



VII Simpósio Nacional de História Cultural HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

O CORPO NA TELA: O CINEMA AUTORAL DE TOD BROWNING

Verônica D'Agostino Piqueira*

Em outubro de 1962, o diretor de cinema aposentado Tod Browning é encontrado sem vida no banheiro de sua mansão em Malibu, na Califórnia, mesmo ano em que o seu nome sairia de um ostracismo de quase três décadas. Ironicamente, ele seria redescoberto por meio da exibição de *Freaks* (1932), filme mais controverso de toda a sua carreira.

Essa produção da MGM, banida logo após a sua estreia nas salas de cinema, com os direitos de exibição vendidos a uma distribuidora de filmes sensacionalistas e reclassificada dentro do gênero *exploitation*¹, retornaria em 1962 sob o olhar atento de novos expectadores. Naquela ocasião, a crítica, imprensa especializada, produtores e

* Historiadora, Bacharel (2007) e Licenciada (2007) em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde também cursou Extensão Universitária em Cinema, História e Linguagem (2007), Cinema e *Televisão* (2008) e Estética e Teoria do Audiovisual (2009). Mestre em História Cultural (2013) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo (MACK-SP), estuda a área de História do Audiovisual, com ênfase em História do Cinema de Hollywood entre as décadas de 1920 e 1930, o cinema *underground* das décadas de 1960 e 1970 e a apropriação de sua estética pelo *mainstream* contemporâneo. Como professora, atuou no Ensino Fundamental II e Ensino Médio.

¹ *Exploitation* pode ser traduzido como cinema apelativo, fazendo parte de uma categoria de filmes onde a temática é abordada de forma sensacionalista por meio de efeitos especiais exagerados, sexo, violência e consumo de drogas, entre outros. Quando a MGM resolveu arquivar o filme, deu uma licença de 25 anos para Dwain Esper, pai do *exploitation* moderno. Inserindo a produção em uma nova categoria, o filme foi exibido sob uma variedade de títulos, entre eles *Forbidden Love*, por quase trinta anos. Esse reposicionamento ressaltou ainda mais a dificuldade de compreensão e classificação do filme. Muito perturbador para um público *mainstream*, não era perturbador o suficiente para o público de *exploitations*.

diretores, iriam assistir a uma homenagem feita a Browning em uma retrospectiva promovida pelo Festival de Cannes, aclamando *Freaks* como a essência do filme de horror.

Nos anos seguintes, a mesma película “proibida”² seria elevada ao gênero cult, “exibida por anos, regularmente nos cinemas em sessões no final da noite, [...] tornando-se possivelmente, a mais antiga das atrações da meia-noite” (PETERSON, 2009, p.38, tradução nossa). Aclamado principalmente no circuito *underground* da mostra dos *Midnight Movies* (1970-77) do Elgin Theater, de Nova York, compartilharia do mesmo espaço e público de diretores e filmes consagrados como *Um Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dali, como de cineastas ainda no início de suas carreiras como Alejandro Jodorowsky, John Waters, Jim Sharman e David Lynch.

No caso de *Um Cão Andaluz*, *Freaks* participaria do mesmo prestígio do filme surrealista. Agrupado junto à produção de Buñuel e Dali, seria elevado à mesma importância das vanguardas do cinema europeu da década de 1920. Ao mesmo tempo, ao lado de filmes de cineastas ainda desconhecidos, iria fomentar a formação de novas correntes estéticas do cinema *underground*, inspirando o também surrealista e alegórico *western El Topo* (1970) de Jodorowsky, o gênero *queer* de Waters e Sharman em *Pink Flamingos* (1972) e *The Rocky Horror Picture Show* (1965) e o universo *outsider* em *Eraserhead* (1977) de David Lynch.

