# Corpos e discursos: uma análise histórica sobre o anormal no filme *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Em 1932 foi lançado nos Estados Unidos, *Freaks*, do diretor Tod Browning. Um filme de horror que foi adaptado de um conto literário dentro da mesma temática, intitulado *Spurs* (Tod Robbins, 1917). *Freaks* conta a história de um anão que trabalha em um circo e se apaixona pela amazona, Cleópatra. Ela se aproveita da situação para casa-se com o anão e tomar posse de sua fortuna; um plano armado com seu cúmplice e também 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.

Apesar do reconhecimento de Tod Browning, especialmente por ter produzido um ano antes o filme *Drácula* (1931), *Freaks* é mais conhecido dentro de circuitos específicos de filmes de horror. Produzido pela MGM (*Metro-Goldwyn-Mayer*) ele se encontra dentro de uma série de produções feitas no mesmo período e com a mesma temática - *Frankenstein*, Thomas Edison em 1910 e James Whale em 1931; *O médico e o monstro*, Lucius Henderson em 1912 e John S. Robertson em 1920; *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, Friedrich Murnau em 1922 entre outros. Contudo, o filme obteve uma péssima recepção na estreia, foi retirado de circulação e esquecido por anos.

A grande questão que paira sobre este filme é a sua curta trajetória nos cinemas estadunidenses. O filme sofreu duras críticas a respeito de seu conteúdo- tendo inclusive um corte de mais de 20m pela censura de Nova York antes da concessão de licença[1]- mas principalmente, sobre os atores e seus papéis. Os jornais com seus comentários incisivos questionavam, inclusive, seu local de exibição: "cinemas ou manicômios?"[2].

A redescoberta de *Freaks* na década de 1960 e a inclusão nos anos 90 no Registro de Cinema Nacional dos Estados Unidos por ser "cultural, histórico e

[1] JOHNSON, T. *Censored Screams: The British Ban on Hollywood Horror in Thirties*. Jefferson. Nova York: McFarland, 2006, p.69-70.

[2] The circus side show. *The New York Times*. NY, p.7. 09/07/1932. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>. Acesso: 01/11/2017.

esteticamente significativo"[3], trouxe reconhecimento ao filme como um "marco cinematográfico". Seu legado que perpassa o século XX e adentra o XXI, respeitando os processos e singularidades de cada obra,[4] nos indica uma observação: a história da tipologia dos intitulados, monstros, nos convida a desnaturalizar qualquer imagem do anormal como essencial e com os mesmos significados, independentemente das culturas e dos períodos históricos em que se integram e, especialmente, dos espaços que ocupam.

Deste modo, ao discutir sobre a ideia de anormalidade presente em *Freaks, a* análise do filme e a representação destes corpos passam primeiro pela compreensão de 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 levanta questões ocupavam a sociedade do seu tempo, referente ao processo de transformação da deformação em enfermidade, ressignificando as esferas médico-juristas em relação aos modos de olhar esses corpos, assim como as esferas culturais; neste caso, o espaço do lazer das formas de entretenimento.

**Outras análises sobre *Freaks* e a questão da humanidade.**

Apesar de algumas pesquisas discutirem sobre as deformidades do corpo humano a partir do viés médico ou a sua relação com a indústria cultural nos Estados Unidos[5], elas expõem com clareza os limites da reflexão histórica a respeito do tema:

> 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

[3] 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: 26/08/2018.

[4] No caso de obras audiovisuais *Freaks* serviu como influência em *O Castelo Maldito* (1961) e *She Freak* (1967), ambas da 20th Century-Fox's e distribuídas independentemente. Além disso, a música principal do filme de Browning aparece em uma sequência do filme *Os Sonhadores* (2003), bem como a referência presente em O *Lobo de Wall Street* (2013), onde os personagens aparecem em uma sequência de comemoração cantando a famosa música *One of us*. As séries televisivas, há a quarta temporada de *American Horror Story*, intitulada *Freak Show* (2014) que traz diversos elementos da produção de 32, atualizando os temas e significados produzidos por Browning.

[5] 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.

