



ENTRE O MONSTRO E O ÍCONE: O FILME QUE INCOMODOU DEMAIS PARA SER ESQUECIDO

Between the monster and the icon: The film too unsettling to be forgotten

Entre el monstruo y el ícono: la película demasiado perturbadora para ser olvidada

Verônica D'Agostino Piqueira¹

Resumo: Este artigo analisa *Freaks* (1932), de Tod Browning, banido e exibido no circuito exploitation, mais tarde adotado pelas sessões dos *Midnight Movies*, na década de 1970. Em diálogo com Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Rita Segato, Bernd Herzogenrath e Jasbir Puar, a análise articula estética e política para mostrar como o filme expõe os limites da norma, revelando a formação de um imaginário cinematográfico estadunidense vinculado à representação de corpos dissidentes. O estudo acompanha sua reinterpretação nos *Midnight Movies* e sua influência sobre John Waters, Jim Sharman, David Lynch e Tim Burton, evidenciando permanências e rupturas de um imaginário que atravessou as fronteiras entre o marginal e o *mainstream*.

Palavras-chave: Corpo político. Cinema mainstream. *Freaks*. *Midnight movies*. Tod Browning.

Abstract: This article analyzes *Freaks* (1932), by Tod Browning, a film banned and later screened in the exploitation circuit, eventually embraced by the *Midnight Movies* sessions in the 1970s. In dialogue with Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Rita Segato, Bernd Herzogenrath, and Jasbir Puar, the analysis articulates aesthetics and politics to show how the film exposes the limits of the norm, revealing the formation of a U.S. cinematic imaginary linked to the representation of dissident bodies. The study follows its reinterpretation in the *Midnight Movies* and its influence on John Waters, Jim Sharman, David Lynch, and Tim Burton, highlighting continuities and ruptures in an imaginary that has crossed the boundaries between the marginal and the mainstream.

Keywords: Political body. Mainstream cinema. *Freaks*. *Midnight movies*. Tod Browning.

Resumen: Este artículo analiza *Freaks* (1932), de Tod Browning, prohibida y exhibida en el circuito *exploitation*, más tarde adoptada por las sesiones de *Midnight Movies* en la década de 1970. En diálogo con Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Rita Segato, Bernd Herzogenrath y Jasbir

¹ Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC/Mackenzie), atua na Educação Básica em São Paulo. E-mail: dagostinopiqueira@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7856483336746628>; Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0002-3003-2014>.

Puar, el análisis articula estética y política para mostrar cómo la película expone los límites de la norma, revelando la formación de un imaginario cinematográfico estadounidense vinculado a la representación de cuerpos disidentes. El estudio sigue su reinterpretación en los *Midnight Movies* y su influencia sobre John Waters, Jim Sharman, David Lynch y Tim Burton, evidenciando permanencias y rupturas de un imaginario que atravesó las fronteras entre lo marginal y lo *mainstream*.

Palabras clave: Cuerpo político. Cine mainstream. Freaks. Midnight movies. Tod Browning.

Introdução

A figura do monstro, no contexto moderno, expressa o ponto em que a diferença deixa de ser assimilável e torna visível a fragilidade da norma. É o corpo que desorganiza o olhar e evidencia a artificialidade das fronteiras entre humano e não humano, belo e feio, normal e anômalo. O ícone representa a imagem sobrevivente dessa diferença, a forma pela qual o dissenso se estabiliza no imaginário coletivo e o incômodo se transforma em signo cultural. Entre essas duas forças, o monstruoso e o icônico, articula-se a trajetória de *Freaks*.

Lançado em 1932, no momento em que o pensamento eugenista encontrava terreno fértil nos Estados Unidos e na Europa, *Freaks*, de Tod Browning, foi recebido com estranhamento e repulsa. A reação imediata do público levou à censura, a cortes severos e à rápida retirada de circulação. Poucos anos depois, o filme retornou em condições pouco generosas, relançado no circuito *exploitation*² sob molduras pseudocientíficas que reforçavam o discurso eugenista. Essa descaracterização, entretanto, não esgotou sua potência. A partir dos anos 1970, o filme passou a circular em outro ambiente, as sessões da meia-noite, e encontrou ali um público disposto a resgatar sua dimensão crítica. Nesse novo espaço, deixou de ser apenas um produto de choque para se transformar em peça central de um repertório cinematográfico alternativo, dialogando com obras do Surrealismo, do *underground* e do *trash*. sua presença ecoou para além do horror, influenciando cineastas como John Waters, Jim Sharman e David Lynch, além de repercutir no imaginário *punk* com os Ramones.

Este artigo parte da trajetória de *Freaks* para examinar como a obra confronta o olhar moderno e funciona como dispositivo estético e político que desestabiliza a norma. Em diálogo com autores como Umberto Eco, Carlo Ginzburg, Rita Segato, Bernd Herzogenrath e Jasbir Puar, propõe-se observar de que modo a obra problematiza a Modernidade e contribui para

² De acordo com Roger Corman (Broomer, 2008) o circuito *exploitation* é formado por filmes que exploram simultaneamente o tema e o público, buscando chocar, atrair ou provocar por meio de conteúdos que o cinema convencional evitava, como sexo, violência, drogas ou temas moralmente ambíguos.

formar um imaginário cinematográfico que se reatualiza em diretores e movimentos posteriores.