Não menos importante também seria outra reclassificação elaborada pelo polêmico escritor da geração beat William S. Burroughs e o diretor inglês Antony Balch. Reproduzindo integralmente alguns diálogos do filme no curta *Bill and Tony*, da série *The Cut-Up Films* (1963-1972), seu renascimento artístico interpretaria a obra de Browning como um documentário e produto de arte. Dessa forma, Burroughs e Balch iriam questionar a categorização dentro do gênero do horror dada inicialmente pela MGM antes

² *Freaks* recupera a atmosfera dos *sideshow*s que em 1932 já se encontrava em plena decadência em face da medicalização do Estado e da busca por um entretenimento considerado adequado aos padrões institucionalizados. Os espectadores se sentiram profundamente incomodados ao se deparar com uma nova abordagem, proporcionando dentro no universo da monstruosidade, uma revisão contínua dos padrões de normalidade. Ao eleger os *sideshow*s, posteriormente classificados como *freak shows* (termo que deu origem ao título do filme), a produção remonta os antigos museus da moeda (*dime-store museums*) das feiras e circos itinerantes. Os museus da moeda correspondiam a diversas exposições que “não se baseavam apenas em mostrar humanos com anormalidades físicas, mas também na criação de narrativas exóticas sobre os “outros” (GREENBAUM, 2002, p.92, tradução nossa). Nesse contexto, não era possível anular o choque causado por uma obra que resgatava a memória de um período de recessão, elementos que aquela sociedade esperava apagar.

de banir o filme, reiterada trinta anos mais tarde pelo Festival de Cannes. Considerando um exemplo distinto de anti-horror, seria reapresentado em Londres no Teatro Paris-Pulleman, em 1973.

Partindo do mesmo entusiasmo causado pelo impacto da obra do diretor no período, o crítico literário Leslie Fiedler iria publicar em 1978 *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, dedicada ao diretor. Mary Russo, em *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, examinando diferentes referências sobre a estética do grotesco na representação do universo feminino, analisa o olhar de Fiedler sobre Tod Browning.

[...] a crônica de Fiedler narra a história popular de *freaks* de carnavais, circos e feiras na ficção científica e cinema. Fiedler dedica seu livro para “meus irmãos que não tem irmãos” e para “todos meus irmãos que não tem irmãos”, sugerindo a alienação e comunidade (ou pelo menos fraternidade) da condição *freak* [*freakdom*] para ele. Ele também reconhece, preliminarmente, que a adoção da palavra “*freak*” por tecnicamente não-*freaks* e a imposição de “Join The United Mutations” [Junte-se Às Mutações Unidas] (Mothers of Invention) sugere “como uma radical alteração da consciência” realçaram as políticas do *black power* ou neofeminismo ou libertação gay” (Fiedler, 14-15). Fiedler, em outras palavras, reconhece aqui e esporadicamente por todo o seu livro a presença oculta desses movimentos sociais, cujos programas incluíam uma política de estilo e contra produção. O livro de Fiedler foi escrito como uma “homenagem tardia” ao diretor Tod Browning, cujo filme, *Freaks* (1932) foi quase tão inspirador quanto Frank Zappa and Mothers of Invention para o avanço da mitologia dos *freaks* contemporâneos. A biógrafa de Arbus, Patricia Bosworth, por exemplo, relata que a fotógrafa compareceu em repetidas exhibições do filme, frequentemente chapada, e “ficou fascinada por que os *freaks* no filme não eram monstros imaginários, mas reais” (Bosworth, 189) (RUSSO, 2012, p.78, tradução nossa).

Além de apresentar novas referências artísticas e culturais também fortemente influenciadas por *Freaks*, citando a fotógrafa Diane Arbus e a música de Frank Zappa, Russo indica, na obra de Fiedler, novas formas de se pensar o legado de Tod Browning. Marcando definitivamente diversas expressões culturais, lembrando que os hippies se intitulavam *freaks*, em Fiedler é possível contextualizar novas formas de se pensar a história dos Estados Unidos, junto ao desejo de eliminar suas origens sociais ou a própria história.

Recuperando provavelmente o que eles entendiam como valores e sentimentos anteriormente perdidos, *Freaks*, nesse novo contexto, suscitou uma “[...] forma alternativa da relação do indivíduo com a sociedade, geografias não mapeadas com classe,

etnia, gênero e cidadania, mas de acordo com medidas de valor como a profundidade do sentimento e da crença” (HALE, 2001, p. 3-4, tradução nossa).

Dessa forma, dada a riqueza de influências creditadas ao diretor, não apenas no cinema, como na arte, música e comportamento, quais seriam então as referências do próprio Tod Browning? Como a trajetória de *Freaks*, exposto às classificações mais diversas, revelam o potencial de uma linguagem autoral que permite a multiplicação simbólica e cultural do elemento *freak* na sociedade norte-americana?³

Nascido no ano de 1880 em Louisville, no estado do Kentucky⁴, sua vida ainda não foi objeto de um estudo mais detalhado, o diretor raramente falava sobre si mesmo, deixando poucos registros ao seu respeito. Na realidade, o pseudônimo “Tod” foi adotado após fugir de casa, abandonando não apenas o seu berço familiar, como também o seu nome de batismo “Charles Albert Browning Jr.”.

