frieda mantêm uma linha mais harmônica apesar de sua deformidade.

[206] Frame do filme *Freaks*. FREAKS. (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco., 8:42s e 4:32s

3.4- Os planos-sequência e a escala de normalidade

O enredo trabalha a questão do triângulo amoroso, tão explorado no melodrama, mas que aqui é desenhado a partir do discurso da anormalidade. Isso porque a relação de amor e paixão entre os três personagens ao longo do filme será tratada por um enviesamento composto da seguinte forma: aos olhos de Frieda, Hans é um homem. O discurso e a imagem que marcam a sequência inicial entre os dois e a fotografia exercem um papel fundamental na construção deste amor. Eles falam sobre a relação, qualidades íntimas de cada um, reafirmando que ambos não se veem diferentes do todo. Eles são, literalmente, um casal de noivos. Mas aos olhos de Cleópatra, Hans não é um homem, e sim, uma criatura, ou como ela o apelida, “um macaquinho”.

A complexidade deste enviesamento é trabalhada no filme a partir de um interessante movimento que chamaremos de escala da normalidade. Isso significa que na relação estabelecida entre os três personagens há traços mobilizadores de humanidade que serão pautados por suas ações e medidos de acordo com o enquadramento que a câmera estabelece entre eles. Assim, ela tece um fio narrativo pautado por proporções: quanto mais próxima às ações destes personagens estão dos traços mobilizadores, - neste caso, os sentimentos de bondade e amor - maior o enquadramento do personagem frente às câmeras.

Entre Hans e Frieda, geralmente esse enquadramento é proporcional às suas alturas. Seja em planos abertos ou mais fechados, a composição denota que os traços mobilizadores de humanidade se estabelecem de modo equivalente entre os dois, exceto quando há alguma oscilação na conduta moral de seu companheiro. Nestas sequências, a anã aparece um pouco mais elevada nos enquadramentos, já que demonstra sentimentos e atitudes mais nobres do que Hans.

Com relação à Frieda e Cleópatra, é interessante destacar como a anã nunca está abaixo da trapezista. A relação entre as duas sempre é pautada por uma equivalência que a câmera procura acentuar aos olhos do espectador. O enquadramento entre elas é o mais proporcional possível ou até mesmo destacando a elevação de Frieda em alguns momentos importantes, como na

primeira sequência de encontro das personagens onde se estabelece quem retém as imoralidades no corpo.

Já entre Hans e Cleópatra os enquadramentos estão sempre em dois desníveis. Quando filmados em plano americano, a desproporção está na trapezista na mesma altura do anão. Geralmente nestes enquadramentos, a trapezista está abaixada ou sentada, o que configura menores traços mobilizadores de humanidade à personagem. Em planos abertos, o desnível se encontra em Hans. Ou ele está proporcional à trapezista, ou em alguns momentos aparece maior do que ela. Nesta falsa simetria apresentada de maneira nítida ao espectador, é possível verificar que o anão só alcança tal proporção, porque está apoiado em algum objeto que o ajuda a elevar a estatura.

É interessante o movimento de desproporção entre estes dois personagens, pois embora esteticamente o anão esteja em harmonia com os personagens normais, quando suas atitudes são colocadas à prova, elas o aproximam mais de Cleópatra, ou seja, de uma afinidade com a deformidade moral. Tanto Hans como a trapezista, além de impuros, pois carregam os vícios no corpo, têm a ânsia por possuir algo e a ameaça da morte, características que, segundo Carroll, são próprias aos monstros.[207]

Imagem 13- o enviesamento trabalhado pela câmera.[208]

Frieda supera a representação de monstro, pois sua conduta moral a coloca em um lugar de humanidade que nem Cleópatra ou outro personagem

[207] CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Ed. ROUTLEDGE. New York & London, 1990. p.23.
[208] Frame do filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 4:00s; 4:25s e 16:38s.

do filme alcança. Já Hans, ao se inserir entre duas personagens psicologicamente estáveis, oscila. Não à toa, os momentos expressivos de sua ira estão voltados ao reconhecimento dos outros personagens de que ele é um homem normal. Aqui existe um movimento interessante, pois mais uma vez o enquadramento é desproporcional: ele se "agiganta" frente aos outros personagens. Sua representação de normalidade não se sustenta, porque precisa ser reforçada verbalmente a todo tempo marcando essa conduta oscilante em seu corpo.

Imagem 14: Hans se "agiganta" para provar sua humanidade.[209]

3.5- Os outros personagens e a normalidade conveniente

Nos personagens envolvidos no triângulo amoroso encontramos o desenvolvimento do plano imediato, no qual o conflito da história está presente. Em outro plano corre a história em que o debate são as percepções da deformidade humana e o seu caráter visual. Portanto, apesar de ocuparem o mesmo espaço de convivência (o circo), os traços mobilizadores de humanidade trabalhados em Hans e Frieda quase não são trabalhados nestes personagens. E quando o são, notamos algumas diferenças.

Temos aqui um primeiro movimento que merece atenção. Quando falamos da não unificação na representação dos personagens *freak*, estamos apontando que a morfologia influi no processo de construção da narrativa. Para entendimento da questão, vamos analisar como estes traços mobilizadores de

[209] Frame do filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco 20:51s.

humanidade são trabalhados de forma secundária neste grupo de personagens e com fins muito específicos. Comecemos a questão dando atenção aos personagens que personificam anões. Além de Hans e Frieda existem outros que também compõem a trama; alguns com maior atuação, outros mais esparsos, que só aparecem na sequência final. No entanto, há um critério de diferenciação em suas representações.

Como dito anteriormente, o espetáculo de anões era muito popular no século XIX e como parte da composição destas pessoas, também havia a fraude. Muitas crianças eram exibidas como anões nos shows, na busca por oferecer o melhor entretenimento ao público. No imaginário popular, a representação do anão é tão antiga quanto suas definições. Tom Thumb, por exemplo, foi escolhido para determinadas representações de *glamour* porque era "perfeitamente simétrico como Apolo."[210] Assim como ele também temos *Fritz*, o pequeno assistente Dr. Frankenstein.

Apesar de ocuparem manifestações culturais distintas (circo e cinema), ambos atentam as configurações de anão, já que são muito pequenos. Mas, segundo Robert Bodgan, não é o tamanho, mas sim, a morfologia que diferencia as representações.[211] Em inglês, apesar de *midget* e *dwarf* terem o mesmo significado (anão), a diferenciação entre ambos é feita a partir da proporcionalidade. Assim, *midget é* o anão que possui proporções equivalentes no corpo e *dwarf* àquele que tem a desproporcionalidade.

É importante destacar essas diferenças corporais, pois elas são utilizadas em *Freaks* para compor as representações dos personagens, auxiliando na progressão do horror ao longo do filme. Em um primeiro momento, percebe-se que o normal está relacionado à integridade corporal. Neste caso, nenhum personagem *freak* foge à regra, todos são anormais. Mas, há um afunilamento da questão. Com relação aos personagens anões, por exemplo, quanto menos proporcionalidade corporal, maior é a sua monstruosidade. Essa percepção é destacada em uma sequência de confronto

---

[210] BOGDAN, R. *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. University of Chicago Press, 1988, p. 149.
[211] Idem, p. 148.

entre Cleópatra e Frieda, quando a trapezista confirma para anã o que ela pensa sobre Hans:

> Cleópatra: (...) maybe I'm going to marry him: Cleo, the queen of the air and the dwarf. Hahaha!
> Frieda: and the dwarf??
> Cleópatra: and dwarf!![212]

Conforme veremos adiante, Angelito,[213] que também personifica um anão, tem uma participação importante na trama, mas faz parte do grupo de personagens secundários, cujos traços mobilizadores de humanidade são ressaltados apenas quando é conveniente torná-lo assim. Há uma distorção neste grupo de personagens dessa filosofia estética em nome de uma lógica de investimento do olhar que a tenciona. Há uma sequência chave no filme para atentar como esta controvérsia é trabalhada. Ela inicia com um homem mais velho, Jon, que corre para avisar o proprietário do terreno, Monsieur Dubois, que "pessoas abomináveis invadiram suas terras." Sem dar créditos à informação do senhor, Dubois vai verificar com seus próprios olhos o que está acontecendo, ainda que duvidando do alerta. A câmera corta e somos levados a observar em plano geral uma paisagem bem iluminada, de natureza bucólica, onde alguns artistas *freak* aparecem dançando, brincando em roda e outros tomando sol.

Imagem 15- os *freaks* brincando no terreno.[214]

---

[212] Esta é a única transcrição de diálogo que está em inglês para reforçar a intensidade da denominação nesta sequência de confronto entre as duas. Tradução- Cleópatra: "talvez eu me case com ele. Cleópatra, a rainha do ar e o anão. Hahaha." Frieda: "e o anão?" Cleópatra: "e o anão!". Diálogo do filme. *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 3:25s 36:58s- 37:06s.

[213] Diferente de Hans e Frieda, alguns personagens não possuem nomes fictícios no filme, como é o caso de Angelito. Para efeito de compreensão, devido à quantidade de personagens, o chamaremos assim, pois era o nome que ele usava para se apresentar nos espetáculos.

[214] Frame do filme. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 05:21s.

Ao se perceberem no mesmo espaço, há uma resistência de ambas as partes. Dubois se choca com o que vê e os artistas *freak*, com medo, fogem para perto da dona do circo, Madame Tetrallini. Nessa “invasão de mundos”, o diálogo que se apresenta é a tentativa de compreensão sobre aqueles “desconhecidos”. A mulher gentilmente explica que não tinha a intenção de invadir, apenas estava levando “suas crianças para tomar sol e brincarem”. Nesse momento, a câmera em plano médio foca nesse conjunto quase familiar: a dona do circo, ao centro, abraçada com “seus” *freaks* ao lado. Todos agarrados em sua cintura e pernas em um movimento de proteção.

Imagem 16- Madame Tetrallini e suas “crianças.”[215]

Enquanto Tetrallini explica a situação aos homens, a câmera busca desenhar seu piedoso discurso para o espectador. Neste momento ela dá um *close* nos rostos daqueles personagens, passando vagarosamente por cada um deles, registrando um conjunto de gestos quase angelical: certa doçura na face, rosto cabisbaixo, mãos coladas ao peito, o encolhimento dos corpos, além dos braços que vagarosamente tateiam o corpo de Tetrallini, quase pedindo colo. Tudo isso ajuda a enfatizar a fragilidade e busca por proteção naquela espécie de tutora.

Em sua análise sobre a monstruosidade dos personagens em *Freaks*, Anna Teresa Fabris acredita que essa visão advém de uma “compaixão pelas figuras dos monstros, apresentados (no filme) como seres humanos

[215] Frame do filme. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e branco. 08:10s

aprisionados em corpos disformes."[216] Entretanto, é interessante apontar que essa compaixão se dá, a partir de uma construção de humanidade que não se apresenta constantemente na narrativa. Por isso é preciso dividir os personagens em blocos, pois diferente de Hans e Frieda, a apresentação dos mesmos em um espaço comum não é suficiente para enxergar a humanidade nestes personagens. Deste modo, essa noção se complexifica, porque precisa ser ativada a partir de dois fatores: a ideia de pena e a infantilização do corpo anormal.