De monstro a ícone

Ambientado em um circo itinerante no interior da França, *Freaks* (Tod Browning, 1932) acompanha Hans, artista de circo noivo de sua colega Frieda, em seus bastidores. Desde o início, porém, ele demonstra fascínio por Cleópatra, trapezista que o trata com desdém. Esse desejo, ainda que ignorado por ela, fragiliza sua relação com Frieda. Quando Cleópatra descobre a herança que Hans receberá, passa a manipular esse sentimento em conluio com seu namorado, o domador de circo Hércules. Juntos, elaboram um plano para envenená-lo e ficar com sua fortuna. O plano avança até a festa de casamento de Cleópatra e Hans, momento central da narrativa. Durante a celebração, Cleópatra disfarça o envenenamento da bebida de Hans mas expõe inadvertidamente seu caso com Hércules. No evento, os demais artistas iniciam um ritual de aceitação de Cleópatra em seu grupo, passando uma taça e repetindo “Gooble Gobble! Nós a aceitamos, uma de nós”³. A reação de Cleópatra é de riso e escárnio, com ela negando aos gritos pertencer ao grupo. Essa exclusão se converte em pacto de solidariedade quando Hans, agora ciente da traição e da tentativa de assassinato, simula fragilidade e organiza com os outros artistas uma retaliação. Na tempestade que se segue, o grupo persegue e captura Cleópatra e Hércules. O desfecho mostra as consequências diretas, com Cleópatra transformada em uma grotesca “mulher-galinha” exibida como espetáculo de *sideshow*. Ao final, Hans recluso em sua mansão, reencontra Frieda e reafirma os laços de afeto e solidariedade que sustentam sua comunidade.

A sinopse de *Freaks* poderia facilmente ser lida como mais uma narrativa de horror atravessada pela misoginia, não fosse a materialidade dos corpos em cena. No filme, os intérpretes não atuam por meio de maquiagem ou truques de câmera, mas apresentam suas próprias corporalidades, oriundas do universo do *sideshow* e da performance circense. Entre eles, estão pessoas com nanismo, como Hans e Frieda, pessoas sem membros, artistas intersexuais, mulheres com barba e outras diferenças corporais que o espetáculo popular da época classificava como “atrações”. Em contraste, os antagonistas Hércules e Cleópatra são representados por corpos alinhados aos ideais normativos de beleza. O impacto do filme reside

³ No original: “Gooble Gobble! We accept you, one of us” (tradução nossa).

justamente nessa escolha de elenco, que subverte os limites da representação ao inscrever na narrativa não a simulação da diferença, mas a sua presença efetiva. A decisão de Browning de trabalhar com esse elenco radicalizou a fronteira entre representação e presença, instaurando uma experiência que até hoje desafia os limites do cinema narrativo. Desse modo, a materialidade do elenco inscreve em imagem aquilo que o discurso dominante tentava ocultar, ou seja, a existência concreta de vidas que escapam à norma.

Umberto Eco (2022, p. 16), ao apresentar a estética do feio de Karl Rosenkranz, destaca que o autor parte de uma concepção em que o feio seria o exato oposto do belo. Essa abordagem inicial opera sob uma lógica binária que, à medida que se constrói uma fenomenologia das formas do feio, acaba por apresentar este como múltiplas manifestações possíveis: o desarmônico, o disforme, o grotesco, o repugnante, o tosco, o espectral, entre muitos outros. Há, nesse percurso, o vislumbre do que o autor chama de “autonomia do feio”, uma riqueza expressiva que não se resume à negação do belo, mas que carrega em si valor estético e potência simbólica própria. Se a análise do filme possibilita uma leitura pela estética do feio, identificando a presença de suas diversas manifestações, isso mostra que recorrer a uma abordagem binária reduziria a diferença à condição de anomalia.

Figura 1 – Elenco de *Freaks* com Tod Browning no centro

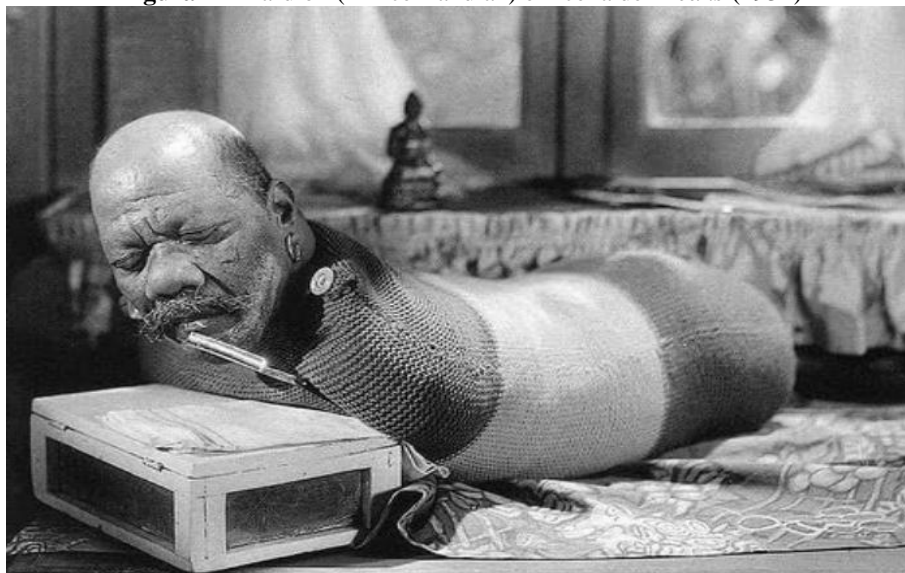


Fonte: IMDb⁴.

⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm3608669953/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Em *Freaks*, não há uma vontade de integração por meio da normalização. Ao contrário, o filme comprova o que Greiner afirma: “[...] o que os corpos estranhos aos padrões fazem é inventar modos singulares de viver” (Greiner, 2023, p. 37).”

Figura 2 – Rardion (Prince Randian) em cena de *Freaks* (1932)



Fonte: IMDb⁵.