Esse acontecimento, narrado por David Skal e Elias Savada em *Dark Carnival: The Secret Word of Tod Browning*, ocorre aproximadamente no ano de 1896⁵. Naquela ocasião, a *Manhattan Fair and Carnival Company* chamava a atenção do público de Louisville com a apresentação da rainha do *sideshow*, despertando o interesse de Browning pela dançarina.

Formando uma nova identidade, elegendo “Tod”, do alemão “morte”, destaca-se em diferentes números da indústria do entretenimento popular dos Estados Unidos. Durante a sua juventude, emprega diferentes habilidades artísticas nos circos, *sideshows*

³ Esse artigo abordará parte da pesquisa desenvolvida ao longo da minha dissertação de mestrado, *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning*, que entre as suas propostas investigativas, analisou o seu legado em diferentes manifestações artísticas e a estreita relação entre o diretor e a cultura *outsider* exposta em seus filmes.

⁴ O ano exato de seu nascimento parece incerto, sua certidão original nunca foi encontrada, sendo os textos promocionais dos estúdios os únicos documentos que atestam a data no dia 12 de julho de 1880, em Louisville, Kentucky. Por outro lado, de acordo com William S. Hart Jr., amigo próximo de Browning, “[...] o diretor nasceu em 1874, sendo a outra data apenas para a publicidade fazê-lo parecer mais jovem [...]” (SKAL, 2001, p. 208, tradução nossa).

⁵ Na análise bibliográfica, a idade e o ano de sua fuga aparecem de forma confusa: a maioria dos autores afirmam que o diretor fugiu aos dezesseis anos, outros confirmam que ela ocorreu aos doze anos de idade, já alguns textos citam os anos de 1889 e 1900 aproximadamente. Como exemplo dos três diferentes casos, podemos citar o ano de 1889 e 1900 apontados pela Enciclopédia de Kentucky (KLEBER, John E. *The Kentucky Encyclopedia*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1992, p. 132) e Gregory W. Mank junto com David Skal afirmando que Browning fugiu aos 16 anos (MANK, Gregory W. *Hollywood Caudron: Thirteen Horror Films from the Genre's Golden Age*. Jefferson: Macfarland & Company, 2001, p. 56). Ao mesmo tempo, Joseph Maddrey confirma a idade de 12 anos (MADDREY, Joseph. *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2004, p. 97).

e *vaudevilles*. Justificando o seu pseudônimo “Tod”, também iria se destacar em números onde atuava como cadáver vivo, ressuscitando de uma caixa com ventilação secreta. Como ator, atuou em peças ou musicais dentro do gênero burlesco e pastelão, bastante populares nos circuitos de *vaudevilles* do período.

Desse modo, ao mesmo tempo em que participou do arquétipo do imaginário norte-americano, fugindo de casa, buscando traçar o próprio destino, abandonou o berço familiar, criando uma nova identidade junto aos artistas itinerantes. Ganhando intimidade e se familiarizando com pessoas comumente exploradas e marginalizadas, em seus filmes ressaltaria uma série de temas psicológicos ligados ao desejo e às neuroses de personagens da cultura *outsider*, expondo ao público uma fusão de identidades socialmente degradadas.

Buscando conferir uma identidade aos grupos marginalizados e fisicamente diferentes, Browning envolveu no conjunto de seu repertório questões ligadas às relações amorosas adequadas, reprodução apropriada, e herança genética de acordo com o caráter e a criminalidade, conforme a descrição de David J. Skal em *Hollywood Gothic*:

Seus filmes possuem uma consistência temática quase sem paralelo na história do cinema, uma obsessão pelo bizarro e grotesco, com a condição social e represália do sujeito *outsider*, e um fascínio com o baixo entretenimento do *show business* - carnavais, espetáculos, charlatanismo, e jogos de azar - todos se tornam metáforas distorcidas de relações humanas não saudáveis. (SKAL, 2004, p. 169, tradução nossa)