3.6- A interrupção no campo visual e o forçar da normalidade: as partes ou o todo

Nas apresentações *freak* durante o século XIX, as representações passavam por outro lugar, especificamente: espetacularizar e assim, divertir o público pagante. Deste modo, a pena não era um recurso utilizado nas apresentações, porque financeiramente não gerava lucro aos artistas e seus empresários. No entanto, a noção da pena irá crescer à medida que estes corpos são retirados do espaço público e estudos científicos começam a ser publicados, associando as questões hereditárias às doenças mentais, apontando a "necessidade de custódia e esterilização permanentes."[217] Ou seja, no início do século XX nos Estados Unidos, a exposição destes corpos como forma de lazer estava fadada ao fim, porque também lidava com a exposição dos mesmos a uma espécie de moral pública.[218]

---

[216] FABRIS, A. Apontamentos sobre o corpo monstruoso. *Revista Lumen Et Virtus,* ISSN 2177-2789 Vol. VI nº 14, p. 1-43, 2015, p.31

[217] SMITH, A. Monsters in the Bed: The Horror-Film Eugenics of *Dracula* and *Frankenstein. In:* CURRELL, S. COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s.* Ohio University Press, 2006, p. 349.

[218] Em seu trabalho, Susan Currell discorre sobre a questão do controle do lazer como um dos grandes problemas entre a virada das décadas de 1920-30. A questão exigiu novas formas de se pensar o lazer, para que ele não fosse apenas benéfico ao corpo, como para a mente. Buscando extinguir ou ressignificar alguns espaços, o intuito era que eles também fossem educacionais e propagadores de bons valores à sociedade. As feiras mundiais que ajudaram a construir esse imaginário da diferença humana a partir da ideia de inferioridade ou perigo, na década de 1930, por exemplo, se dedicavam a expor uma "verdadeira família americana" além dos concursos sobre a mulher mais bonita do país, a partir de recortes higienistas sobre esses corpos. Sobre o processo de racionalização do lazer nos Estados Unidos, ver: CARRELL, S. *The March of Spare Time The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression.* University of Pennsylvania Press, 2005.

Isso significa que ao retirar as exibições do espaço público, afastando o olhar das subjetividades e narrativas criadas a cada corpo, gera-se uma nova forma de percepção homogeneizante. A ciência e seu discurso de especialidade cercarão estes corpos de todas as maneiras possíveis, criando um espaço de autoridade na observação e explicação a respeito. A partir daqui, eles não serão mais classificados por diversos elementos que compõem sua morfologia, e sim, por um conjunto de denominações médicas que buscavam dar um acesso "mais real", ao fato agora patológico:

> Ou seja, experimentado o sofrimento destas monstruosidades que suscitavam medo e, às vezes, excitavam a crueldade, nasce uma humanidade. A grande descoberta desta virada de século foi a compreensão de que os monstros têm uma alma, são humanos, *terrivelmente humanos*.[219]

Portanto, na sequência onde os *freaks* são apresentados a Jon e Dubois, a utilização da pena se torna estratégica. Se a presença física do corpo provoca o sentimento de horror nos dois homens, para que os artistas sejam autorizados a ficar no terreno, a pena é utilizada compondo uma representação que reafirme a condição de enfermo. É preciso fazer ver o que está por baixo do manto das aparências.

3.6.1- Cabeças de alfinete: a observação da anomalia e a fabricação da compaixão

Ainda na sequência da Madame Tetrallini, podemos pensar que a atenção que se volta aos personagens destacados em primeiro plano não destoa tanto de uma codificação corporal entendida como normal. No entanto, eles possuem a deformidade que prejudica o ser como um todo.

Popularmente conhecidos como *Pinheads* (cabeças de alfinete) os três personagens possuem microcefalia, que se caracteriza pela má formação cerebral. As doenças mentais rondam a ciência e o movimento eugenista desde seu princípio. Seja em meados do século XIX, a partir dos estudos sobre

---

[219] COURTINE, J. *O desaparecimento dos monstros*. In: SANTOS, D. M. (Org.). Ética e Cultura. São Paulo: Perspectiva Sesc SP, 2004.
Disponível: http://sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf. Acesso: 12/04/2019. p.6.

o peso do cérebro e a determinação do grau de inteligência de corpos específicos,[220] ou a constatação, no início do século XX, de que doentes mentais como sujeitos “incapazes”, são alguns dos debates a respeito do tema. Por serem entendidos como corpos que não tem autonomia sobre si, a ideia da tutela se faz presente.

Por isso, estes são os personagens que estão no primeiro plano quando se apresentam aos dois homens as “pobres crianças”. Além do discurso, a proteção a esses corpos (lidos como infantis), também é corroborada pelo vestuário. Os três usam um vestido de tecido leve, nada que marque o corpo a ponto de realçar alguma especificidade sexual. Um deles, por exemplo, é um rapaz, que se chama Schlitizie, mesmo assim, ele segue na mesma padronagem que os outros, inclusive com tem um lacinho no topo da cabeça, dando a entender certa inocência. Eles realmente não sabem o que fazem e “não pediram para vir ao mundo”, como nos ressalta o guia na sequência que abre o filme.

Este movimento se repete em outra sequência que aparecem os *Pinheads*. Mais uma vez os personagens são confrontados pela ideia de infantilidade e a construção da pena se apresenta. O espectador vê a sequência a partir do ponto de vista de *Venus* (arquétipo do amor). *Phroso*, o palhaço herói e bondoso, inicia o diálogo com Schlitzie, sugerindo que “ela está bonita como os homens gostam”. Em seguida, Jenny Lee e Elvira se juntam à cena. A humanização dos personagens se estabelece pela intimidade no diálogo: conversam das roupas, beleza e até mesmo uma noção de sexualidade se apresenta, tornando quase obsceno perguntar sobre “olhares libidinosos” a uma “criança”. Destaca-se também, que as duas são chamadas pelo palhaço por seus verdadeiros nomes e não como são apresentadas nos shows, o que configura um elemento de individualização das mesmas enquanto sujeito.

---

[220] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 151-152.

Imagem 17: Schilitzie, Jenny Lee e Elvira conversando com Phroso.[221]

Ou seja, de um lado, há uma piedade que humaniza o monstro, porque neutraliza o temor a partir do momento em que lhes oferece uma individualidade, que, inclusive, ajuda na função dramática. Do outro, existe uma intensificação do espectador com a deformidade, afinal, a movimentação câmera busca menos um olhar amplo sobre esses personagens e mais no uso do close de suas expressões faciais ou em suas cabeças deformadas.

Não são monstros, porque a narrativa os insere em um lugar de sujeito a partir de uma explicação. Mas a manifestação física de fraqueza destes personagens, filmados em primeiro plano, os *closes* em suas deformidades, em conjunto com a voz, reforçam um não encaixe com esse lugar do normal. Nesta sequência, também é importante destacar que é a primeira vez que se escuta a voz destes *freaks.* Schlitzie não pronuncia palavras, apenas um balbuciar de sons, que aparentemente, são entendidos pelo palhaço e os outros personagens *Pinheads* em cena.

A voz dos personagens em *Freaks* é um elemento a mais para discutir esse desencaixe do olhar frente às representações da deformidade. É válido lembrar que o filme foi lançado em 1932, um período de transição entre o cinema mudo e o falado - no sentido de introdução de diálogos e músicas que compõem a trilha sonora. Ou seja, o áudio ainda era um elemento em experimentação em *Hollywood*. Inclusive, alguns pesquisadores creditam o

[221] Frame do Filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 27:05s

fracasso dos filmes de Browning do período sonoro, ao mau domínio no deste recurso.[222]

Mas um comentário feito pelo diretor a respeito da técnica fílmica nos auxilia a pensar a questão do uso do som em seus filmes. Para Browning, "A legenda desnecessária é uma abominação na face da folha de prata. O romancista trabalha com palavras, mas o diretor trabalha com expressões. O diretor escreve a verdadeira história nas salas de corte e projeção."[223] (Tradução própria).

É possível dizer que não há um mau domínio da técnica sonora, mas a familiaridade do diretor com cinema mudo[224] continuou sendo explorada em *Freaks*, especialmente a partir das expressões faciais dos personagens como construtoras de significados. Ainda sim, o diretor utiliza o som para dar maior veracidade ao desconforto que a todo o momento se apresenta nessas representações. Em sua análise sobre a voz no cinema de horror, Rodrigo Carreiro aponta que um dos aspectos vocais característicos dos monstros são "vozes de textura gutural, com timbres graves, de baixa frequência", que em geral "provoca sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores."[225] No entanto, em Hans essa voz se apresenta em posição a essa estrutura. Frente à composição daquele pequeno corpo que se esforça para representar uma masculinidade e até mesmo quando expressa seus momentos de ira, temos uma voz extremamente doce e infantil que, segundo

---

[222] TOWLSON, J. An abomination on the silver sheet: in defence of Tod Browning's skill as a director in the sound era (on Freaks). *Bright Lights-film journal.* 31/12/2012, p.1. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/tod-browning-director-in-the-sound-era-analysis-of-the-opening-of-freaks/#identifier_0_18554> Acesso: 05 mai. 2017.

[223] "The unnecessary subtitle is an abomination upon the face of the silver sheet. The novelist works with words but the director works with expressions. The director does the real writing of his story in the cutting and projection rooms." SKAL, D; SAVADA, E*. Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning.* Anchor Books, 1ª ed. out. 1995. p. 140.

[224] Browning é da geração do cinema mudo e estreou seus filmes sonoros em 1931 com Drácula. *Freaks* é seu **s**egundo filme com introdução de som. Ver: TOWLSON, J. Op. cit. p.1. Disponível:<http://brightlightsfilm.com/tod-browning-director-in-the-sound-era-analysis-of-the-opening-of-freaks/#identifier_0_18554> Acesso: 05 mai./2017.

[225] CARREIRO, R. "Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo". Ciberlegenda, Rio de Janeiro (UFF), v. 1, 2011, p. 43-53. Disponível em: <http:// www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/38>Acesso em: 30 ago. 2019. p. 46.

Carreiro, são registros vocais que “sugerem mansidão, tranquilidade e doçura.”[226]

Com relação aos *Pinheads*, existe um timbre mais grave em suas vozes, no entanto, não é possível identificar o que eles falam. As palavras mais parecem um grunhir de sons não interpretáveis, soando quase animalesco, o que reforça a ambiguidade da questão sobre a normalidade destes corpos que o enredo busca apresentar. Deste modo, o espectador cria uma fina identificação com a narrativa, porque a força está na marca de intensidade das emoções do personagem normal frente o confronto direto com a deformidade. Se a movimentação rápida da câmera dá fluidez ao diálogo - criando uma relação de proximidade entre os personagens enquanto a cena os insere enquanto sujeitos pertencentes a um lugar – é também ela, ao ressaltar a partir de planos mais fechados à morfologia, que vem questionar a narrativa de tais personagens serem “normais como nós”.

3.7- Outros dois *freaks*: Randian e Half boy e a perturbação do olhar

Quando dividimos dentro do mesmo plano a apresentação dos personagens fica mais evidente o obstáculo do filme ao trabalhar com a ideia da opacidade, tal qual entendido por Ismail Xavier,[227] na forma de construir uma narrativa sobre tais personagens. Isso significa que a estrutura do filme não se organiza a ponto de construir representações que conduzam a um entendimento sobre estes personagens. A elaboração simbólica da imagem não se concretiza porque narrativa e a materialidade fílmica estão em andamentos distintos.

Continuamos na sequência em que se apresentam alguns *freaks* aos dois homens. Depois dos *Pinheads*, outros personagens aparecem para

---

[226] CARREIRO, R. “Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo”. Ciberlegenda, Rio de Janeiro (UFF), v. 1, 2011, p. 43-53. Disponível em: <http:// www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/38>Acesso em: 30 ago. 2019. p. 46.