Rita Segato chama a atenção para o fato de que muito se discute sobre os efeitos do eurocentrismo nos povos não europeus, sem se dar conta de como o eurocentrismo afeta os próprios europeus: “afeta a imaginação, afeta a inteligência” (Segato, 2022, p. 83). Segundo a autora, a Modernidade é uma grande máquina de produzir anomalias de todo tipo. Ao refletir sobre o binarismo produzido pela Modernidade, afirma:

Na colonial-modernidade, a mulher passa a ser o outro do homem, assim como o negro é reduzido à posição de outro do branco pelo padrão racista, e as sexualidades dissidentes tornam-se o outro da sexualidade heteronormativa. A modernidade inventa a norma e a normalidade, e reduz a diferença à anomalia (Segato, 2022, p. 40).

Nesse contexto, “as pessoas com deficiência se tornam o outro em relação às pessoas sem deficiência” (Segato, 2022, p. 85), chamando atenção para a primeira vítima do binarismo, ou seja, a própria Europa. A Europa “presa num espelho narcisista”, faltando-lhe “[...] ‘o espelho, espelho meu’ da rainha má que age como um estranho, o outro que oferece resistência e uma visão contraditória vinda de fora” (Segato, 2022, p. 87).

⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm618542592/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Assim, destacam-se dois gestos ocorridos na cena do casamento entre Cleópatra e Hans: a canção entoada pelos artistas de circo e a taça estendida à noiva. O ato, que poderia ser lido apenas como parte de um ritual coletivo, assume contornos simbólicos. A taça não é apenas um brinde, mas um espelho. Um espelho não narcísico, que não devolve à personagem a imagem idealizada de si mesma, mas uma imagem estranha, inquietante, exterior. Um reflexo que oferece resistência.

Nesse gesto, o grupo devolve o olhar, propondo outro enquadramento. Em se tratando de uma análise crítica da Modernidade como um eixo de compreensão do filme, vale notar a sua articulação com o pensamento de Thomas Hobbes. Segundo Carlo Ginzburg:

Em *Os elementos da lei* encontramos uma descrição sintética do estado de natureza, ligada a uma argumentação que Hobbes nunca mais abandonaria. Em tal estado, os homens são "naturalmente iguais: têm os mesmos direitos (entre os quais, o de ofender e se defender); por isso vivem numa condição de guerra permanente, de desconfiança geral, de medo recíproco (*mutual fear*). Eles saem dessa situação intolerável renunciando a parte dos próprios direitos: um pacto que transforma milhões de homens num corpo político. Nasce assim o Estado, o que Hobbes chamará Leviatã: um nome que designa uma baleia, um gigantesco animal marinho que ninguém consegue fisgar com um anzol (Ginzburg, 2014, p. 16).

Desse modo, essa recusa do espelho narcísico também remete à própria constituição do corpo político moderno. Se, como propõe Hobbes, o Estado nasce de um pacto que afasta os indivíduos do estado de natureza, o que vemos no filme é a permanência desse estado para aqueles que não são considerados parte legítima do corpo político.

Figura 3 – Angeleno (Angeleno Rossitto) oferece a taça a Cleópatra no ritual de casamento com Hans (Harry Earles), momento que também simboliza a comemoração de sua inserção no grupo



Fonte: IMDb⁶.

Em uma das cenas do filme, a personagem Madame Tetralini, uma senhora que cuida dos artistas do circo, é obrigada a defendê-los da agressão de um transeunte que afirma que eles deveriam se extinguir. Para protegê-los, Tetralini diz que eles são como crianças, reafirmando a exclusão a que estão submetidos. Neste caso, o gesto de Tetralini demonstra que a exclusão também se manifesta por meio da tutela.

Figura 4 – Madame Tetralini (Rose Dione) protege os artistas (Schlitze, Angeleno Rossito, Elizabeth Green, Elvira Snow e Jenny Lee Snow) da agressão de um transeunte

⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm3057577729/>. Acesso em: 19 ago. 2025.



Fonte: IMDb⁷.

Da mesma maneira, o pacto explicitado logo no início do filme, quando um apresentador de *sideshow* afirma “Se você ofende um, ofende a todos”⁸ indica que corpos considerados não normativos, produzidos pela própria Modernidade, não são reconhecidos como parte do Leviatã. Neste caso, formam um corpo político à margem, que não pode esperar a sua defesa pelo Estado. Ao mesmo tempo, se defendem mutuamente, podendo, em certas situações, ter que se defender do próprio Estado. A frase marca um outro pacto, de justiça pela diferença.

Para Bernd Herzogenrath, o filme reencena, de forma radical, os impasses políticos que atravessam a constituição do corpo social moderno. O autor afirma que “*Freaks* suscita uma discussão política que ressoa por toda a história da política (americana)”⁹. (Herzogenrath, 2006, p. 186), reposicionando o “monstruoso” como metáfora crítica do corpo político contemporâneo.

Esse corpo político dissidente, articulado por laços de solidariedade, apresenta uma outra possibilidade de pacto. Ao contrário do pacto descrito em *O Leviatã*, no qual há uma renúncia individual em nome de uma soberania totalizante, o pacto estabelecido entre os corpos dissidentes se dá pela partilha da diferença e pela defesa mútua. Desse modo, a exclusão de

⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm491354624/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

⁸ No original: “If you offend one, you offend all” (tradução nossa).

⁹ No original: “*Freaks* takes up a political discussion that resonates through the whole history of (American) politics”.

corpos dissidentes da lógica hobbesiana do Leviatã evidencia os limites históricos e estruturais da formação política dos Estados Unidos, onde um ideal de norma e de corpo conferem valores constitutivos da identidade nacional.

Em sua análise, Herzogenrath sugere que Cleópatra e Hércules, os chamados “big people”¹⁰, representantes da norma, não são o oposto absoluto dos outros corpos do elenco, mas sim seu “*dark self*”. Em suas palavras, “Os narcisistas ‘big people’ Cleópatra e Hércules estão atados aos anões e Torsos Vivos tão inseparavelmente quanto Daisy e Violet Hilton, as Gêmeas Siamesas, estão atadas uma à outra”¹¹ (Herzogenrath, 2006, p. 186, tradução nossa).