> representavam, mas também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas. Levantar a questão diante desta última deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades diante do espetáculo do corpo. (COURTINE, 2008, p. 256)

O filme de Browning se atreve a compor o elenco com atores portadores de deficiências físicas reais – todos eles sendo as principais atrações dos espaços de entretenimento do período e que se apresentavam como anões, gigantes, gêmeas siamesas, mulheres barbadas, homens-torso entre outros. Neste sentido, a produção é inovadora na medida em que explora as deformações e limitações corporais reprimidas pelo ideal da figura humana perfeita. Ao trabalhar o choque, o desconforto e a aflição do espectador por meio de imagens viscerais, *Freaks* pode ser visto como um contra ponto aos filmes de horror do mesmo período.

Algumas pesquisas que já trabalharam com esse filme operam, em geral, a partir de uma constatação: a inclusão destas pessoas em *Freaks* revela uma humanidade que foi esquecida ou nunca dada. A historiadora Verônica Piqueira, por exemplo, discute que Browning ao encarar a situação do monstro,[6] convida o espectador a compreender e se identificar com este grupo:

> 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. (PIQUEIRA, 2013, p. 16)

Outro exemplo é o trabalho de Ronald Borst que ao analisar como o gênero de horror é apresentado no filme, também discorre sobre a trajetória de vida de Browning como artista circense e em que medida essa influência perpassa a obra. No entanto, se para Piqueira esse contato anterior com os artistas circenses dá o tom de humanidade para aqueles artistas, Borst vê nesta aproximação o ponto que não sustenta a tônica de

[6] Em especial por já ter tido contato com estes artistas. Antes de diretor Browning trabalhou como artista circense e em espetáculos de vaudeville. Ver: PIQUEIRA, Verônica. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.* São Paulo: (Dissertação de Mestrado), Mackenzie, 2013. p.15.

horror dentro do filme. Neste caso, a humanização não o deixa explorar a materialidade horrenda que os *freaks* 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 grande guignol.[7] (BORST, 1973, p.7) (Tradução própria).

Um aspecto particularmente importante nestas análises é a ideia de ambivalência entre monstros e humanos. Ainda que seja uma pergunta conflitante, essa busca por equivalência empobrece a discussão e muitas vezes "cristaliza" a imagem do filme na superficialidade do monstro: no fundo, pessoas diferentes têm todos os sentimentos, inteligência e humor das pessoas vistas como normais e pessoas normais também podem ser monstros. Esse tipo de análise traz um abandono das ambiguidades presentes dentro da própria da narrativa fílmica, porque não contém as indicações das contradições presentes no filme e tampouco o reconhecimento das mesmas, tendo em vista a complexidade de pensar o corpo em fins do século XIX, começo do século XX.

Considerando que a noção de humanidade posta nestes corpos é também um processo histórico,[8] *Freaks* traz na composição de seu enredo uma série de formas de investir o olhar sobre estes corpos, especialmente quando falamos sobre essas exibições,[9] que apesar da relevância de apresentações em solo europeu se constitui com uma das características dos espaços de apresentação estadunidenses, justamente por uma forma de se apresentar que difere dos demais.

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

---

[7] Original: "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."

[8] 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.

[9] Ver, GERBER, D. The Careers of People Exhibited in Freak Shows: the problem of volition and valorization. In: THOMSON, R. *Freakery- cultural spectacles of the extraordinary body*. NY University Press, 1996, p. 38-55.

permita "ler" este documento, especialmente, 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 depois para o cinema.

Tendo este cenário em vista, é possível dizer que em *Freaks*, há um conjunto de substancial diferença do modo de se investir o olhar e as emoções sentidas frente à desordem corporal e, de maneira mais sutil, sobre as valorações morais destes parâmetros. Conjunto este, que se apresenta como elemento estruturador da narrativa fílmica.

A apresentação destes artistas *freak* produz um senso de realidade no filme. Entretanto, apesar da narrativa construir ações positivas sobre os mesmos, a noção de simetria proposta é conflituosa porque não há uma estabilidade narrativa das representações e sim uma pluralidade das mesmas, fruto de uma tradição, tanto iconográfica quanto textual que não cessou em produzir o monstruoso nos Estados Unidos. Assim, não há um porto seguro que permita enxergar aquelas pessoas com deformidades físicas como seres humanos.