[227] Apesar da característica dos filmes de horror em trabalhar a ambiguidade entre os personagens, que neste caso seria entre os normais e anormais, a materialidade do filme não compõe um código claro o suficiente ao espectador com relação aos próprios personagens freak. Ver: XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: *Opacidade e transparência- o discurso cinematográfico*, 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 19-25.

reforçar a tensão estabelecida frente a estes corpos. A câmera, em plano americano, volta para os dois homens. Jon, o homem mais velho, segue horrorizado pelo que está a sua frente. Dubois, proprietário das terras, expressa desconfiança em sua face. É interessante atentar à expressão e postura de ambos os personagens, porque essa mobilidade da câmera na sequência pode ser vista como uma espécie de confronto em busca da melhor definição frente ao que é mirado.

Imagem 18: A percepção de Jon e Dubois[228]

Quando Dubois indaga, sem muita convicção e em voz alta: “crianças...”, um rápido silêncio preenche a cena e a câmera se movimenta rapidamente em direção aos outros personagens, destacando Randian e Half Boy.[229] O primeiro, está deitado quase como um bebê recém-nascido, com uma roupa que não marca seu tronco (uma espécie de saco); o segundo está em uma postura mais relaxada, onde ele não sustenta seu tronco com as mãos, uma tentativa de compor uma imagem menos impactante. Se não aparenta ser uma criança, ao menos que seja um pequeno adulto. Além disso, o posicionamento da câmera ajuda a reforçar a ideia de inferioridade extraindo um efeito dramático a partir do ângulo de visão. Por estarem diretamente no chão, existe uma distância que procura ressaltar a ideia de pequenez destes *freaks* em relação aos dois homens.

[228] Frame do Filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 6:26s

[229] É importante destacar que Angelito também aparece na sequência, representado com uma criança. No entanto, ele não recebe um destaque, apenas compõe esse conjunto familiar.

Imagem 19: As outras crianças vistas por Dubois.[230]

Dos *Pinheads* aos outros *freaks* há uma progressão do horror que se estabelece, cujos personagens que causam maior conflito aos referenciais de normalidade são justamente aqueles no qual a morfologia é mais destoante. Não à toa temos nestes dois os representantes uma completa inquietude no olhar. O uso do *close* nesta sequência auxilia não só na visualização da deformidade como constrói a incerteza que paira no ar. Assim, a dúvida de Monsieur Dubois torna-se menos inapropriada e mais pertinente ao momento. O que acontece aos personagens, portanto, está relacionado à forma como os outros exercem o olhar sobre eles e a cena. Por isso, é tão emblemático que ainda sem muita confiança Dubois permita que o circo permaneça naquele local para que, segundo ele, "aquelas pessoas possam brincar ao sol como crianças normais."

É fato que nos espaços de apresentação, a associação destes corpos ao universo infantil foi uma recorrência, apesar da luta para serem vistos como adultos e dissociar sua imagem desse lugar.[231] Na representação fílmica a exploração de suas deformidades responde a determinadas condições de investimento do olhar. No caso dos *Pinheads* existe a ação de apresentá-los como semelhantes. Apesar do discurso de Tetrallini dirigir-se a todos, a câmera busca a semelhança entre o eu e o outro nestes personagens.

Além do uso excessivo da palavra criança, no início da sequência o som extra diegético ajuda a compor este cenário infantil. A trilha sonora no espaço

---

[230] Frame do Filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 6:28-6:29s

[231] BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 170-176.

remete a uma caixinha de música, ao mesmo tempo em que uma espécie de música infantil é balbuciada pelos artistas enquanto brincam de roda. Apesar de mínima, em conjunto com a narrativa linear, ela ajuda a criar esse espaço de inocência e vivência ordinária dos personagens. Ao passar para primeira pessoa da narrativa, ela torna audíveis os estados emocionais/traços da personalidade infantil que se quer passar sobre os mesmos. Mas segundo Rodrigo Carreiro, as canções de ninar ou melodias com timbres de caixinhas de música, predominantes em determinadas sequências, têm uma convenção de que "crianças de natureza ambígua podem incorporar ou personificar monstros."[232] Ao apresentar a exibição da deformidade como forma de sentir pena, a montagem se esforça para colocar o mais próximo possível todos os personagens dentro desse universo infantil, mas a relação da imagem e o enredo não compõe de imediato a certeza sobre este "do que se trata".

3.8- O que vê o *voyeur* de Browning? O fragmento do corpo e reconhecimento da anormalidade

Entre o quarto e quinto bloco, temos as sequências em que vemos uma quantidade expressiva de elementos sem muita conexão entre si. Mas apesar da não ligação, é possível dizer que são essas sequências que se estruturam para impedir o conforto do reconhecimento dos personagens como normais. Ao mostrar os bastidores de um circo, o enredo busca por certa empatia do espectador, a partir destes personagens secundários. Apresentando-os por meio dos atos cotidianos (até a primeira metade do filme) há uma associação de como a vida destas pessoas é similar a nossa.

No entanto, há sempre uma quebra desse movimento. No caso de Randian e John, a imagem de "pobres crianças" do terceiro bloco se desfaz, porque no andamento do filme eles são representados por outra imagem, que

---

[232] CARREIRO, R. "Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo". Ciberlegenda, Rio de Janeiro (UFF), v. 1, 2011, p. 43-53. Disponível em: <http:// www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/38>Acesso em: 30 ago. 2019. p.51.

de certa forma, ajuda a reafirmar aquela incerteza de Dubois, proprietário das terras, sobre a normalidade de tais personagens.

Em outra sequência podemos ver Randian conversando com uma espécie de empresário sobre os detalhes de seu show. Aqui é possível perceber que sua composição já se modifica. Ele está em posição de contato direto com outro personagem normal, apoiado em uma caixa, o objeto lhe confere certa elevação e faz com que o enquadramento entre os dois seja o mais proporcional possível. Além do vestuário exótico composto por uma argola na orelha e a roupa listrada que marca o seu tronco, Randian agora fala e também fuma. Deste modo, esta nova imagem não o traz mais como a representação de um bebê indefeso, e sim, de um homem adulto de negócios.

O mesmo ocorre com Half Boy. Em sua nova composição, ele faz uso dos braços para sustentar o tronco, o que lhe dá mais estatura, além de ter uma escada como apoio, que lhe dá uma média morfológica ao corpo e o deixa mais proporcional no enquadramento com o personagem normal. Agora, ele usa um traje formal completo, além das luvas nas mãos, que faz a vez dos sapatos. Muito educado e sorridente, assim como Randian, ele também fala. Aqui não representa mais uma pobre criança, e sim, um homem elegante e cortês.

Imagem 20: *Randian*, o homem de negócios e *Half Boy*, o homem cortês.[233]

Nos planos paralelos às ações do triângulo amoroso, os personagens são apresentados em uma justaposição de sequências que pouco dialogam entre si. Contudo, elas apresentam uma recorrência: a retratação de situações

[233] Frame do Filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 22:23s

comuns. Geralmente os personagens *freak* falam sobre relacionamentos, filhos, sentimentos e qualquer outro assunto onde os traços mobilizadores de humanidade sejam evidenciados (a bondade e o amor). A recorrência deste recurso poderia reforçar certo grau de vida ordinária, "são pessoas normais, humanos como nós", caso as sequências se detivessem na filmagem dos diálogos entre os personagens, dando importância à ação do enredo.[234]

Mas não é exatamente isso que acontece. A força de convicção do enredo depende de um senso de unidade a respeito de tais personagens que deveria progressivamente aumentar, na medida em que essas ações cotidianas e o diálogo fossem se consolidando como algo ordinário. Mas, não é possível ver validação destes momentos. Além de não ter nenhum personagem entendido como normal que os reconheça enquanto sujeitos independentes, mesmo que o enredo endosse os fatos ordinários, há sempre uma tensão que se apresenta ao espectador. Acreditamos que sua força está no enfoque em mostrar a não integridade corporal dos personagens.

Em geral, o quadro se preenche dessas imagens e contribui na direção do olhar do espectador sobre o modo como essas atividades corriqueiras são feitas. Só nesses dois blocos vemos Half Boy subir escadas com as mãos; o nascimento da filha da mulher barbada, dando a entender que a bebê é igual a mãe; as gêmeas siamesas que sentem as reações sensoriais uma da outra; um anão fazendo um brinde com sua esposa, que é uma mulher-sem braços; Randian acendendo seu cigarro, entre outras peculiaridades.

Apesar das atividades dos personagens serem dispersas, a disposição destes planos na linha temporal contribui para uma possível interpretação dos fatos. Ao analisar a questão do *voyeurismo* no cinema, o pesquisador Arlindo Machado nos apresenta o conceito de escopofilia,[235] que trabalha a pulsação,

---

[234] Nas sequências onde a Frieda dialoga com outros personagens é possível estabelecer uma identificação da mesma com os as pessoas entendidas como normais, já que a câmera também assume seu ponto de vista, tornando a relação diametralmente oposta (ora um ora outro) e assim, joga o espectador para aqueles espaços de diálogo.

[235] O autor se utiliza do conceito de Freud, escopofilia, o desejo de tomar o outro como um objeto, para afirmar que o cinema é o lugar absoluto onde se coloca esse olhar fixo e curioso, qualquer que seja o filme, em que "a perversão do olhar abelhudo que transforma o outro em um ser objetivado." Ver: MACHADO, A. O filme de voyeurismo. In: *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Ed. Papirus, 1997. p. 99.

ou seja, um movimento que não se pode conter e que determinadas forças trazem à tona. Em *Freaks,* tal pulsação se apresenta a partir da morfologia destes personagens, no qual o processo de visualização destes corpos acaba gerando uma crise no olhar. Portanto, a profundidade de campo em relação a estes personagens, é importante para distinguir a noção de repulsa no filme.

Como visto, nos primeiros espaços de espetáculo, o *freak* era a representação de algo. Uma inferioridade ou perigo (no modo exótico) ou de um status social (o modo engrandecido). No entanto, havia uma distância considerável aos olhos do visitante, além da narrativa criada sobre ele, que ajudava a endossar o entendimento sobre aquele ser. Por isso a importância do *talker* como uma espécie de narrador, que ajudava a construir este imaginário. Se não havia tal pessoa (geralmente em espetáculos com poucos recursos financeiros) o *freak* ficava parado atrás de uma cortina que se abria, ele fazia seu número e ela se fechava.

Quando as exibições vão progressivamente sendo retiradas dos espaços públicos e passam ao domínio científico, esses corpos serão vistos a partir das classificações médicas. Não se trata de um juízo sobre qual procedimento era menos danoso ao entendimento destas pessoas enquanto sujeito, mas constatar que também há o trabalho de uma representação neste lugar. Aqui, ela que está calcada um conjunto de diagnósticos que determinam traços da personalidade e talentos intelectuais[236] de maneira mais precisa, ou para efeitos de imagem, de modo quase microscópico.