Essa formulação propõe um rompimento com o binarismo produzido pela Modernidade, no qual o que antes era considerado anomalia não aparece como exterior, mas como constitutivo do corpo político. Nesse contexto, “[...] são os personagens de Hércules, o Homem Forte, e Cleópatra, a bela trapezista, que expõem o extremo do individualismo e a ganância da sociedade americana”¹² (Herzogenrath, 2006, p. 187, tradução nossa).

Herzogenrath recupera a imagem clássica do frontispício do Leviatã (1651), no qual a soberania é figurada como um corpo formado por milhares de indivíduos que olham para a cabeça, único órgão que não é composto, metáfora da centralização do poder e da dissolução da multiplicidade em uma unidade. No entanto, essa unidade é tensionada pela emergência de corpos que não se encaixam nesse molde, como os corpos apresentados no filme. Se o corpo político moderno precisa ocultar a diferença para se afirmar como uno, em *Freaks* Tod Browning a reinscreve em cena.

A análise de Herzogenrath evoca Chang e Eng, os irmãos siameses célebres nos Estados Unidos do século XIX, cuja presença simbólica, segundo o autor, foi mobilizada como metáfora da própria união política americana; A circulação de panfletos com os dizeres “E Pluribus Unum” e “União e liberdade, uma e inseparável, agora e para sempre”¹³ (Herzogenrath, 2006, p. 190, tradução nossa) atrelava o corpo dos gêmeos siameses à figura de um corpo político idealizado, sugerindo que o múltiplo podia, paradoxalmente, encarnar o uno.

¹⁰ Termo utilizado no filme pelos artistas do *sideshow* para se referir às pessoas com corpos considerados normativos.

¹¹ No original: “The narcissistic ‘big people’ Cleopatra and Hercules are tied to the dwarfs and Living Torsos as inseparably as Daisy and Violet Hilton, the Siamese Twins, are tied to each other”.

¹² No original: “[...] the characters of Hercules, the Strong Man, and Cleopatra, the beautiful trapeze artist, that reveal the extremity of American individualism and the greed of American society”.

¹³ No original: “Union and Liberty, one and inseparable, now and forever”

Figura 5 – Frontispício da obra *Leviatã* (1651) de Thomas Hobbes



Fonte: Archivio Fototeca Gilardi¹⁴.

Figura 6 – Chang e Eng com dois de seus 21 filhos

¹⁴ Disponível em: <<https://archivio.fototeca-gilardi.com/FRONTESPIZIO-DE-IL-LEVIATANO-DI-HOBBS-1651-item/en/1/19037>>. Acesso em: 19 ago. 2025.



Fonte: BBC News Brasil¹⁵.

Essa ambiguidade, que tensiona a unidade por meio da própria diferença, é o que *Freaks* dramatiza com maestria. O filme opera por subversão e, com isso, implode a própria lógica que sustenta a binaridade moderna. Nesse ponto, a crítica de Jasbir Puar à noção de deficiência como infortúnio também oferece um desdobramento essencial.

Jasbir Puar, autora do livro *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*, além de outros artigos [...] nega a deficiência como um infortúnio que deveria ser excluído socialmente a partir de parâmetros normativos. Ao invés disso, analisa a deficiência não apenas como uma contingência pessoal, mas como produto endêmico do funcionamento imperialista relacionado a disputas por soberania e proteção estatal. A autora também critica a noção de deficiência empoderada, que parece estar sempre ansiando por uma recapacitação normativa do corpo. Não interessa normalizar as deficiências, nem excluir, e sim fortalecer suas possibilidades e afirmá-las (Greiner, 2023, p. 38).

Ao negar que a deficiência deva ser vista sob o prisma da perda ou da falta, e ao questionar a recapitulação normativa do corpo, Puar a desloca do campo do “ajuste”. Com isso, abre a possibilidade de reposicionar uma outra leitura estética de *Freaks*. A repulsa de Cleópatra diante da taça oferecida pelo grupo também pode ser compreendida como expressão de uma violência epistêmica que recusa reconhecer um pacto baseado na afirmação da diferença. O corpo dissidente, nesse gesto, deixa de ser um corpo a ser corrigido ou normalizado, para se

¹⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47436679>. Acesso em: 19 ago. 2025.

tornar vetor de outra ética. Em vez de ansiar pela reparação ou reintegração no corpo político moderno, constroem entre si uma aliança afirmativa e insurgente.

Ao final, o filme propõe um impasse político e ético. A vingança revela como todos os personagens, inclusive Cleópatra e Hércules, estão capturados por uma mesma lógica de espetáculo e controle normativo. Os dois já faziam parte do circo e exibiam seus corpos hipersexualizados, pertencentes ao mesmo universo de exploração e entretenimento do qual tentavam se diferenciar. Sua tentativa de aderir a uma lógica de dominação por meio da diferença encenada, da fantasia de superioridade, apenas escancara sua própria vulnerabilidade.

Figura 7 – Hércules (Henry Victor) e Cleopatra (Olga Baclanova)



Fonte: IMDb¹⁶.

Assim, a imagem final de Cleópatra, transformada em espetáculo grotesco, não deve ser lida apenas como punição moral, mas como revelação. Como afirma Herzogenrath, “Assim, Cleópatra como Mulher-Galinha é a verdade reprimida de sua encarnação como o narcisista Pavão dos Ares”¹⁷ (Herzogenrath, 2006, p. 196, tradução nossa). Desse modo, a Mulher-Galinha é o avesso revelador do artifício da beleza, da dominação e do controle que Cleópatra buscou performar. Nesse caso, assim como a Mulher-Galinha propõe revelar como a norma

¹⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm1510862593/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

¹⁷ No original: “Thus, Cleopatra as the Chicken Woman is the repressed truth of her incarnation as the narcissistic Peacock of the Air”.

retorna sob outra máscara, ela também reafirma os limites do imaginário político moderno. Mesmo o dissenso, nesse contexto, repete os mesmos modos de violência do poder que os exclui.