Com um número significativo de produções ambientadas no mundo do circo e dos *sideshow*s⁶, Browning não construiria grandes narrativas históricas, tão pouco estimularia uma forma de identificação com artistas representantes do sistema de estrelato. Mesmo as produções que não abordaram diretamente o mundo do circo, *sideshow*s e *vaudevilles*, recursos das performances do entretenimento popular sempre

⁶ Browning entra para a indústria do cinema por meio do seu talento nas montagens teatrais dos *vaudevilles*, atuando nos filmes de pastelão de Edward Dillon, entre os anos de 1909 e 1913. Participando de aproximadamente 45 curtas, conhece D.W. Griffith nas filmagens de *Scouting a Terrible Crime* (1913), rodado na Biograph Studios. No momento em que Griffith é transferido para a Reliance-Majestic Studio, Browning abandona o trabalho de ator se tornando assistente de direção em *Intolerance* (*Intolerância*, 1916), uma das obras máximas de Griffith, ao lado de *The Birth of Nation* (1915). Vale destacar que a importância histórica de Griffith demarcou a inauguração da narrativa do Cinema Clássico. Ao lado de Griffith até o ano de 1917, no início da década de 1920 já tinha se consagrado como diretor e roteirista, com produções até o ano de 1939, elaboradas em diferentes gêneros.

foram emprestados para o desenvolvimento da narrativa do diretor. Boa parte de seus roteiros adotariam a linguagem do espetáculo ou empregariam esse recurso em algumas cenas essenciais. Dessa forma, reelaborando a linguagem do espetáculo, principalmente dos *sideshow*s, e partindo da exposição do corpo na tela, indicaria a característica fundamental da formulação de sua *mise-en-scène* autoral.

Lon Chaney, principal ator da carreira de Browning durante a década de 1920, iria pontuar o princípio estético de Browning, obcecado pela exposição e revelação do corpo. Dispondo do seu talento para a representação do corpo defeituoso, tornando-o extraordinário por meio da movimentação em cena, o ator era capaz de interpretar qualquer papel, ou até mesmo dois papéis na mesma trama, como o caso de *Outside The Law* (1920) e *The Blackbird* (1926). Conhecido como “o homem de mil faces”, inicia a parceria com Browning em “*The Wicked Darling*” (1919), aprimorando a técnica e definição do seu estilo autoral em produções de sucesso até 1929.⁷ Em *The Unknown* (1927), representando um criminoso procurado pela justiça, Chaney se disfarça com um *corset* apertado, fingindo não ter os braços. O disfarce aponta a mesma dicotomia entre a aparência e realidade: o anão Cojo (John George) ajuda Alonzo (Lon Chaney) a retirar o *corset* após a sua apresentação no circo.

Dessa forma, a atuação de Chaney também expõe a preocupação de Browning em transpor os limites do que se pode retratar sobre o universo da anormalidade e normalidade, repensando convenções sob as duas perspectivas. O interesse de Browning, ao se apropriar da técnica de Chaney e sua capacidade de divisão e desmontagem, protesta contra a integridade, destruída pelo peso da realidade. Assim, Browning estabeleceu um modelo no conjunto de sua obra que subverte a força conservadora das ficções por ele representadas. Na contramão do sistema de estrelato e da beleza padronizada dos grandes estúdios, o talento de Chaney também alimentou os desejos de Browning, dialogando o cinema com os movimentos artísticos do início do século XX, na análise de David J. Skal:

“[...] a plasticidade de Chaney, por meio dos esforços em adquirir efeitos sombreados com seu próprio corpo, contemporâneo aos pintores emergentes do Cubismo e Dadaísmo, estica a forma humana, aumentando configurações bizarras” (SKAL, 2001, p.71, tradução nossa).

⁷ Lon Chaney e Tod Browning trabalharam em parceria nos seguintes filmes: *The Wicked Darling* (1919), *Outside the Law* (1920), *The Unholy Three* (1925), *The Black Bird* (1926), *The Road To Mandalay* (1926), *The Unknown* (1927), *London After Midnight* (1927), *West of Zanzibar* (1928), *Where East is East* (1929).