O filme *Homem- Elefante* (David Lynch, 1980) trabalha bem a noção de como a assistência médica ao corpo, também está colocada em um espaço de espetacularização do mesmo. A sequência em que John Merrick (o homem-

---

[236] Esse é um debate que começa na segunda metade do século XIX, mas ganha força nas três primeiras décadas do XX. No fim da década de 1930, um caso famoso é a batalha judicial de Robert Wadlow (que nasceu com gigantismo) contra o *American Medical Association* que convidou Robert a ser examinado. Ele não aceitou. Mesmo assim, o centro publicou um artigo que distorcia suas condições gerais em virtude de seu tamanho. Apesar de Robert ter comprovado que foi injustiçado na descrição médica, o juiz alegou aquilo era apenas um "estudo de caso". Sobre o caso Wadlow e a representação médica destes corpos, ver. BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988, p. 272-278.

elefante) é apresentado a um grupo de médicos associados[237] busca arrancar a alteridade monstruosa daquele corpo, agora enfermo, a partir de um conjunto classificações que penetram aquele corpo. A ciência procura especificamente, prolongar o olhar do espectador em cima da anomalia.

Em *Freaks*, apesar da associação não ser tão direta, é possível dizer que o olhar funciona enquanto manifestação de uma fragilidade frente a uma cultura visual a respeito destas exibições que estava em conflito. Ainda citando Machado, mesmo o cinema de *voyeur* se aprimorando ao longo do tempo, ele tem como uma de suas marcas fundamentais o ato de "interpelar o espectador pelo ator."[238] Apesar de não ser um filme estritamente *voyeurista*, *Freaks* assume algumas características para discutir a forma de pensar o outro. A ação que impulsiona os personagens normais a encontrarem um mínimo de normalidade nos *freaks* não se sustenta a partir das ações cotidianas desempenhadas na tela. A fixação da câmera em suas peculiaridades anula tal imagem, a despersonaliza, fazendo com que as enxergue enquanto anormais, a partir a observação de suas deformidades.

No encontro dos personagens normais e anormais, a ação do enredo não tem força. Tanto assim, que quando o diálogo entre os personagens se inicia, rapidamente o personagem normal é excluído do campo de visão, permanecendo como uma *voz-off*. Um corpo que é excluído do enquadramento por outro que se inscreve por completo, preenchendo a tela. Assim, a força de atração se volta para o personagem *freak*. Imantando esse olhar sobre a deformidade, a câmera em primeiro plano inibe uma situação real, potencializando um investimento de horror frente àquela figura, que se manifesta a partir da repulsa e nojo.

Nesses planos sem muita conexão entre si, existe uma oscilação que acentua e diminui ajudando na progressão de horror a respeito destes personagens. Inicia com *Half Bolf*, com seu corpo soberano no quadro, caminhando vagarosamente em direção a Venus e Phroso. Há um respeito da

---

[237] O HOMEM-ELEFANTE [The Elephant Man] (1980). Direção: David Lynch. EUA: Universal Studios. 1 DVD (124m). Preto e Branco. 21:11- 23:30.
[238] MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Ed. Papirus, 19971997, p. 82.

câmera em centralizar o corpo do personagem, fazendo com que aquele rosto simpático, venha caminhando lentamente em “nossa” direção. Lhe dá, inclusive, um tempo de caminhada, em uma espécie de performance de sua habilidade. Apesar do *freak* olhar diretamente para o casal, seu olhar é oblíquo em relação à câmera. Isso ajuda a preservar essa pulsação em olhar o corpo e mantém o espectador preso à diegese. Mas, poucos segundos depois, temos a explosão. Esse corpo que lentamente se “deixar olhar”, sai correndo junto com outro personagem, que veio anunciar o nascimento da filha da mulher barbada.

Imagem 21: Half Boy e a construção cênica do horror pela câmera[239]

Em outra sequência destes blocos, vemos a discussão entre três personagens: Roscoe e as irmãs Daisy e Violet. O homem é casado com Daisy e não gosta de sua cunhada, porque ela bebe demais e prejudica a irmã. A questão, aparentemente comum, ganha toda uma carga de tensão pelo fato das duas serem siamesas. Ou seja, apesar da morfologia completa, elas são grudadas pela cintura. Este fato intensifica o desajuste da cena - que busca tratar a questão com naturalidade - porque aquele corpo gera outros significados frente à situação. Como já sabido anteriormente pelo espectador, as irmãs sentem a reação sensorial uma da outra; isso significa que quando Violet exagera na bebida, Daisy também fica de ressaca, entre outras situações.

A câmera reforça o horror da sequência. Em um primeiro momento, em plano de conjunto, ela procura dar destaque à ação das irmãs. Elas estão

[239] Frame do filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 22:08s-22:25s.

inclinadas arrumando a cama de sua casa (um *trailer*); neste momento não é possível observar a junção de seus corpos. Quando Roscoe entra em cena, a câmera se movimenta e em plano americano procura destacar as personagens do joelho pra cima, dando mais força de tensão à imagem e ao diálogo. Roscoe e a cunhada discutem sobre seu comportamento, enquanto ele amarra o vestido das irmãs.

Entendido como um personagem normal devido à morfologia é preciso chamar a atenção a um ponto específico em Roscoe: além de trabalhar como a assistente do palhaço, (logo, se veste de mulher) ele é gago. A gagueira é um desvio da fala que consiste em um esforço de pronúncia. Portanto, há cortes, repetições, reforços de palavras e geralmente as frases saem truncadas. Neste caso, a anomalia do personagem ganha um efeito na construção do percurso do olhar sobre esses corpos. É como se o esforço das duas irmãs em se separar a partir do realce de suas personalidades distintas não se concretizasse, porque Roscoe está ao mesmo tempo as "juntando e separando". Ao cortar e duplicar palavras, a repetição desse movimento reitera a dificuldade expressão frente ao diferente, e, por conseguinte, o fracasso em enxergar tais personagens como normais.

Imagem 22: a câmera e a movimentação[240]

O que move esse olhar quase microscópico de um fragmento de deformidade a outro, além de ser uma forma de alimentar o apetite visual no espectador, também funciona como uma espécie de busca por uma prova. Apesar do pouco destoamento físico, Hans já provou sua diferença dos demais

[240] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 24:14s- 24:40s.

devido a sua má índole. Em algumas sequências, o anão também tem alguns primeiros planos que exploram sua deformidade. Seja pelo *close up* nas mãos ou em suas expressões faciais; diferentemente de Frieda, que é filmada quase sempre em plano americano. Portanto, será ele um anormal?

Imagem 23: Hans servindo champanhe para Cleópatra.[241]

3.9- A descoberta da dissimulação do olhar: a aceitação aos personagens *freak* não existe

Mas a dúvida que paira ao espectador não permanece ao longo de todo o enredo, pois existe um personagem que a revela: Randian. Aquele apresentado como a contradição em boa parte da trama, camuflando sua monstruosidade, é quem que nos dá a resposta. Ainda no quinto bloco, temos uma sequência que antecede esta revelação. Nela, vemos o casal Angelito e Martha (o anão e uma das mulheres sem braço) conversando sobre as más intenções de Cleópatra contra Hans. Segue o diálogo:

> Martha: Cleópatra não é uma de nós. Somos só umas coisas imundas para ela. Ela cuspiria no Hans se ele não estivesse dando presentes.
> Angelito: Deixe ela tentar. Deixe ela tentar fazer algo contra um de nós!
> Martha: Você tem razão. Ela não nos conhece, mas irá conhecer.[242]

A observação de Martha de que “ela não sabe sobre nós”, serve em parte, para lembrar esta diferença entre os normais e anormais. A sensação de tensão causada nessa cena intensifica-se na sequência seguinte. Filmada em

---

[241] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 28:13s.
[242] Diálogo do filme *Freaks*. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 25:01- 25:39s.

uma única tomada, vemos Randian conversando com uma espécie de empresário. O enquadramento dá visibilidade ao corpo do artista em sua totalidade. A câmera se movimenta preenchendo o quadro e imantando o olhar naquele personagem e em primeiríssimo plano, ela dá enfoque a sua atividade peculiar: o homem-tronco acendendo um fósforo com a boca para fumar. A concentração na ação do personagem em acender o cigarro é de total imersão. Há nesse momento, um respeito da câmera à performance, que lhe dá o tempo para que a ação seja feita vagarosamente e não se perca nenhum detalhe. No entanto, no desdobramento da cena existe um diferencial: Randian olha diretamente para a câmera, devolvendo o olhar para o espectador.

Imagem 24: Randian devolvendo o olhar para o espectador.[243]

Na tradição do cinema clássico, uma das formas de manutenção das regras da representação consiste nos atores não olharem para a câmera, ou seja, que o filme não devolva o olhar para o espectador. Deste modo, se estabelece uma estrita obediência de separação dos dois espaços (o local de representação e onde se encontra o espectador) para que a relação seja a mais invisível possível.[244] Portanto, com a ruptura, é possível dizer que este é momento onde o sentimento de horror se estabelece de maneira mais radical em todo o filme. Apesar de rápido em relação à sequência,[245] é de total importância, pois a partir de agora, ele deflagra que o olhar do espectador é

[243] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 25:01- 26:24s

[244] XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: opacidade e transparência.* 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª impressão, 2012, p. 32.

[245] O frame em que *Randian* olha para a câmera dura em torno de dois segundos.

escopofílico. Randian "sabe" que é observado e esse fato não o torna uma pessoa, normal, e sim, apenas um objeto de exibição.

A partir de uma pequena atividade ordinária (acender um cigarro), temos a mudança de um corpo que é observado, ao corpo que também observa. O olhar de Randian, que não é oblíquo em direção à câmera, choca o espectador preso à diegese, deslocando-o de uma posição passiva. Soa quase como uma forma de ataque. Ao criar uma ilusão de profundidade, é possível dizer que o diretor usa o ponto de vista para inverter. Aqui há vida, não porque há coisas comuns sendo feitas de modo ordinário ou relacionamentos construídos, mas porque a devolução desse olhar estabelece uma não passividade a estes corpos saturados de discursos. Esse olhar desloca o conforto do espectador/vouyerista e ao mesmo tempo é possível dizer que revela a fragilidade não só visual como também moral.

3.10- O discurso em *Freaks*: "*one of us*?"[246]

Até chegarmos ao último bloco, onde se encontra o desfecho (a revelação de que a mulher-galinha é Cleópatra), temos uma diversidade de representações *freak* que dificulta a formação de uma estabilidade frente a esses corpos que se pretende enxergar. Nesse sentido, temos aqui uma espécie de balança onde alguns elementos são pesados. Quem tem mais força moral, possui neste caso, os recursos para se impor em uma confrontação de valores, gerando uma desmontagem daquele personagem que carrega o vício que precisa ser flagrado ou punido.

No segundo capítulo trabalhamos como o período da Depressão foi um momento de declínio de sonhos e ideais projetados à nação. Virou notícia, ao ser analisado e comparado por especialistas como um declínio físico pessoal[247] e virou política quando esse fracasso na proposição de uma ideia de sociedade, embasado nos mitos fundadores da nação, impulsionou campanhas

---

[246] Trecho da música cantada pelos *freaks* para inserir Cleópatra em sua família. Original: "W*e accept you*, *we accept you one of us*! Gobbe gabba gobbe gabba". Tradução: "Nós aceitamos como uma de nós".

[247] CURRELL, S. *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p. 27

que desejavam reerguer a sociedade. Susan Currell diz que a década de 1930 foi o momento em que os valores da sociedade colocados em questão estavam centrados na figura do “homem esquecido”. A política do período não mediu esforços em criar esse novo homem como um símbolo de identificação: “o homem americano "sem leme" poderia ser claramente equiparado à nação "sem leme"[248]. A grande ansiedade social impacta as noções culturais:

> Esses medos foram fundamentais na cruzada para purificar o lazer e criar uma raça "mais forte" de pessoas que poderiam fisicamente e mentalmente tirar o país da Depressão. A necessidade de uma liderança forte, um "leme" para dirigir o navio sem rumo, parecia fundamental para a sobrevivência da América como uma economia poderosa.[249] (Tradução própria).