Figura 8 – Cleopatra (Olga Baclanova) transformada em mulher-galinha



Fonte: IMDb¹⁸.

Em vez de restaurar uma ordem moral, o filme sugere que todas as figuras do espetáculo, dentro e fora do circo, dentro e fora do próprio filme, inclusive aquelas que parecem exercer poder, são moldadas por uma mesma engrenagem. A cena final devolve à Modernidade seu próprio reflexo, invertido e grotesco. Nesse espelho, não há distinção clara entre vítima e algoz, entre centro e margem. Se a Modernidade forjou um ideal de norma e organizou o mundo a partir da espetacularização da diferença, *Freaks* manifesta que o monstruoso é o próprio sistema. Um sistema que cobra seu preço de todos, inclusive daqueles que acreditam habitar a zona da norma. Como observa Rita Segato, o projeto colonial-moderno também afeta os que se pensam centrais, ao capturá-los em um espelho narcísico que elimina o dissenso e silencia a alteridade. A imagem final do filme não oferece redenção nem justiça restaurativa, apenas o colapso da fantasia moderna. A norma, ao tentar suprimir a diferença, expõe sua própria aberração.

¹⁸ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm3745378049/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Mas se o filme pode ser lido por meio de uma chave crítica frente à modernidade, ele também expõe a permanência de um imaginário patriarcal. Isso se manifesta tanto em sua narrativa quanto em sua trajetória de circulação. Na versão original exibida na estreia, o desfecho apresentava de forma explícita a vingança dos personagens tanto contra Cleópatra quanto contra Hércules, incluindo as mutilações e seus efeitos físicos.

Em uma cena horrível de extrema selvageria, omitida da versão final do filme, os *freaks* rebeldes castram Hércules. Além disso, as pernas de Cleópatra são cortadas, suas mãos são deformadas para se parecerem com pernas, e penas são coladas em seu torso para exibição. Ela aparece perto do final do filme grasnando como a Mulher-Pato¹⁹ (Chemers; Santana, 2024, p. 85, tradução nossa)

Após as primeiras exposições e a reação negativa do público, o estúdio optou por modificar o filme. Entre as cenas cortadas, estava o ato explícito de mutilação dos dois personagens. No entanto, foi mantido apenas o resultado da vingança sobre Cleópatra, enquanto Hércules foi poupado da punição visível. Isso sugere que, aos olhos do período, a violência infligida ao corpo feminino era considerada mais aceitável, mais tolerável ou até esperada pelo público da época. Com a consequência moral da trama recaindo exclusivamente sobre Cleópatra, desloca-se o peso da culpa que historicamente marca os corpos das mulheres. A violência exercida sobre ela foi reiterada, exposta, confirmada como elemento dramático e pedagógico. O corpo masculino, por sua vez, foi apagado da cena de punição. Essa assimetria não é acidental, mas está em consonância com o arquétipo citado por Segato, e com a persistente inscrição do corpo feminino como campo legítimo para a pedagogia da dor.

Poderíamos então entender esse mito como o relato do desenlace e a sequência de uma primeira guerra, que resulta na primeira redução de parte da humanidade a uma posição de subordinação; a primeira conquista, na qual o corpo das mulheres passa a ser a primeira colônia. Trata-se de um mito fundacional, já que essa posição subordinada como consequência do “erro feminino” e da necessidade de castigo, e a sujeição das mulheres por causa desse erro, se reproduz diariamente. Vemos que aparece em qualquer lugar e em todos os momentos, na rua, nas famílias e em nossa própria subjetivação, quando entramos no espaço coletivo com insegurança e apreensivas se passaremos no exame moral que o olhar público nos impõe. Essa é a reprodução diária, a réplica diária desse mito basal (Segato, 2022, p. 39).

Se o corpo da mulher é, como propõe Rita Segato, a primeira colônia e o território inaugural sobre o qual se funda a pedagogia da dominação, no caso de *Freaks* esse mito se

¹⁹ No original: “In a gruesome scene of extensive savagery, which was omitted from the final version of the film, the rebellious freaks castrate Hercules. In addition, Cleopatra’s legs are cut off, her hands are deformed to look like her legs, and feathers are glued to her torso for display. She appears toward the end of the film quacking as the duck woman.”

entrelaça com outros mitos mais recentes. Conforme vimos, nos Estados Unidos, ele encontra eco direto na construção ideológica do país como nação predestinada. Entre os discursos mais recorrentes, destaca-se a narrativa do Dia de Ação de Graças, uma cerimônia de integração simbólica que encena o encontro pacífico entre peregrinos e povos originários. Mas a História Oficial oculta o sacrifício necessário para a realização da missão peregrina. O peru, ave central da ceia, carrega em si a figura do indígena oferecido ao pacto colonial. Nesse sentido, a lição de *Freaks* é que, em um sistema que funda a sua soberania por meio da violência, todos, inclusive os que se julgam eleitos, podem ser levados ao abate.

Desse modo, o filme também dramatiza a fragilidade da norma ao mostrar que ninguém está a salvo da rotação de posições entre aquele que domina e aquele que é sacrificado. A guerra de todos contra todos se converte em soberania. O *cowboy*, arquétipo do herói nacional, não supera a barbárie. Ele a encarna e a glorifica. E talvez a maior violência esteja justamente em não perceber que o prato servido pode, a qualquer momento, ser o próprio corpo. Na mesa do banquete, antes foi o indígena, agora pode ser qualquer um, mas quase sempre tem corpo de mulher. Mesmo ao avançar em relação à crítica ao mito fundacional dos Estados Unidos, *Freaks* ainda repete a fórmula do mito de Eva em relação ao corpo feminino.