Ao mesmo tempo, preocupado em surpreender o espectador por meio da exposição do que geralmente se encontra oculto, também aproximaria a narrativa fílmica à literatura gótica de Edgar Allan Poe. A narrativa de Poe frequentemente elabora elementos do charlatanismo, exposição e resolução de um problema. Browning, apelidado pela crítica do período como “[...] Edgar Allan Poe das Telas” (MANK, 2009, p.20, tradução nossa), tinha como referência a narrativa gótica junto às performances do mágico burlesco, dialogando comédia e magia, também comuns nos teatros do século XIX.

Desse modo, Chaney e Browning subvertem a cultura e estética padronizada do *mainstream* dentro do próprio sistema, contratados em 1925 pela MGM. Além da afinidade profissional, Chaney e Browning apresentavam outras características em comum: bastante reservados, não se habituavam ao glamour de Hollywood e morreram em decorrência de um câncer na garganta. A parceria, encerrada após a morte do ator, coincide com o momento em que Browning ascende dentro da linguagem cinematográfica do horror. Mesmo contratado pela MGM, a produção de *Drácula* em 1931, no estúdio ainda relativamente pequeno da Universal, lançaria “[...] o horror como gênero, um tipo de filme agradável, reconhecido e apreciado pelo público, com seus próprios atores e estilo” (COUSINS, 2006, p.137, tradução nossa).

De toda maneira, à medida que Chaney participou da migração da linguagem do Expressionismo Alemão para Hollywood, representando *Erik* em *O Fantasma da Ópera* (1925) de Rupert Julian, provavelmente, não contribuiu apenas com a elaboração do gênero do horror na América, como também com a sofisticação da linguagem cinematográfica de Browning.

O Conde de Bram Stoker, originalmente reservado a Lon Chaney, consagraria o ator húngaro Bela Lugosi na produção de Browning de maior projeção. Empregando o claro e escuro expressionista, a distorção de ângulos e sombreamento emprestados de filmes como *O Golem* (Paul Wegener, 1920) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), iria solidificar uma imagem específica do vampiro.

Levando em consideração a aproximação de *Drácula* com o Expressionismo, comparado ao clássico *Nosferatu* (1922) do diretor F. W. Murnau, Bela Lugosi apresentaria uma imagem inédita do monstro. O vampiro humanizado de Browning

criaria uma série de clichês no gênero, sendo posteriormente adotado pela cultura pop e, ao mesmo tempo, certa humanização do monstro por ele representado.

Nesse momento, a MGM recorre a Browning em 1932 com o intuito de “[...] produzir a versão mais ambiciosa entre os tantos filmes de circo já então produzidos” (BAXTER, 1970, p.101 apud LANGENBACH, 2010, p.15, tradução nossa), buscando seduzir o público formado pela Universal.

Adaptando um conto de Tod Robbins, desenvolve a narrativa em torno da possibilidade de uma relação física e amorosa entre o anão Hans e a trapezista Cleopatra. Um ano após o seu maior sucesso em *Drácula*, iria transpor as barreiras do horror, empregando atores que representaram nas telas a sua profissão na vida real⁸. A publicidade do filme não esconderia esse aspecto, ao contrário, iria ressaltar o ambiente do circo, assim como o *marketing* para a seleção do elenco:

[...] a campanha de marketing de *Freaks* foi um modelo de sensacionalismo de mau gosto. A publicidade antecipava que Browning tinha emitido a seguinte chamada para o elenco “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 os olhos cruzados ou de qualquer outra forma. Ele quer gigantes e anões, homens gordos e bem magros”. (DOHERTY, 1999, P.317, tradução nossa)

De toda forma, em *Freaks*, Browning normaliza o cotidiano dos atores selecionados para o elenco, apresentando cenas corriqueiras dos bastidores do circo: a “Vênus de Milo Viva” come com os pés, o “Torso Vivo” acende um cigarro sem dificuldade alguma; a anã Frieda, pendura a roupa. Descaracterizando o caráter performático dos *freaks*, fazendo com que os personagens compartilhem cenas aparentemente rotineiras com pessoas normais do circo, aproximaria o espectador do universo das “aberrações”.