O trabalho de Robert Bodgan sobre os *sideshows* nos Estados Unidos nos orientou a formular uma indagação de base, anterior à análise do filme, expressa na problemática do *freak show*. Isto significa que a discussão e questionamentos da obra fílmica estão munidos de uma investigação preliminar, que impôs dois questionamentos: o primeiro é a definição do termo *freak*. Para o autor *freak* "é um estado de espírito, um conjunto de práticas, uma maneira de pensar e apresentar pessoas. Não é uma pessoa, mas a promulgação de uma tradição, a apresentação estilizada." (BODGAN, 1996, p. 35) (tradução própria).[10] Portanto, partimos do pressuposto de que *freak* não se refere necessariamente às condições físicas destas pessoas e sim a uma construção social.

O segundo envolve a ideia de "desaparecimento do monstro". Ainda que alguns autores entendam que o período de popularidade deste tipo de apresentação nos Estados

[10] Original: "'Freak' is a frame of mind, 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."

Unidos tenha seu fim a partir de 1940,[11] na longa duração histórica, este desencantamento não obedece a um desenvolvimento linear e contínuo. Ao contrário, ele assume outras formas, ocupa outros espaços, sai dos palcos para invadir as telas de cinema, e neste processo, põe em jogo um conjunto volátil e complexo de sensibilidades: "terror, prazer subjugado, mágoa, curiosidade fascinante, e, às vezes, até uma sombra precoce de compaixão - que excedem o simples desejo de ciência." (COURTINE, 2011, p. 493)

**Cleo, Frieda, Hans, os outros artistas e a noção de humanidade estabelecida aos personagens.**

Analisaremos alguns dos personagens que foram divididos em duas partes para melhor esclarecimento da questão: o trio e Cleópatra, Hans e Frieda, e os outros integrantes *freak*. A separação é necessária, pois nos indica um princípio de composição do filme, marcado entre a tensão de retratações de um cotidiano e as questões sobre a normalidade e a fragmentação narrativa. Deste modo, nestas recorrências não é apenas o corpo deformado que incomoda, tendo em vista as questões de racionalização destes corpos no início do XX, mas, todo um gestual representativo destes artistas que não cabe mais, e que no filme se confunde com a narrativa apresentada sobre essas pessoas.

Na primeira divisão há entre os três personagens uma relação que parte de um enviesamento composto da seguinte forma: aos olhos de Frieda, a anã, Hans é um homem, mas aos olhos da trapezista Cleópatra, uma criatura, ou como ela o apelida, "um macaquinho". A complexidade deste enviesamento é trabalhada em *Freaks* a partir de um movimento que denominamos de escala de humanidade. Isso significa que na relação estabelecida entre os três personagens a noção de humanidade pautada é por suas ações e medida de acordo com a altura estabelecida entre eles.

A câmera tece um fio narrativo pautado por proporções: quanto mais próximo de ações e sentimentos humanidade, nesse caso, a bondade e o perdão, maior é o tamanho

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

da criatura frente às câmeras. Neste caso, Frieda nunca está abaixo de Cleópatra. A relação das duas sempre é pautada por uma equivalência que a câmera procura acentuar aos olhos do espectador, tornando o distanciamento entre as duas o mais proporcional possível ou até mesmo destacando a elevação, no caso de Frieda.

Já entre Hans e Cleópatra há um desnível. Mas, neste caso, é a trapezista que está na mesma altura do anão, o que configura um menor senso de humanidade à personagem. Quando filmados em plano americano, ela quase sempre está abaixada para caber no enquadramento, apontando, assim, a falsa simetria. E entre Hans e Frieda, a proporção é equivalente as suas alturas. Exceto quando ela demonstra sentimentos mais nobres, há uma oscilação entre alto e baixo.

Contudo, a humanidade trabalhada no casal de anões não é a mesma dada aos outros personagens. Há uma diferenciação que dificulta pensar o ser *freak* ao longo na narrativa. Neste grupo, composto de seis artistas, apesar de ocuparem o mesmo espaço de convivência, esses "sentimentos nobres" trabalhados em Hans e Frieda, apenas são trazidos quando convêm torná-los humanos. Isso significa que a construção de humanidade nestes personagens é mais complexa, pois para enxergá-la nestes outros personagens ela precisa ser ativada. Este procedimento se dá a partir de dois fatores: a infantilização do corpo anormal em conjunto com a ideia de pena.