Mas o filme percorreu um longo percurso até que sua proposição estética narrativa se tornasse palatável ao grande público. No período em que foi lançado, foi rejeitado, censurado, mutilado e rapidamente retirado de circulação. Lançado em 1932, no exato momento em que o mundo assistia à ascensão do nazifascismo, o filme de Browning surge como uma exceção dissonante. E fez isso às vésperas da aplicação rigorosa do Código Hays²⁰ (1934). Como observa Herzogenrath:

Freaks, argumento eu, vai muito além disso. Não apenas eles são como nós (nossa autoimagem), mas nós somos como eles (nossa imagem do outro). É, de fato, essa oscilação indecível que faz de *Freaks* uma obra de arte verdadeiramente inquietante.

²⁰ Código de censura criado em 1930 pela indústria de Hollywood sob Will H. Hays, que impôs regras morais e limitou a representação de sexo, violência e desvios de conduta até meados dos anos 1960.

[...] *Freaks* está pedindo a uma plateia da Depressão que se identifique não com as Pessoas Belas... mas com as mutações de sideshow, uma subclasse total. Como percepção de sua época, é quase revolucionário. Mas as plateias da Depressão não estavam preparadas para esse tipo de coisa. Em vez de oferecer uma categorização reconfortante de nós e eles (como os *Freak Shows* ainda faziam)²¹ (Herzogenrath, 2006, p. 195-196, tradução nossa)

Na década de 1930, o enquadramento do olhar proposto pelo filme mostrou-se insuportável para o grande público. Oriundo da tradição dos circos e *sideshows*, tendo sido assistente de D. W. Griffith, figura central na consolidação do cinema clássico, Browning absorveu ainda elementos do Expressionismo Alemão. Com esse conjunto de referências, ele se apropria da linguagem conservadora do sistema narrativo hollywoodiano para subverter suas mensagens. Em vez de reafirmar valores normativos, sua *mise-en-scène* os desloca, construindo um imaginário cinematográfico progressista e profundamente dissidente, ainda que marcado por permanências conservadoras, como se observa com relação ao imaginário feminino.

Assim, *Freaks*, ao mesmo tempo em que é produto de seu tempo, também avança consideravelmente em relação a ele. Talvez se torne um exemplar único de como o século XX reconfigurou o imaginário do corpo no cinema, ora reiterando a diferença entre norma e desvio, ora subvertendo essa perspectiva binária em relação ao corpo.

Segundo o AFI Catalog, *Freaks* foi banido logo após seu lançamento nos Estados Unidos e permaneceu proibido em diversos países por décadas, incluindo o Reino Unido, onde só foi liberado em agosto de 1963, com classificação indicativa “X”²². Irving Thalberg, produtor da MGM, realizou cortes significativos na tentativa de preservar o filme e relançá-lo em 1933, sob os títulos *Nature's Mistakes* ou *Forbidden Love*, embora esse projeto não tenha se concretizado.

Em 1948, os direitos de distribuição foram adquiridos por Dwain Esper, que inseriu o filme no circuito *exploitation* e também o relançou com os títulos *Nature's Mistakes*, *Forbidden Love* e até mesmo *The Monster Show*. Nesse contexto, esvaziado de sua ambiguidade original, ganhou um prólogo escrito. Embora algumas fontes atribuam esse texto a Thalberg, a maioria dos registros aponta Esper como o seu autor original, operando uma recontextualização

²¹ No original: “*Freaks*, I argue, goes much further than that. Not only are they like us (our self-image), but we are like them (our image of the other). It is in fact this undecidable oscillation that makes *Freaks* a truly uncanny work of art. [...] *Freaks* is asking a Depression audience to identify not with the Beautiful people... but with the sideshow mutations, a total underclass. As a perception of the times, it's almost revolutionary. But Depression audiences were not prepared for that kind of thing. Instead of giving a reassuring categorisation of us and them (as the *Freak Shows* had still done)”

²² A classificação “X”, criada no Reino Unido em 1951, indicava que o filme só poderia ser exibido para maiores de 16 anos, sendo posteriormente alterada para maiores de 18 a partir de 1970.

discursiva que adequa o filme aos códigos morais e comerciais do circuito *exploitation* da época.

O texto adicionado escancara as ideologias eugenistas que naturalizam a exclusão ao sugerir que a repulsa pelo “anormal” seria um instinto civilizatório. Logo de início, afirma-se que “o amor pela beleza é um impulso profundamente enraizado que remonta ao início da civilização”, construindo assim uma noção de humanidade baseada na aparência e em uma pretensa adequação morfológica. Ainda que reconheça que os “monstros” possuem “pensamentos e emoções normais”, o texto passa a tratá-los como figuras trágicas, como se fossem membros de uma espécie à parte. O trecho final afirma:

Nunca mais será filmada uma história assim, pois a ciência moderna e a teratologia estão rapidamente eliminando do mundo tais “erros” da natureza. Com humildade diante das muitas injustiças cometidas contra essas pessoas, que não têm poder para mudar seu destino, apresentamos a mais surpreendente história de horror sobre o anormal e o indesejado (*Freaks*, 1932/2004).

Aqui, a linguagem pseudocientífica legitima a eliminação dos corpos mostrados no filme, tomada como parte de um progresso considerado inevitável pela civilização moderna. A teratologia²³ é invocada para reforçar essa narrativa, em sintonia com os ideais eugenistas que perpassam o imaginário conservador da época. A ambiguidade radical proposta por Browning é assim neutralizada. Em vez de evidenciar o caráter construído das categorias de normalidade, o relançamento às reafirma. Em vez de borrar fronteiras, busca restaurá-las com reforço. Trata-se de um exemplo notável de como uma obra pode ser capturada, mutilada e ressignificada por forças culturais e ideológicas, sobretudo quando desafia os parâmetros estabelecidos do visível e do aceitável.