⁸ Situado em um *sideshow* europeu, com artistas dos Estados Unidos e da Europa, *Freaks* selecionou para o enredo do filme pessoas que já trabalhavam nesse tipo de espetáculo: Elizabeth Green, como a “Mulher Cegonha” (*The Stork Woman*); Frances O’ Connor como a “Vênus de Milo Viva” (*The Living Venus de Milo*); a hermafrodita Josephine Joseph chamada de “Metade e as Metades (*half-and-halves*); as irmãs “cabeça de pino” Elvira Snow e Jennie Lee (*The Pinheads*); a mulher barbada Olga Roderick (*The Bearded Lady*); as irmãs siamesas Daisy e Violet Hilton (*The Siamese twins*), o anão Angelo Rossito (*Angeleno*); “Cuco, A Menina Passarinho” apresentada por Minnie Woolsey (*Koo Koo The Bird Girl*), a estranha Schlitz, Johnny Eck como o “Metade-Garoto” (*Half Boy*), Peter Robinson “O Esqueleto Vivo” (*The Lining Skeleton*), Prince Randian “O Torso Vivo” (*The Living Torso*) e os protagonistas do filme, os irmãos anões Harry e Frieda Earles.

Após o contexto de apresentação e normalização dos *freaks*, sua história é desenvolvida por meio de diferentes especializações psicológicas atribuídas às personagens principais: o anão Hans, fascinado por Cleopatra, engana a sua noiva Frida, até o ponto em que ela percebe a concorrência desleal entre seu amor fraterno e a beleza da trapezista. Assim como o domador Hercules⁹, um homem extremamente violento, mesmo em um relacionamento com Venus, aceita as investidas de Cleopatra. Nesse contexto, a ingênua Frieda revela à Cleopatra que Hans possui uma herança, momento em que a trapezista em acordo com seu amante Hercules decide se casar com o anão.

No dia do casamento, os dois amantes resolvem envenenar Hans para ficar com a sua herança. Durante a cerimônia, os *freaks* anunciam um ritual de iniciação da noiva no mundo das aberrações, compartilhando uma grande taça, batendo os talheres na mesa, cantando: “Nós a aceitamos como uma de nós, uma de nós! Gooble-gobble, gooble-gobble¹⁰, uma de nós, uma de nós[...]”¹¹

Quando a taça é oferecida finalmente à Cleopatra, a trapezista, ao se deparar com a possibilidade de se transformar em um membro do grupo grita aterrorizada: “Suas aberrações sujas repugnantes! Aberrações! Saiam daqui!”¹²

O pequeno Hans sobrevive da tentativa de envenenamento e, com a ajuda de seus amigos do circo, passa a vigiar os passos de sua esposa. Constatando que Cleopatra tenta envenená-lo mais uma vez, elabora um plano de vingança junto com os seus colegas do circo. Ao filmar as cenas finais, a atmosfera do circo é deslocada para o ambiente escuro da floresta. Por meio da estética expressionista, o desfecho da trama apresenta a distorção do movimento das carroças, conduzindo os artistas itinerantes, com feições monstruosas, em meio à escuridão.

⁹ Os principais vilões do filme, Hercules e Cleopatra, considerando a perspectiva eugênica moderna, a exemplo do nazismo, remontam ao ideal de beleza da Antiguidade. Como trapezista, Cleopatra (Olga Baclanova) denota características físicas como leveza e harmonia. Do mesmo modo, o domador Hercules (Henry Victor), futuro amante de Cleopatra, representa o ideal de masculinidade por meio da coragem, força física e vigor.

¹⁰ Considerada a principal cena do filme, a banda Ramones, pioneira no gênero *punk rock*, iria adotar a canção ícone de *Freaks* em *Pinhead* (1977), transformada em hino, “[...] essa música foi o clímax dos concertos dos Ramones - . Joe exteriorizava um grande sinal "Gabba Gabba Hey" e a multidão seguiria cantado junto (BOWE, 2010, p.45, tradução nossa).

¹¹ Transcrição da cena do ritual. Tradução: Magnus Opus Collection (Brasil: 2004).

¹² Transcrição da cena final do casamento. Tradução: Magnus Opus Collection (Brasil: 2004).

Os *freaks*, que em um primeiro momento adquirem um status humanizado, se tornam monstros, seguindo Cleopatra para o interior da floresta, ocultando a ação empregada no momento da vingança. Ao final, Cleopatra é exibida ao público metade galinha, metade mulher. Em um final alternativo, cortado em 1932, Hercules é apresentado em um espetáculo cantando em falsete. Dessa forma, tanto Hercules como Cleopatra, foram mutilados pelos monstros.