Por isso, as questões morais tomam centralidade na discussão visto que a construção deste novo homem precisava se ver livre das velhas ações “patológicas”. Nesse sentido, é possível pensar que a rejeição ao filme está relacionada com esse quadro de degenerescência social. *Freaks* enfatiza a crítica à questão do estereótipo e discriminações, na medida em que o espectador é colocado frente a outras formas de exclusão, além das geradas pela desigualdade econômica do período. A partir das especificidades do horror em causar a repugnância e o nojo, ela complexifica a percepção e acentua os sentimentos daquilo que a sociedade americana não aceitava ver.

O sexto bloco contém o ponto de virada do filme e é um bom momento para analisarmos melhor a questão da fragilidade moral e do olhar. Trata-se da festa de casamento de Hans e Cleópatra. A câmera em plano de conjunto mostra todos os personagens dançando e tocando instrumentos em volta de uma mesa, comemorando o matrimônio do amigo. Essa mesa é um objeto importante em cena, porque ajuda a demarcar a distância (física e emocional) dos personagens, já que há uma série de acontecimentos simultâneos.

---

[248] Original: “(…) the ‘rudderless’ American male could clearly be equated with the ‘rudderless’ nation.” CURRELL, S. *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p. 32.

[249] “These fears were paramount in the crusade to purify recreation and create a ‘stronger’ race of people who could physically and mentally bring the country out of the Depression. The need for strong leadership, a ‘rudder’ to steer the aimless ship, appeared paramount to the survival of America as a powerful economy.” Ibidem.

Em seguida, a câmera corta para Hércules e Cleópatra, dando destaque à ação de repulsa da trapezista pelo anão e o início do plano contra Hans. Outro corte e vemos a mão de Cleópatra colocando um veneno em uma garrafa de champanhe que está no chão, separada das demais, e em seguida, servindo a bebida ao seu marido, agora chamado por ela de *little baby*.

Imagem 25: Cleópatra inicia o plano para matar Hans.[250]

Mais uma vez, vemos a câmera em primeiro plano se deter nos momentos de felicidade dos personagens, dando destaque as suas emoções, ao mesmo tempo em que são destacadas as peculiaridades de algumas apresentações. Na ponta da mesa oposta aos noivos está Angelito (cujo espectador já sabe de seu potencial ameaçador). Ele é o personagem que organiza esse momento, como uma espécie de maestro. Com sua batuta de faca, ele aponta para alguns artistas, os convidando para mostrarem seus números: o engolidor de espadas, o engolidor de fogo e o destaque para *Koo-Koo,* que está dançando sob a mesa.

Na ponta da mesa onde se encontra Angelito está Frieda. Ambos são os personagens que sabem a verdade sobre o mau caráter da trapezista. No entanto, dentre todos, ela é a única personagem triste na festa. A câmera intensifica a tristeza da anã na medida em que Hans pergunta a trapezista se ela está feliz. As gargalhadas debochadas de Cleópatra à resposta do anão vão crescendo, conforme a repetição de ambos da palavra feliz, até chegar o momento ápice: a trapezista se levanta e beija Hércules na frente de todos. Há uma explosão de risos no contra campo, enquanto a câmera, em primeiro

[250] FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco.39:16s-39:39:24s.

plano, revela as expressões do casal de anões: Hans, incrédulo e Frieda, que chora e vai embora.

Imagem 26: a expressão dos anões frente à revelação da trapezista.[251]

Até o ápice dessa sequência, não há nenhum estabelecimento de identificação com nenhum personagem, porque a identidade humana fraturada se apresenta por todos os lados. Seja pela presença quantitativa de peculiaridades que preenche o quadro com estes "seres inacabados" ou porque Cleópatra e Hércules, cuja má índole fora revelada antes ao espectador, também não geram nenhum ponto de identificação, pois têm até as entranhas de mau caratismo. O espectador é colocado no meio de um jogo marcado pelo processo da degeneração. Nessa busca, é o choro de Frieda que gera a identificação com o espectador, já que a mesma é a única que não o vê como diferente. Mas, nem a mesma se mantém presente frente à tamanha degradação, retirando-se da festa.

O lugar da degradação é reforçado ao espectador, quando em seguida, Angelito sobe à mesa, enche uma enorme taça de champanhe e anuncia: "vamos brindar a taça do amor, para fazer de Cleo uma de nós." A câmera em plano médio destaca o corpo do anão, enquanto ele caminha compartilhando a bebida com cada um dos *freaks*. Neste momento todos cantam uma música: "nós a aceitamos, nós aceitamos como uma de nós, *goobbe gabba, goobbe gaba*..."[252]

---

[251] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 41:07s-41:13s.
[252] Original: "W*e accept you*, *we accept you one of us, goobbe gabba, goobbe gaba…"*

A música, aparentemente inocente, ganha carga de tensão, pois a demarcação do ritmo (feita com as mãos e o cabo das facas que estão nas mãos ou pés dos *freaks)* se incorpora no ambiente em conjunto com a risada maléfica de Hércules, que agora, ri de Cleópatra. Enquanto o anão percorre a mesa em sua direção, vemos a trapezista se levantando vagarosamente. Seu corpo se "agiganta", assim como seus olhos, que apesar de oblíquos à câmera, deixa claro ao espectador sua expressão de ódio frente a tal assimilação. Quando a taça chega às suas mãos ela perde o controle.

Imagem 27: o confronto de Angelito e Cleópatra.[253]

O movimento de câmera nessa sequência é interessante, porque apesar da trapezista estar em pé, Angelito está levemente superior a ela. Isso nos leva a pensar que o primeiro ato de vingança destes personagens *freaks* não é a mutilação do corpo de Cleópatra (que acontece no desfecho), mas o reconhecimento da igualdade entre os grupos. No entanto, esse reconhecimento não é confortável e mais uma vez é quebrado, quando Angelito lhe oferece a bebida compartilhada por todos e ela, em um ato de fúria, joga a bebida no anão e grita:

> Cleópatra: Vocês! Sujos, aberrações, aberrações, aberrações! Saiam daqui!! Seus imundos! Me fazer um de vocês?
> Hércules: Não ouviram? Fora daqui!![254]

[253] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 42:04s-42:40s.

Neste momento, todos saem cautelosamente, observando Cleópatra, que, ainda enfurecida, resolve carregar Hans - agora chamado de “pequeno monstro dos olhos verdes”- nas costas, como se ele fosse uma criança, reinserindo assim os personagens do lugar de onde “não deviam ter saído”: o lugar de anormais.

Imagem 28: a explosão da trapezista e a revelação de sua monstruosidade.[255]

3.11- A imagem e seus ecos: as questões sociais nos personagens

Apesar da ambiguidade na representação dos personagens, *Freaks* está longe de inserir-se em uma neutralidade com relação a alguns estereótipos que se apresentam na composição dos personagens *freak.* Um primeiro ponto a chamar atenção é como estes estereótipos estão carregados de conotações negativas associadas ao estrangeiro. Hans é um exemplo evidente de tal construção. Como dito, a proporção de seu corpo faz com que suas composições estejam mais próximas a definição de uma “pequena pessoa” do que de uma “aberração”. Aqui ele representa um homem, a partir de uma construção de masculinidade pautada em suas roupas, gestos cavalheirescos em quase todas suas atitudes entre outras coisas analisadas. Entretanto, esse homem cortês que fala inglês em quase todo o filme, nos momentos raiva por querer provar sua humanidade, se expressa em alemão, sua língua materna.

Neste descontrole ao impor sua visão de si aos outros, ele obtém como resposta o deboche dos personagens normais e por que não dizer, escárnio. Portanto, a relação com aquela imagem não se sustenta, pois está carregada

---

[254] Diálogo do filme Freaks. FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 43:37s-43:40s

[255] Idem, 42:42s- 44:42s.

da degradação de Hans. Sua trágica paixão por Cleópatra, a *femme fatale* frígida que não corresponde às suas expectativas, em muito se assemelha ao personagem do filme expressionista alemão, o professor Immanuel Rath de *O Anjo Azul* (1930, Josef von Sternberg). Severo e rígido com os alunos, esse personagem se apaixona pela artista de *vaudeville* Lola Lola sendo demitido da escola onde trabalhava. O enredo vai aumentando a degradação de Immanuel até chegar ao ápice: humilhado, ele vai trabalhar com a artista no cabaré *Anjo Azul,* como assistente do palhaço, vendendo fotos seminuas de sua mulher (que supostamente o trai).

Na sequência da humilhação de Hans, há um detalhe que reforça esse menosprezo ao estrangeiro. Na festa de casamento da trapezista e do anão, a garrafa de champanhe que Cleópatra envenena para dar a Hans é de 1914 (início da Primeira Guerra Mundial). Tal detalhe poderia passar despercebido, se a câmera não procurasse acentuar essa informação ao espectador. É uma garrafa separada das demais, usada para matar esse outro. Nesse sentido, há na concretização deste plano, um menosprezo a tal monstruosidade, vinda de fora, que precisa ser eliminada.

Imagem 29: a câmera acentua a data da garrafa ao espectador.[256]

No sétimo bloco, onde ocorre a vingança contra Cleópatra, além das indagações sobre o estrangeiro, também vemos algumas questões sobre raça impostas a esses corpos. Depois da descoberta de Hans sobre o caráter de sua mulher, a trapezista tenta dissimular a situação cuidando dele, que está

[256] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 39:16s.

doente devido ao envenenamento. No entanto, o anão, já desconfiado, traça um plano com Angelito para desmascará-la.

Até chegar ao ápice da vingança (a perseguição dos *freaks* à trapezista), vemos Hércules e Cleópatra exercendo algumas atividades, mas sendo vigiados pelos amigos de Hans que estão escondidos atrás de pneus ou das escadas dos *trailers.* Em *Freaks,* a simulação de uma de normalidade que não é capaz de convencer o espectador - porque a relação da representação dos personagens e a narrativa não compõem de imediato a certeza sobre aqueles seres - tem nesta sequência uma quebra. Ao analisar a percepção sobre a deformação ao longo do tempo, Courtine dirá que no século XX a compaixão é exercida nestes corpos a partir de uma proporção. Ou seja, quanto maior o amor, maior à distância. Assim, "o monstro pode proliferar na distância virtual das imagens e discursos, mas sua proximidade carnal perturba."[257]

Nessa sequência onde os *freaks* estão vigiando os personagens normais temos algumas características típicas do cinema expressionista alemão, que se apresentam com maior evidência. Elas cumprem um papel importante ao ambientar uma atmosfera do horror. Deste modo, assim como Hércules e Cleópatra percebem essa "movimentação abaixo de si", enquanto exercem suas atividades, o espectador também. A câmera filma ou em planos de conjunto, mostrando um grupo de *freaks* vigiando o *trailer* de Hans*,* ou em primeiro plano, mostrando os personagens fazendo a vigia entre janelas ou escadas.

É interessante apontar como a iluminação, especificamente o jogo de claro-escuro, trabalha com esse movimento. A obscuridade tem uma centralidade na ambiência e a iluminação destaca os olhos de alguns personagens, as silhuetas ou a sombra de seus corpos, criando assim, uma atmosfera de fatalidade.

---

[257] COURTINE, J. O desaparecimento dos monstros. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em: 16 nov. 2018,p. 10.