No entanto, no início dos anos 1970²⁴, *Freaks* sofre uma inflexão decisiva quando começa a circular em um novo espaço de exibição que transformaria profundamente seu estatuto cultural, os chamados *Midnight Movies*²⁵. Essas exhibições, ganharam frequência

²³ Entende-se por Teratologia a área da Patologia que investiga variações anatômicas presentes desde o nascimento.

²⁴ Em 1962, na 23ª Mostra de Veneza, *Freaks* integrou a retrospectiva *La nascita del film sonoro negli Stati Uniti (1926–1933)*, o que impulsionou sua legitimação crítica e possibilitou sua reintrodução após anos de esquecimento e exhibições esparsas em circuitos de *exploitation* (cf. ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia).

²⁵ Fenômeno de exibição alternativa surgido nos Estados Unidos no fim dos anos 1960, em que cinemas independentes projetavam filmes marginais em sessões de meia-noite, formando um circuito de culto ligado à contracultura e ao cinema *underground*.

crescente nos Estados Unidos e, por volta de 1975, já eram fixas em praticamente todas as grandes cidades do país. Como registra Hawkins:

As exhibições abrangeram uma ampla gama de títulos, incluindo obras tão díspares quanto *Freaks* (1932), de Tod Browning; *Night of the Living Dead* (1968), de George Romero; *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí; *Café Flesh* (1982), de Stephen Sayadian (também conhecido como Rinse Dream); *Pink Flamingos* (1972), de John Waters; *The Music Lovers* (1970), de Ken Russell; e *Eraserhead* (1977), de David Lynch²⁶ (Hawkins, 2014, p. 160, tradução nossa)

O ingresso de *Freaks* nesse circuito o reposiciona, e ele deixa de ser exibido como produto sensacionalista para ser reapropriado por um público que lia e valorizava suas tensões estéticas e políticas. As sessões da meia-noite eram marcadas por uma atmosfera contracultural, composta predominantemente por jovens, que compartilhavam não apenas o gosto por filmes, mas também um conjunto de valores, referências e práticas. Nessas circunstâncias, *Freaks* passou a ser visto lado a lado com obras do Surrealismo, do cinema *underground* e do *trash*. Integrando uma tradição que propõe “ler a alta e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da cisão da produção estética sob o capitalismo”²⁷ (Jameson, 1992, p. 14, *apud* Hawkins, 2014, p. 160, tradução nossa).

Dessa maneira, os *Midnight Movies* reinscreveram *Freaks* na história do cinema como peça fundamental de um cânone alternativo. Ao migrar do *exploitation* para o ambiente simbiótico entre cinemas de arte e circuitos da meia-noite, passou a ser lido como obra capaz de dialogar com movimentos estéticos e políticos que borravam os limites entre norma e desvio, centro e margem, arte e entretenimento. Essa mudança não eliminou as marcas de sua história de censura e mutilação, mas as incorporou à sua aura *cult*, transformando o próprio percurso de rejeição e reaparecimento em parte da experiência estética e política que o filme oferece.

É notável a influência de *Freaks* sobre cineastas que iniciaram suas trajetórias no próprio circuito dos *Midnight Movies*. Nesse processo, o filme consolidou um imaginário cinematográfico que questiona de forma direta a construção dos Estados Unidos como homogêneos, predestinados e vencedores. Ao invés de reforçar esse ideal, *Freaks* expõe a

²⁶ No original: “Screenings ran the gamut, including such disparate titles as Tod Browning’s *Freaks* (1932), George Romero’s *Night of the Living Dead* (1968), Luis Buñuel and Salvador Dali’s *Un Chien Andalou* (1929), Stephen Sayadian’s (Sayadian was AKA Rinse Dream) *Café Flesh* (1982), John Waters’s *Pink Flamingos* (1972), Ken Russell’s *The Music Lovers* (1970), David Lynch’s *Eraserhead* (1977)”

²⁷ No original: “That is, they invite us to ‘read high and mass culture as objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms of the fission of aesthetic production under capitalism.”

multiplicidade social e cultural dos Estados Unidos por meio da construção de um imaginário cinematográfico que coloca em cena um país atravessado por desigualdades e contradições profundas. Os Estados Unidos projetado pela norma é confrontado por um outro país, formado por sujeitos historicamente marginalizados e estigmatizados. Trata-se de uma nação cuja realidade inclui sistemas penitenciários superlotados, desigualdade racial persistente e a manutenção, em diversos estados, de uma política de extermínio institucionalizada por meio da pena de morte.

Nessa perspectiva, seu legado alcança uma dimensão política mais ampla. Ao deslocar o olhar para corpos e experiências sistematicamente invisibilizados ou vilipendiados, o filme irá contribuir para a formação de um repertório visual que reafirma a potência do cinema como espaço de disputa simbólica. Com o advento dos *Midnight Movies*, essa potência se reatualiza em John Waters, David Lynch e Jim Sharman, diretores que podem ser lidos como herdeiros diretos de Tod Browning.

No caso de John Waters, a norma não é apenas questionada, mas transformada em alvo constante. Cineasta da periferia do Nordeste dos Estados Unidos, Waters se destacou no cinema *underground* dos anos 1970 com a chamada “trilogia trash”, composta por *Pink Flamingos* (1972), *Problemas Femininos* (1974) e *Desperate Living* (1977). Como observa Sabrina Tenório Luna:

os filmes apresentam características comuns em relação ao tema central, pois funcionam como uma crítica ao cinema clássico hollywoodiano e à sociedade como um todo, questionando as formações familiares baseadas na heterossexualidade e a atenção a padrões estéticos e comportamentais normativos (Luna, 2012, p. 20).