Em outra sequência é possível notar a construção destes dois momentos. Os artistas estão brincando em um terreno descampado; a trilha sonora remete a uma caixinha de música. Em seguida, aparece o dono daquelas terras, após a denúncia de que havia "aberrações naquele lugar". Enquanto a dona do circo, Madame Tetrallini, explica a situação, a câmera busca em primeiro plano acentuar a deformidade dos personagens. Ela passa vagarosamente pelo rosto e mãos posicionados de modo angelical**.** Além disso, todos estão em volta de Tetrallini, que neste momento ocupa uma posição quase materna destes artistas. Ela diz: "pobres, só estou aqui para que as crianças possam brincar ao sol..." Nesse momento a câmera se movimenta rapidamente em direção a Randian, conhecido como "O Homem Lagarta", ao mesmo tempo em que o dono das terras se pergunta: "crianças?". Ainda duvidando da situação, o senhor permite que eles fiquem no terreno para que possam "brincar como crianças normais".

Essa sequência é emblemática porque, é um dos poucos momentos no filme, onde os personagens precisam atuar, no sentido de compor um personagem que eles estavam comumente interpretavam em espetáculos dos Estados Unidos. Além dos sons extra diegéticos, neste caso, a canção balbuciada pelos artistas, a trilha ao fundo de caixinha de música, o vestuário que remete a roupas infantis, dá força ao reconhecimento destes personagens como humanos, mas validado pela infantilização do corpo anormal.

Em conjunto, o gestual dos artistas e a movimentação da câmera ajudam na construção da ideia de pena. Nos espetáculos de *freak show* nos Estados Unidos, tal recurso era quase inexplorado nas apresentações, porque a não espetacularização daqueles corpos era pouco rentável. Ou seja, explorar a pena e a miserabilidade da deformação não rendia dinheiro aos empresários e seus artistas. Mas, nesta sequência, em específico, ela aparece como a mola propulsora da estabilidade que proprietário das terras necessita para enxergar a humanidade nestes personagens e fazer seu ato de caridade, permitindo que os mesmos permaneçam em suas terras. Neste caso é o realce da miserabilidade corporal que aciona o humano, não nos personagens em si, mas na imagem que se cria deles a partir de um olhar não espetacularizado sobre estes corpos.

**Considerações finais**

O filme de Tod Browning é considerado um clássico do cinema de horror, não apenas porque inova ao trabalhar com artistas com corpos deformados, mas porque a construção de seus personagens nos auxilia a entender a complexidade e profundidade da perturbação do olhar diante dos corpos disformes em *Freaks*. A partir destas morfologias é possível perceber que a multiplicidade de olhares presente na narrativa fílmica, que humaniza estes artistas quando convém e não os trabalha em uma chave coesa de interpretação, dificulta a formação de um todo que se pretende enxergar, neste caso, o anormal. Entretanto, se neste trabalho a complexidade presente em *Freaks* sobre o quê ou quem é um anormal não se encerra, ela nos possibilita abrir um gama de

discussões para o questionamento da universalidade da experiência visual sobre estes corpos no que diz respeito à ideia de normalidade *versus* anormalidade.

**Referências Bibliográficas:**


- BODGAN, R. (1988). *Presenting Human Oddities for Ammusent and Profit*. Chicago. University of Chicago Press.
- _____ (1996). "The social construction of freaks". In: THOMSON, Rosamarie (Org.). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body.* New York: New York University Press. p. 23- 37.
- BORST, R (1973). *Freaks: Re-Evaluating A Screen Classic*, Photon. 23. Disponível: http://www.olgabaclanova.com/freaks_re-evaluation.htm. Acesso: 22/02/2018.
- COURTINE, J. (2011). "O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade". In: CORBIN, Alain.; COURTINE, Jean. VIGARELLO, Georges. (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 4.ed. Petrópolis: Vozes. p. 253-341.
- COURTINE, J. (2012). O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes.* 5.ed. Petrópolis: Vozes,
- GERBER, D. (1996). "The Careers of People Exhibited in Freak Shows: the problem of volition and valorization". In: THOMSON, R. *Freakery- cultural spectacles of the extraordinary body*. NY University Press, 1996, p. 38-55.
- PIQUEIRA, V. *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning.* São Paulo: (Dissertação de Mestrado), Mackenzie, 2013.

- The circus side show. *The New York Times*. NY, p.7. 09/07/1932. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1932/07/09/archives/the-circus-side-show.html>. Acesso: 01/11/2018.

- 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: 26/08/2018.