Imagem 30: a iluminação acentua na construção da monstruosidade.[258]

No caso dos personagens negros, eles aparecem em situações e momentos muito específicos da trama. Mais uma vez, voltaremos ao personagem Randian, porque nessa sequência ele ganhou um plano específico para visualização de sua monstruosidade. Como um personagem que aparece em situações chave, é possível ver que a exposição de seu corpo deformado tem um desenvolvimento ao longo da trama: primeiro como vítima; depois, com um olhar mais aproximado, como um homem anormal e por fim, o desfecho o reinscreve como um monstro.

Tanto assim, que na sequência final, além do papel da iluminação, o som e a visualização da chuva estão inseridos como um elemento narrativo significante. Como um componente que transforma a paisagem, na sequência, com seus raios e trovões, além da carga de dramaticidade, pelo fato de ser noite, ela ajuda a reforçar essa ideia da destruição. Além de Randian, existe esse outro personagem negro - que só é apresentado ao espectador nessa sequência final - que também aparece em um plano sozinho. Com seu cabelo bagunçado e uma faca na mão, ele rasteja pela lama no meio dessa chuva.

É importante lembrar que boa parte das questões apresentadas no filme estava em desalinho com as normas específicas do PCA, especialmente, as que se relacionam ao matrimônio. Mas, com relação à ideia da não miscigenação entre brancos e negros, vemos um alinhamento. Neste sentido, podemos pensar que se a reação aos personagens está relacionada à forma como o olhar é direcionado - a partir da *mise-en-scène* - esses elementos raciais são trabalhados para aproximar estes corpos negros ao lugar de

[258] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 53:09s-54:09s.

escória. E em certo sentido, reafirmam a segregação racial na sociedade. Se a Randian foi dado qualquer espaço de sociabilidade durante o filme, o desfecho final em conjunto com a imagem de seu companheiro o coloca no lugar de onde, supostamente, ele não devia ter saído.

Imagem 31: Randian e o outro personagem rastejando na lama.[259]

Nos personagens normais em maior evidência no filme, também é possível pensar que há algumas peculiaridades na representação dessa boa moral. Madame Tetrallini, o palhaço Phroso e Vênus são os representantes diretos dos nobres valores que constituem o sujeito. Todos apresentam a noção de cuidado como prática de um caráter ético. Nos três personagens, o reconhecimento de humanidade dada aos *freaks* se apresenta, mas de modos distintos. Em Tetrallini, pela noção de tutela; em Phroso, pela ideia de defesa e por fim, em Vênus, pela piedade.

Apesar de estabelecerem alguma relação com os personagens deformados, nesta sequência percebemos inversões. Se no início do filme temos Tetrallini como o sujeito que oferece proteção a esses corpos, que “são apenas crianças com formas diferentes”, a sequência final rompe com esse lugar. Os *Pinheads* rastejam de noite na lama com suas facas, para desespero da tutora, que ao mesmo tempo sai em busca de proteção quando a vingança contra Cleópatra e seu amante é desencadeada. Suas crianças não podem ser contidas.

[259] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 50:02s; 59:09s.

Imagem 32: As crianças de Tetrallini rastenjando com suas armas.[260]

3.12- O ponto de vista da narração de *Freaks:* a experiência que viola os limites

Por maior esforço que o enredo apresente, inclusive na tentativa em trabalhar alguns personagens de modo ambivalente, o formato não se sustenta, porque existe um narrador que está sempre apontando a contradição, quando não revelando a farsa. Nesse sentido, apesar do desalinho às normas específicas do PCA, é a terceira parte de seus princípios gerais que marca essa tensão do filme com algumas questões do período. Segundo o documento, "nenhum enredo deve ser construído de maneira a deixar a questão do certo ou errado em dúvida ou confuso."[261]

Em *Freaks* há um conjunto de situações que apresentam a incapacidade de enxergar essas pessoas como normais. Ele se estabelece a partir da inquietude do olhar levado à exaustão por uma série de representações nestes corpos e, por consequência, reinscreve a deformidade física como algo anormal, logo, aquilo a ser temido. Se parece errado julgar as pessoas como monstros, devido à deformidade física, torna-se proporcionalmente errado (e até mesmo imoral) atribuir qualidades infantis às pessoas adultas somente pelo tamanho ou condições mentais. Até porque, alguns personagens normais (Phroso, mas especificamente. Cleópatra) atribuem sentimentos sexuais aos *freaks*, mesmo os colocando nesse lugar do infantil.

---

[260] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco, 59:29s.

[261] "No plot should be so constructed as to leave the question of right or wrong in doubt or fogged." DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999, p. 351.

Para Joan Hawkins em sua análise sobre o filme, Hans é colocado na qualidade de vítima[262] e é só a partir da perseguição à Cleópatra que ele estabelece sua masculinidade pela primeira vez. Nesta sequência, o anão ordena que a trapezista lhe dê o frasco de veneno que ela coloca em seu remédio. Enquanto isso, a câmera em *travelling* acompanha cada um dos amigos do anão, que estão limpando curiosos objetos, quase fálicos: armas, canivetes e facas. Além do destaque aos corpos, é importante ressaltar a ação dos personagens pela sombra (formada pela luz projetada sobre eles), que em conjunto com a música tocada por um dos *freaks* gera uma carga de tensão a ser revelada.

Imagem 33: Hans e seus amigos cercando Cleópatra.[263]

Apesar desta ressalva sobre a autoridade matrimonial exercida a partir da masculinidade de Hans, atentamos ao fato de que o protagonismo que ele assumiu, não só reforça o filme como parte do gênero de horror, como reafirma os *freaks* como monstros e não como pessoas normais. O que aconteceu com a trapezista (sua mutilação e transformação em um *freak*) atenta ser produto da disposição de uma enorme agressividade que domina o processo da dissimulação que vai se firmando.

Após a sequência a perseguição de Cleópatra e Hércules, temos o oitavo bloco, onde voltamos ao cenário inicial, em que o guia revela ao espectador quem é a criatura escondida: A Mulher Galinha, que nada mais é do que Cleópatra, agora mutilada, soltando grunhidos para seu novo público.

---

[262] Ver: HAWKINS, J. “One of us”: Tod Browning’s Freaks. In: THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996.
[263] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 46:57- 47:07s.

Rapidamente temos um corte e aparece Hans em uma suntuosa biblioteca. Filmado em plano aberto, a sequência destaca a amplitude do lugar, dando a entender o tamanho da fortuna que ele recebeu, mas também sua pequenez dentro desse espaço. Em seguida entra um mordomo lhe avisando sobre algumas visitas. Hans, contudo, responde de modo melancólico que não quer receber ninguém, pois prefere viver isolado com sua culpa. As visitas são justamente, Phroso e Venus, que trazem Frieda para dizer a seu amado que não foi sua culpa: “Hans, você tentou impedi-los, só queria o veneno. Não chore Hans, eu te amo.”

Imagem 34: Hans apequenado pela culpa no desfecho do filme.[264]

Após um momento de brutalidade visual e o desenvolvimento de sensações desagradáveis, que é uma das molas do gênero fílmico de horror, esta sequência coloca o protagonista apequenado diante de seus atos, ao lado Frieda, tida como a personagem que mais se aproxima da ideia de normalidade (por suas ações em todo o filme) e que neste momento se apresenta quase maternal diante seu (terrível) amado. Assim, esse desfecho anticlímax torna-se ainda mais desconexo com o todo, porque não gera identificação com o personagem.

Inserir a retórica eugênica como ponto fundamental aos filmes de horror do ciclo de 1930, nos leva a pensar que a representação destes personagens monstruosos está relacionada às crenças eugênicas sobre a aparência física como valor positivo para a saúde biológica, intelectual e moral:

---

[264] Frame do filme *Freaks.* FREAKS (1932). Direção: Tod Browning. EUA: Metro Goldiwn-Mayer. 1 DVD (64m). Preto e Branco. 50:24s; 51:19s.

> A aparência, os traços e o comportamento dos heróis, heroínas e monstros do horror significam falhas embutidas em seus pais, nos meios de sua criação e em certos sistemas de herança; mais amplamente, eles referem “inferioridade” racial e falhas éticas e morais. O desvio físico ou comportamental do monstro, geralmente acompanhado pela falta de responsabilidade moral indicada pela violência física em relação a outros testemunha um método aberrativo de procriação ou um sistema degenerado de herança, enquanto a inervação física e a ineficácia de "heróis" brancos do sexo masculino evocam o dilema da classe média e alta como eles falham diante das classes e raças defeituosas que proliferam.[265]

Uma das marcas da indústria fílmica de 1930, segundo Ina Hark, foi o deslocamento das preocupações com as questões econômicas e suas consequências para outras épocas, ou seja, elas não estavam ancoradas em um cenário contemporâneo.[266] Todavia, apesar deste deslocamento, não há ignorância sobre os fatos. Nesse sentido, pensando nos questionamentos vigentes na indústria cinematográfica, *Hollywood* vivia um momento de problematização da exibição. Por isso, analisando as representações destes corpos *freak*, é possível dizer que marcado pelas próprias contradições internas - a criação de um código de aplicação de regras que não era seguido à risca - há um jogo de compromisso entre a censura e o que poderia ser visto.

Na década de grandes transformações na sociedade estadunidense, mas, principalmente, da perda de um ideal de sociedade, este outro que abala o conhecimento de “mim” a partir de uma configuração deformada, encontra resistência entre o ver e não querer se ver naquela condição humana. A anormalidade, portanto, precisa se instalar em outra cena na qual não pode encontrar mediação no cotidiano.

---

[265] “The appearance, traits, and behavior of horror’s heroes, heroines, and monsters signify flaws embedded in their parents, in the means of their creation, and in certain systems of inheritance; more broadly, they reference racial ‘inferiority’ and moral and ethical failings.
The monster’s physical or behavioral deviance, usually accompanied by a lack of moral responsibility indicated by physical violence toward others testifies to an aberrant method of procreation or a degenerate system of inheritance, whereas the physical enervation and ineectuality of white male “heroes” conjure the dilemma of the middle and upper classes as they falter in the face of the proliferating defective classes and races. CURREL, S. Op. cit., 2006 p. 341-342.

[266] HARK, I. *American Cinema of the 1930s*. Rutgers University Press, 2007, p. 2.

Considerações finais

Essa pesquisa procurou analisar o filme *Freaks* para entender a representação fílmica do anormal na obra. O primeiro movimento foi considerar que a percepção sobre a deformidade humana e as sensibilidades à exibição se transformaram, até chegar ao seu entendimento a partir de concepções modernas deste corpo pelas de normas científicas.

A virada entre os séculos XIX e XX constituiu um momento chave para entender a centralidade da representação destes corpos na cultura visual norte-americana e as relações dinâmicas desse movimento. De um lado, porque a partir do nascimento do Museu Americano (1841) observamos a organização dessas exibições como forma de espetáculo e a partir disso, um conjunto de práticas que foram estabelecidas a esses corpos. Do outro, temos uma cultura de observação médica, que ainda aspirava ares de ciência, mas já buscava dar legibilidade a esses corpos a partir de um conjunto de classificações que retiravam as anomalias desse lugar de "monstruoso".

Jean Courtine classifica esse processo de privação da exibição nos espaços públicos a um grupo "especialista", não só como o momento de uma classificação desses corpos como objeto de estudo, mas como instrumentos de produção do sujeito. Segundo o autor, "é no termo deste processo de subjetivação que monstruosidade poderá tornar-se moral, e que a anomalia acabará fazendo parte do catálogo de perversões."[267] Portanto, na entrada no século XX vimos essa transição gradual, mas não linear, de mudanças na forma de exibi-los. Aos poucos, as monstruosidades foram retiradas dos espetáculos,[268] ou seja, do espaço público, mas vão sendo incorporadas nas telas de cinema em forma de signos.