O final aponta a impossibilidade de agregar *freaks* e normais em um mesmo mundo, levantando duas hipóteses: os que são diferentes devem viver segregados entre os diferentes ou seria o “mundo dos normais” a verdadeira aberração?

Enquanto a imoralidade pontua o personagem de Cleopatra, no momento em que os *freaks* se revoltam contra a sua condição de aberração, o filme termina por apresentar a deformidade física como o último castigo. Se no início do filme Browning se esforça em retirar qualidades comumente atribuídas aos *freaks*, ao final eles são reapresentados na condição de monstros e aberrações. Da mesma maneira, a estética pontua essa ambivalência, apresentando a primeira parte do filme com um tratamento com nuances na tonalidade cinza, a exemplo dos gêneros semidocumentais e o momento de vingança seria pontuado pelo Expressionismo, com a escuridão da noite e da tempestade. É na contradição do filme, no mesmo peso que integra e retira a humanidade das aberrações, que o filme transpõe as barreiras do gênero do horror, como expõe a descrição do homem-torso Randian feita por Stephen T. Asma:

Surreal como ele contorce o seu corpo em meio a uma poça de lama, carregando uma faca em sua boca, também estranhamente mundano como ele rola e acende um cigarro usando apenas a boca (ASMA, 2009, p.140, tradução nossa).

Mas ao contrário dos discursos eugênicos da época, os monstros são mostrados como resultado da sua condição social e, o normal, passível de transformação corporal em decorrência da sua imoralidade. Além disso, em sua preocupação com as questões de leis e punição, revela as operações da lei eugênica e judicial como altamente subjetivas e contingentes.

Mostrando pessoas deficientes e monstruosas tomando a lei em suas próprias mãos, prevê um conjunto de leis construídas por um grupo de aberrações de circo a fim de combater os preconceitos e limitações sociais que lhes são impostas. Essa perspectiva,

suscita a análise em torno da figura do monstro de Page DuBois adotada de acordo com a classificação elaborada por Michel Foucault.

O monstro classificado por Foucault se assemelha ao poder estranho do estrangeiro, dos xamãs misteriosos da antiguidade clássica, embora ele esteja se referindo a pessoas que estão envolvidas em um sistema de desenvolvimento legal. A ideia do monstro, ele argumenta, é uma noção jurídica, uma vez que diz respeito às leis da natureza, assim como as leis da sociedade. (DUBOIS, p. 82, 2010, tradução nossa)

No calor do debate público sobre as leis antievolução, *Freaks* ilustra o conjunto de discursos do direito, revolução e evolução. Ele explicita a dependência das estruturas de lei sobre corpos degenerados “disciplinados” e do significado da lei e punição na negação da humanidade das aberrações. O filme também mostra um momento de revolução, quando um grupo marginalizado confronta representantes da classe dominante, com suas próprias estruturas de direito, justiça e punição que subscrevem a rejeição eugênica do fisicamente diferente.

No contexto do pós-guerra e da Depressão, essas cenas de revolta oferecem uma potencial aliança entre espectadores de cinema e os grupos sem poder na tela, algo que nunca esteve presente nos filmes de horror do período. Não é por mostrar os *freaks* levando uma vida normal que o torna inquietante. Pelo contrário, a tese aparente além da sua carga estética, dotada de expressões grotescas, é que pessoas anormais apresentam os mesmos sentimentos, capacidades intelectuais e humor de pessoas normais.

Parece muito plausível que os oprimidos da sociedade construam um código de ética para protegê-los da desumanidade de pessoas normais. Esta mesma plausibilidade, juntamente com a forte representação cinematográfica de vingança dos *freaks*, elabora os mesmos preconceitos e temores do público que o filme propõe desafiar.

Talvez, se a década de 1930 não tivesse sido tão severa com *Freaks*, Browning teria trabalhado em outras produções com o mesmo impacto, não caindo no ostracismo dentro da indústria do cinema. De toda forma, o potencial do filme não impediu a multiplicação simbólica e cultural do elemento *freak* no pós-guerra. No contexto da Guerra Fria, a tensão entre as duas potências amenizava o impacto causado pelas aberrações. Na leitura de Omar Lopez Mato, adquirindo uma qualidade caricatural.