Como vimos, a maior expressão desse movimento da aparição da monstruosidade em *Hollywood* se encontra no chamado "ciclo de horror de

---

[267] COURTINE, J. *Decifrar o corpo - pensar com Foucault.* Petrópolis: Vozes, 2013, p. 131.

[268] Ao longo da década de 1930 é possível encontrar apresentações *freak* em alguns circos, mas elas vão se tornando mais esparsas. Além de Randian e Koo-Koo que trabalharam até os últimos dias de vida (o primeiro em 1934 e a segunda até a década de 1960), temos como exemplo as irmãs Jenny Lee e Elvira que se apresentavam na década de 1930, em *Coney Island*, como "As gêmeas de Yucatan". Ver: DasGupta,S. Medicalization. In: ADAMS, R; REISS, B. SERLIN, D. *Keywords for Disability Studies*. NY University Press, 2015, p. 341.

1930", que tem seu ápice entre os anos de 1931-1932. Esse foi um período conturbado no país, em que os efeitos da Grande Depressão (1929) abalaram não só as estruturas econômicas, mas o próprio ideal de sociedade que vinha sendo construído e foi reforçado com o fim Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, se a década de 1920 representa o ápice do progresso material e uma geração que acreditava que nada poderia falhar, essa virada de décadas vem colocar à prova todas essas certezas.

Portanto, um dos problemas centrais desse período era não só reerguer a economia, mas principalmente essa sociedade. Herbert Hoover, o presidente vigente no período da crise, concentrou seus esforços na figura do "homem-esquecido". Tanto assim, que rememorou muitas vezes em seus discursos o passado de glória do país, na tentativa de mobilizar a sociedade. Era preciso lembrar quem era essa nação, mas pensar, sobretudo, como reconstruí-la. Por isso, as questões familiares tomaram um ponto central na discussão. Wendy Kline diz que nesse período, o movimento eugênico, já assentado nas décadas anteriores, teve a oportunidade de influenciar políticas públicas a respeito das questões sociais, voltando seu olhar as questões da família e da criança como medida de estabilização da raça.[269]

O *New Deal* sempre é destacado na década de 1930, pois é o período onde encontramos maior aplicabilidade desse conjunto de estudos que tentavam explicar as causas da Grande Depressão, para além das questões econômicas. No entanto, o que estava em jogo nessa passagem de décadas, era a criação de uma narrativa que se preocupava em frear os excessos cometidos na década de 1920, mas também, construir um modelo de nação em que os valores corretos se propagassem, a fim de que tais eventos não acometessem novamente a sociedade. Não à toa, o período foi visto como uma doença que assolou o país e que precisava ser eliminada:

> Em forte contraste com essa imagem de perfeição física e mental, Hoover citou estatísticas destinadas a chocar seus ouvintes. Dos quarenta e cinco milhões de crianças do país, dez milhões sofreram algum tipo de deficiência mental ou física e, portanto, impediram o progresso humano. Não foi a pobreza da Depressão que impediu que os filhos da América incorporassem ideais físicos e mentais, Hoover

[269] KLINE, W. A New Deal for the Child. In: CURRELL S.; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 20

> argumentou, mas "pais ignorantes" e "filhos mal educados". (Tradução própria)[270]

Por isso, a questão da hereditariedade foi tão importante ao debate. Ainda nos estudos de Kline, a autora aponta uma frase dita pelo presidente Hoover no começo dos anos 1930, que ajuda a sintetizar a centralidade da questão: “não haverá crianças na América que não tenham o direito de nascença completo de uma mente sã em um corpo sadio.”[271] Posteriormente, a fala do presidente foi utilizada como inspiração para a criação de um grupo de esterilização, intitulado *Birthright*[272].

Logo, se estes anseios culturais da época perpassam todos os âmbitos, com o cinema não seria diferente. O ciclo de horror da década de 1930 traz o corpo deformado em evidência e expõe ao público uma quantidade enorme de monstros, criaturas que, cada uma a sua maneira, reivindicavam o direito de existir. Como explicitado, o desvio das leis e das ciências eram a base para estes filmes, trazendo em seus enredos uma boa dose de tropos eugênicos, ou seja, tinham “narrativas de reprodução” ou “narrativas de herança”. Em *Freaks*, apesar da questão não se apresentar de modo tão evidente, podemos pensar como as diversas representações do corpo deformado dificultam a ideia do entendimento sobre o anormal.

É interessante verificar que apesar do enredo ressaltar a ideia de que os personagens *freak* são “humanos como nós”, a *mise-en-scène* trabalha para marcar essa diferença entre os personagens normais e anormais, tendo uma multiplicidade de observações e sensibilidades que são colocadas em jogo. Podemos pensar que o paradigma da normalidade é visto com estranhamento. Há uma série de situações no filme que vão traduzindo-o, definindo o arremate que provoca o horror. O processo de estabilização do olhar não se concretiza, porque em nenhum lado é possível identificar-se com os personagens.

---

[270] Original: “In stark contrast to this image of physical and mental perfection, Hoover cited statistics intended to shock his listeners. Of the nation’s forty five million children, ten million suꝑered some sort of mental or physical deficiency and therefore hindered human progress. It was not the poverty of the Depression that prevented America’s children from embodying physical and mental ideals, Hoover argued, but ‘ignorant parents’ and ‘ill instructed children.’” [270] KLINE, W. A New Deal for the Child. In: CURRELL S.; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006, p. 21.

[271] Original: “There shall be no child in America, that has not the complete birthright of a sound mind in a sound body. “ Idem, p.19

[272] Ibidem.

A transformação de Cleópatra na Mulher-Galinha, que poderia ser um sinal de justiça frente aos outros personagens, traz uma complexidade na representação da anormalidade em *Freaks*. Neste ponto é possível verificar duas implicações: de um lado, ela trabalha bem a ideia que o ser *freak* é uma construção. Ao longo do filme, como ressaltado pelo *talker* na primeira sequência, neste "acidente de nascimento" não há sinal algum de monstruosidade interior. No entanto, no fim do filme temos a transformação de uma mulher em *freak*, como punição de sua por sua imoralidade e ganância. Nesta dualidade de intenções que não se concretiza, acreditamos que Browning acaba reinscrevendo a deformidade física no lugar do temido.

A singularidade do filme foi trabalhar tais questões a partir de personagens que não são sobrenaturais ou tampouco têm a deformidade a partir de um trabalho de maquiagem, como quase todos os filmes de horror do período. São personagens precários. E é no mais senso comum de sua composição que se dá o efeito do horror. Aqui é interessante apontar a definição de anormal que Tanya Titchkosky apresenta, para analisarmos como a questão do ponto de vista sobre os personagens é central à discussão. Segundo a autora, o anormal:

> Não é um desvio objetivo da norma; é aquilo que é produzido quando uma diferença percebida é tomada como uma afronta às expectativas comuns do grupo." Portanto, é um processo social de perceber "diferenças indesejadas.[273] (Tradução própria).

Se a hereditariedade estava no centro das questões da década de 1930 tendo a "normalidade" como eixo organizador desta sociedade, é possível dizer que nesse anseio cultural por compreender o momento, havia uma espécie de moralidade reprodutiva que pautava esta nova sociedade. Nas sequências em que os *freaks* são apresentados de modo ordinário, há um reforço das questões matrimoniais em alguns personagens, como o casamento das irmãs siamesas com dois homens diferentes; a mulher-barbada que é casada com o homem-palito e têm uma bebê, entre outros pares. Além disso, existe uma

[273] Original: "(...) Thus, abnormal" is not an objective departure from the norm; it is what is produced when a perceived difference is taken as an affront to ordinary group expectations." TITCHKOSKY, T. Normal. In: ADAMS, R; REISS, B. SERLIN, D. *Keywords for Disability Studies*. NY University Press, 2015, p. 375.

noção familiar que se apresenta entre os personagens, a partir da ideia de proteção.

Muitas são as sequências filmadas em planos de conjunto que os mostram compartilhando o nascimento de outros como eles, celebrando casamentos e defendendo-se. E o monstro, como aponta Carroll, sendo este arranque de certa lógica que se impõe aos corpos, encarna a partir dessas representações, tudo aquilo que eles não poderiam ser. Deste modo, a experiência indesejada com o outro viola os limites de uma sociedade degenerada já carregada de mal-estar.

Freaks pode ser considerado um marco dentro da filmografia dos Estados Unidos. Foi preciso levar em consideração ao analisar a questão do anormal, que há um percurso de substancial diferença do modo de se investir o olhar e as emoções sentidas frente à deformidade corporal. E, de modo mais sutil, sobre as valorações morais destes parâmetros. A *mise-en-scène*, ao trabalhar dentro de traços dúbios sobre o que é considerado anormal, traz a inserção de discursos contraditórios. De um todo possível e coerente, em oposição à incongruência de cada uma das partes, o principio formal que funciona para se pensar a respeito dos personagens se desdobra em incoerências e, assim, reverbera na própria identidade do filme.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, R; REISS, B. SERLIN, D. *Keywords for Disability Studies*, NY University Press, 2015.
- BARNUM, P. *The life of P. T. Barnum, Written by Himself*. Buffalo: The Courier Company Printers, 1886. Disponível em: <http://libsysdigi.library.uiuc.edu/OCA/Books200906/lifeofptbarnum00barn/lifeofptbarnum00barn.pdf.> Acesso em: 02/12/2018.
- BLACK, E. *A guerra contra os fracos*. Ed.: A Girafa, 2003.
- BODGAN, R. *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press, 1988.
- CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Ed. ROUTLEDGE. New York & London, 1990.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. Introdução. In: _____. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* . São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CRARY, J. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2001. p. 11-81.
- COURTINE, J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.).História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. O corpo inumano. In: CORBIN, A; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: da Renascença às Luzes 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. *Decifrar o corpo, pensar com Foucault.* Editora Vozes; 1ª ed. 2013.
- CURRELL, S. *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- _____; COGDELL C. *Popular eugenics: national efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press, 2006.
- DAVIS, J. *The circus age: culture and society under the American big top*. The University of North Carolina Press, 2002.

- DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. Columbia University Press, 1999.
- DOPPENSCHMITT, E. Incorporações, atualizações e resistências In*: Políticas da voz no cinema em Memórias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP,2012.
- GOMES, B. *Monstros no cinema.* 1º ed. Ed. Baltazar Produtos e Conteúdo.
- FOUCAULT, M. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GREENBAUM, A. Emancipatory politics and compositon*.* In: *Emancipatory moviments in composition: the retoric of possibility*. New York: State University of New York Press, 2002. p. 50-120.
- GERSTLE, G. *American crucible. Race and nation in the twentieth century.* Princenton: Princenton University Press, 2001.p. 1-186.
- HARTZMAN, M. *American Sideshow: An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously.* Strange Performers, Tarcher Perigee; Reprint edition, 2006.
- HOBSBAWM, E. As artes 1914-45. In: *A era dos extremos - o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995
- HOUCK, D. *Rhetoric as currency: Hoover, Roosevelt, and the Great Depression.* Texas: A&M University Press College Station, 2001.
- HARK, I. American Cinema of the 1930s. Rutgers University Press, 2007.
- JUNQUEIRA, M. *Estados Unidos a consolidação da nação.* São Paulo: Contexto, 2001.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Ed. Papirus, 1997
- MORETTIN, E. As exposições universais e o cinema: história e cultura*.* *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 231-249 – 2011.
- MURRAY, L**.** The Emergence of Early American Museums and their Educational Philosophies*.* In: *P.T. Barnum Presents: The Greatest Classroom on Earth! Historical Inquiry into the Role of Education in Barnum's American Museum,* MA: The University of Texas at Austin, 2009.

- N/A. *Sketch of the life: personal appearance, character and manners of Charles S. Stratton, the man in miniature, known as General Tom Thumb, and his wife, Lavinia Warren Stratton, including the history of their courtship and marriage, with some account of remarkable dwarfs, giants, & other human phenomena, of ancient and modern times, and songs given at their public levees*. New York: S. Booth, 1874.
- NARUYAMA, A*. Freaks- Aberrações Humanas*. Portugal: Livros e livros, 2000.
- PHILLIPS, K. Controversial cinema*:* the films that outraged America*.* Westpot: Praeger, 2008. 30-70.
- PIQUEIRA, V. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.* São Paulo: (Dissertação de Mestrado), Mackenzie, 2013.
- ROBBINS, T. Spurs. In: *Who Wants a Green Bottle? And Other Uneasy Tales*. Ed.: P. Allan & Company, 1926.
- RAMOS, P. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: SENAC, 2008.
- SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto público pela realidade na Paris do fim-de-século In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna. Tradução de Regina Thompson*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of the Movies*. New York: Random House, 1975.
- SKAL, D; SAVADA, E*. Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning.* Anchor Books, 1ª ed. out. 1995.
- SOLOMON, M Reframing a biographical- style, European filmmakers and the sideshow cinema of Tod Browning. In: GERSTNER, A; STREIGER, J. *Authorship and film*. NY: Ed Routledge, 2003.
- SORLIN, P. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- THOMSON, R. *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press, 1996.

- TOWLSON, J. *The Turn to Gruesomeness in American Horror Films, 1931–1936.* McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.
- TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Veja, 1999.
- PEREIRA, W. *24 de Outubro de 1929 - A quebra da bolsa de Nova York e a Grande Depressão* - Série Lazuli Rupturas, 2006, p.8.
- XAVIER, I. *O Discurso cinematográfico: opacidade e transparência.* 2ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª impressão, 2012

Artigos:

- Angelo Rosito - *Biography*. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0744441/. Acesso em: 11 fev. 2019.
- BORST, R. *Freaks: Re-Evaluating A Screen Classic*, Photon. 23, 1973. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_re-evaluation.htm> Acesso em: 22 mar. 2017.
- BIOGRAFIA -Tod Browning. In: Turned Classic Movies DisponíveL em: <http://www.tcm.com/tcmdb/person/23932%7C147258/Tod-Browning/>. Acesso em: 02. abr. 2017.
- CINEARTEUM, *Freaks -Monstros -Tod Browning –1932*. Disponíve em: <http://cinearteum.blogspot.com.br/2013/01/freaks-monstros-tod-browning-1932.html> Acesso em: 12. mai.2016.
- COURTINE, J. *O desaparecimento dos monstros*. In: SANTOS, D. M. (Org.). Ética e Cultura. São Paulo: Perspectiva Sesc SP, 2004. Disponível em: <http://sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em: 12 abr.2017.
- CHEMERS, M. Jumping' Tom Thumb: Charles Stratton Onstage at the American Museum. *Nineteenth Century Theatre and Film.* Volume 31, p. 16-27, 2/11/2004. Disponível em:< https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.7227/NCTF.31.2.3>Acesso em: 02 dez. 2018.

- Frances O'Connor – *The Living Venus de Milo*. Disponível: <www.thehumanmarvels.com/frances-o-connor-the-liv...>. Acesso em: 22 mar. 2019.
- FITZGERALD, G. Side-shows. Strand Magazine, vol. 13/14, mar-dez/1897. pp. 320-328, 407-416, 521-528, 776-780. Disponível em: <https://archive.org/stream/TheStrandMagazineAnIllustratedMonthly/TheStrandMagazine1897aVol.XiiiJan-jun#page/n331/mode/2up/search/Fitzgerald> Acesso em: 21 dez.2018.
- FREAKS (1932). Disponível em: <http://www.classichorror.free-online.co.uk/freaks.htm> Acesso em: 29 mar.2019.
- HAND, R.; WILSON, M. The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice. *Heatre Research International*. Vol. 25, No. 3, 2000. pp. 266-275.
- "Johnny Eck." Biography. Disponível em: <http://www.johnnyeckmuseum.com/bio.html>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- KNAUSS, P. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.* Artcultura - Revista do Instituto de História da UFU, Uberlândia, v. 8, n. 12, p.97-115, 2006.
- "Martha Morris" Biography. Disponível em: https://www.sideshowworld.com/122-Morbid/2015/Martha/Morris.html. Acesso em: 29 mar. 2019.
- MORETTIN, E. As exposições universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 231-249 – 2011.
- "Peter Robinson". Biography. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0732977/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 19 fev. 2019.
- "Pip and Flip Snow". *The Pinheads of Freaks*. Disponível em: <www.thehumanmarvels.com/pip-flip-snow-pinheads-freaks>. Acesso em: 23 mar. 2019.

- SIQUEIRA, E. *Freaks, crítica*. Disponível em: <http://interrogacao.com.br/2010/08/critica-freaks-monstros/> Acesso em: 22 ago.16.
- SZWERTSARF, D. *Fabulações e Fotografia: Anormais na obra fotográfica de Diane Arbus*. (Mestrado em Comunicação social e cultura). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011
- "The Doll Family". Disponível em: <http://www.missioncreep.com/mundie/gallery/little/little11.htm> Acesso em: 15 fev. 2019.
- The circus side show. *The New York Times*. NY, p.7. 09 jul. 1932. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>. Acesso em: 01 nov. 2017.
- TOWLSON, J. *An Abomination on the Silver Sheet: In Defence of Tod Browning's Skill as a Director in the Sound Era (on Freaks).* In: Bright Lights-film journal. 31/12/2012. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/tod-browning-director-in-the-sound-era-analysis-of-the-opening-of-freaks/#identifier_0_18554> Acesso: 05 mai.2017.
- 25 Films Added to National Registry. *The New York Times*. NY, p. 20. 15/11/1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/11/15/movies/25-films-added-to-national-registry.html> Acesso em: 26 ago. 2018.

Documentos:

- A/D. What is it? *The New York Times.* 05 mar. 1860. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1860/03/05/issue.html>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- Cartaz com a apresentação de Randian WORLD, SIDESHOW. *Prince Randian.* Disponível em: <http://www.sideshowworld.com/76-Blow/2013/Prince/Randion.html> Acesso em: 03 jan.2019.
- Charles Stratton como General Tom Thumb, 1852. Disponível:https://i.pinimg.com/originals/f1/71/e3/f171e348d6499e42f7006bf25ee59017.jpg Acesso: 22/12/2018.

- *Daily Los Angeles herald. [microfilm reel]* (Los Angeles [Calif.]), 21/07/1883. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. Disponível em: http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn85042459/1883-07-21/ed-1/seq-3/ p. 3. Acesso em: 25 dez.2018.
- Freaks - Script Synopsis. Disponível em: <http://www.olgabaclanova.com/freaks_script_synopsis.htm>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- Minnie Woolsey- Koo- Koo the bird girl. S/ data. Disponível: https://br.pinterest.com/pin/844706473836704946/. Acesso: 14/12/2018.
- Minnie Woolsey. S/data. Disponível: https://br.pinterest.com/pin/575123814884190074/?lp=true. Acesso: 11/12/2018.
- Príncipe Randian- 1906. Disponível: https://www.pinterest.ca/pin/392587292487094760/. Acesso: 11/12/2018.
- Prólogo do filme *Freaks*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ez6k0Cd8bkY>. Acesso em: 28 nov. 2018.
- Record of Conference” 29 abr. 1931. Arquivo digital MPPDA. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/records/754>. Acesso em: 01 ago. 2019.

Ficha filmográfica:

- *Freaks*

  Direção: Tod Browning; Produção: Tod Browning & Irving J. Thalberg.

  Cenário: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Al Boasberg, Edgar Allan Woolf & John L. Balderston (uncredited).

  Fotografia: Merritt B. Gerstad; Edição: BasilWrangell; Arte: Cedric Gibbons Diálogo: Al Boasberg; Inspirado em: "Spurs" de Tod Robbins.

  Elenco creditado: Wallace Ford (Phroso), LeliaHyams (Venus), Olga Baclanova (Cleopatra), Roscoe Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules),

Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Tetrallini), Daisy Hilton, Violet Hilton (Siamese Twins), Edward Brophy, Matt MacHugh (The Rollo Bros.), Schlitze (herself), Johnny Eckhardt (Half-boy), Frances O'Conner (Armless Girl), Peter Robinson (Human Skeleton), Olga Roderick (Bearded Lady), Koo Koo (herself), Prince Randian (Torso), Martha Morris (Armless Girl), Zip and Pip (Pinheads), Josephine and Joseph (Half-woman, Half-man), Angelo Rossitto (Angeleno), Elizabeth Green (Bird-girl), Michael Visaroff (Gamekeeper).
Cor: Preto e Branco.
Duração: 64 min.
Data de lançamento: 20/02/1932.
Distribuição: *Metro-Goldwyn-Mayer.*

Filmografia Tod Browning:

- *The show*

  Direção: Tod Browning; Produção: Tod Browning; Roteiro: Waldemar Young e Joseph Farnham.
  Baseado em: The Day of Souls de Charles Tenney Jackson.
  Elenco creditado: John Gilbert (Cock Robin); Renée Adorée (Salome); Lionel Barrymore (The Greek) ; Edward Connelly (The Soldier); Gertrude Short (Lena) Gertrude Short The Ferret (as Andy Mac Lennan).
  Gênero: Drama.
  Cor: Preto e Branco
  Duração 72 min.
  Data de Lançamento: 22/01/1927.
  Distribuição: *Metro-Goldwyn-Mayer.*

- *The Unknown*

  Direção: Tod Browning; Produção: Irving G. Thalberg; Escrito por: Tod Browning (story) e Waldemar Young; Edição: Harry Reynolds , Errol Taggart e Irving Thalberg (uncredited).

Elenco creditado: Lon Chaney (Alonzo the Armless); Norman Kerry (Malabar the Mighty); Joan Crawford (Nanon Zanzi -Estrellita in original release); Nick De Ruiz (Antonio Zanzi); John George(Cojo); Frank Lanning (Costra).
Cor: Preto e Branco.
Duração: 63 min.
Data de Lançamento: 04/06/1927.
Distribuição: *Metro-Goldwyn-Mayer.*

- *The Unholly Three*

Direção: Tod Browning; Produção: Tod Browning, Irving Thalberg (não creditado).; Roteiro: Roteiro: Waldemar Young.
Baseado em: Clarence Aaron "Tod" Robbins story.
Elenco creditado: Lon Chaney (Echo - The Ventriloquist); Mae Busch (Rosie O'Grady); Matt Moore (Hector McDonald); Victor McLaglen (Hercules); Harry Earles (Tweedledee); Matthew Betz (Detective Regan); Edward Connelly (Judge); William Humphrey (Attorney for the Defense - as William Humphreys) ; E. Alyn Warren (Prosecuting Attorney - as A.E. Warren).
Gênero: Drama policial.
Cor: Preto e Branco.
Duração: 85 min.
Data de Lançamento:16/08/1925.
Distribuição: *Metro-Goldwyn-Mayer.*