[...] após a humanidade ter vivido os dramas de Auschwitz, Nagasaki, Hiroshima, no momento em que as bombas de napalm estavam caindo na selva do Vietnã... Depois desses desastres, *Freaks* foi apenas uma caricatura da realidade. (LOPEZ MATO, 2009, p.116, tradução nossa)

Em contrapartida, esse ponto de vista caricatural também revela nas entrelinhas um novo posicionamento político. O velho interesse da classe dominante em massificar identidades e tradições comuns à nação, catalisadora dos valores da raça branca e do padrão estético eurocêntrico se torna, ele próprio, demasiadamente grotesco e aterrorizante.

Como o feitiço contra o feiticeiro, a tragédia da guerra configurou a tragicomédia dos novos tempos. A contradição frente ao sentimento de culpa, com acontecimentos históricos na qual os “outros” não tiveram responsabilidade alguma, naturalmente iria promover a identificação com as vítimas da eugenia, expostas pelo holocausto.

A permanência simbólica e identificação com os *freaks* “considerado por muitos uma obra-prima do grotesco” (BLUMBERG, 2009, p.105, tradução nossa) manifesta por meio da estética outra rede de significações que pode ser atribuída ao filme. Não por acaso, a reação ao filme frente a um novo olhar sobre o universo da monstruosidade, se apresenta de forma tão diversa ao longo do tempo.

Traçar uma investigação cultural dos significados atribuídos aos *freaks*, dos fatores que levaram à sua queda, à recapitulação revolucionária de correntes diversas, diagnostica um pano de fundo histórico do paradoxo vivido pela América. Abrindo caminho para a construção de novas correntes cinematográficas, resistentes à identificação entre prazer e contemplação da beleza, os monstros passaram a apresentar uma narrativa resistente à ideia de que existe uma diferença permanente entre “normais” e “anormais”. Ao mesmo tempo, é concluído com um olhar revelador sobre a permanência do imaginário simbólico da cultura dos *sideshow*s como um testemunho da vitalidade e criatividade da cultura popular americana, bem como a sua capacidade de crueldade e injustiça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASMA, S. T. On Monsters: an unnatural history of ours worst fears. New York: Oxford University Press, 2009.

BLUMBERG, Mark S. Freaks of Nature and What They Tell Us About Development and Evolution. Nova York: Oxford University Press, 2009.

BOWE, B. J. *The Ramones: american punk rock band*. Berkeley Heights: Enslow Publishers, 2010.

COUSINS, Mark. *The Story of Film: A Worldwide History*. Cambridge: Da Capo Press, 2006.

DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and insurrection in American cinema (1930-1934)*. Nova York: Columbia University Press, 1999.

DUBOIS, Page. *Out of Athens: The New Ancient Greeks*. Cambridge: Harvard University Press, 2010

GREENBAUM, A. *Emancipatory moviments in composition: the retoric of possibility*. New York: State University of New York Press, 2002.

HALE, Grace E. *A Nation of Outsiders: How the White Middle-Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*. Nova York: Oxford University Press, 2001.

KLEBER, J. E. *The Kentucky encyclopedia*. Lexington: University Press of Kentucky, 1992.

LAGENBACH, Stefan. *The Role of Monstrous Bodies in Tod Borwning's Freaks (Seminar Paper)*. Munique: Publish & Find Knowledge, 2010.

MADDREY, J. *Nightmares in red white and blue: the evolution of the american horror film*. Jefferson: McFarland & Company, 2004.

MANK, Gregory W. *Hollywood Cauldron: Thirteen Horror Films from the Genre's Golden Age*. Jefferson: Macfarland & Company, 1994.

MANK, G. W. *Bela Lugosi and Boris Karloff: the expanded story of a haunting collaboration*. Jefferson: McFarland & Company, 2009.

LOPEZ MATO, Omar. *Monstruos Como Nosotros: Historias de Freaks, Colosos y Prodigios*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 2009.

NORDEN, Martin F. *The Cinema of isolation: a history of physical disability in the movies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

PETERSON, Jennifer. "Freaks" (1932) in HAENNI, Sabine e WHITE, John. *Fifty Key American Films*. Nova York: Routledge, 200

RUSSO, Mary J. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York: Routledge, 1995.

SAVADA, Elias e SKAL, David J. *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*. Nova York: Anchor Books, 1995.

SKAL, D. J. *Hollywood gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen*. New York: Faber & Faber, 2004.

SKAL, D. J. The monster show: a cultural history of horror. New York: Faber & Faber, 2001.