Mario Abbade também aponta que Waters “descortina um lado da realidade que nunca é convidado para se sentar à mesma mesa que o *american dream*” (Abbate, 2012, p. 8). Essa chave de leitura reitera que a norma só se sustenta como fantasia de unidade quando apaga sua própria violência constitutiva. O próprio Waters explicita a estrutura moral que guia seus filmes:

Todos os meus filmes são muito morais. Os oprimidos sempre vencem. As pessoas amargas são punidas, e as pessoas que estão felizes com elas mesmas ganham. São todos sobre guerras entre dois grupos de pessoas, geralmente envolvendo moda, que significa padrões de conduta (Abbate, 2012, p. 8).

Neste caso, a moda é apresentada como aparato normativo, regime de códigos que distingue pertencimentos. O diretor torna visível esse investimento nos corpos e em seus signos por meio de uma dramaturgia do excesso que, no limite, devolve à norma o seu próprio grotesco. A continuidade do foco reafirma a “autonomia do feio” citada por Eco, evidenciando que o que nasce como resto do belo ganha densidade própria não só por inverter valores, mas por instaurar outros critérios de inteligibilidade.

Waters dramatiza o desvio como inteligência estética e política, e daí vem o lugar de Divine, sua principal intérprete. “Em *Pink Flamingos*, Divine é Divine” (Luna, 2012, p. 20), assim como os intérpretes de *Freaks* continuam sendo quem são, mesmo quando atuam para as câmeras de cinema. Há a afirmação de existência. No entanto, no front industrial, Waters foi preciso em sua análise:

Eu sempre tive que lutar para usar Divine em meus filmes. Ninguém nunca quis que eu fizesse isso. Ele teria ficado louco se visse que uma drag queen heterossexual (interpretada por Robin Williams, em *Uma Babá Quase Perfeita*, de 1993) chegou ao posto de filme número um na América. Se você tem uma mulher, amam te ver de drag. Se você não tem: “Perverso” (Abbade, 2012, p. 11-12).

Tanto em *Freaks* quanto na trilogia *trash* de Waters, a gramática do cinema narrativo clássico herdado de Griffith permanece, com apresentação, antagonismo, clímax e resolução. Nesse sentido, não foi preciso romper a forma para desestabilizar o discurso. Quando a sátira exige a evidência do fundamento violento da ordem, Waters devolve o alvo à norma. Nesse caso, a vítima preferencial é o cidadão de bem, personificação dos valores hegemônicos que o mito do *cowboy* transformou em virtude. A ética declarada por Waters, na qual “os oprimidos sempre vencem” (Abbade, 2012, p. 8), reencena o pacto dos corpos em *Freaks* dentro de outra gramática. Em Waters, a vitória dos oprimidos quase sempre opera em um desfecho irônico em que a norma tropeça na própria armadilha. Se Browning expõe os limites da fantasia moderna de unidade, Waters insiste que a norma, quando pressionada, expõe o próprio ridículo como sua verdade. Entre um e outro, forma-se uma tradição de imagens que não apenas denunciam, mas propõem modos de vida. É nesse imaginário cinematográfico que o que é considerado mau gosto deixa de ser um defeito e se torna leitura do mundo.

Nesse mesmo contexto, Jim Sharman, diretor australiano, também chega ao circuito dos *Midnight Movies* na esteira de *Freaks* com *The Rocky Horror Picture Show*, em 1975. Neste filme, a figura do alienígena escancara a operação moderna de produzir anomalias ao deslocar o interno para fora. A apresentação de Frank-N-Furter já marca essa exterioridade encenada.

“A música Sweet Transvestite apresenta Frank-N-Furter, ‘uma doce travesti da Transsexual Transilvânia’” e o inscreve como um ‘outro’, fora dos padrões heteronormativos da Terra” (Fernandes, 2017, p. 243). Assim como a narrativa colonial desumaniza o indígena para legitimar o extermínio e a posse de suas terras, Sharman reinscreve esse dispositivo na figura do “alienígena”, devolvendo ao centro o espelho do colonialismo. Quem chega como “civilizado” é Brad e Janet. Quem é nomeado alien reordena o território do desejo e torna visível o artifício que inventa a normalidade.

O próprio dispositivo narrativo encena a zona de contato colonial. Um casal heterossexual recém-noivado, ao passar a noite no castelo de Frank-N-Furter, tem sua moral conservadora desarranjada quando o anfitrião seduz os dois e os conduz ao universo *queer*,²⁸ reconfigurando seus papéis de gênero. O que o discurso colonial trata como ameaça externa torna-se experiência constitutiva. Nesse caso, a diferença passa a ser percebida como ordinária, por vezes até mais atraente do que aquilo que se convencionou chamar de normal. Sharman e Waters partilham essa virada de perspectiva, e em Waters, Edith Massey, como Tia Ida, em *Female Trouble* (1974), afirma que “o mundo do heterossexual é uma vida doentia e entediante”²⁹ (*Female Trouble*, 1974), ecoando a reordenação do desejo. Mesmo sem inaugurar essa visualidade, o imaginário de Browning em *Freaks* também contribui com uma referência *queer* duradoura. Ele integra a linhagem que Waters e Sharman retomam e expandem por meio da valorização da estética camp. O *camp*³⁰ performativo funciona como contracolônização simbólica. Em vez de pacificar a diferença, o filme a transforma em medida de mundo e expõe como a norma depende de fabricar alienígenas para sustentar sua fantasia de unidade.

Figura 9 – Divine (Harris Glenn Milstead) como ela mesma, em cena de *Pink Flamingos* (1972)

²⁸ Espaço de contestação e reinvenção das normas de gênero e sexualidade, exemplificado por personagens como Roscoe em *Freaks*, Divine em *Pink Flamingos* e Frank-N-Furter em *The Rocky Horror Picture Show*.

²⁹ No original: “The world of the heterosexual is a sick and boring life.”

³⁰ Estética do artifício e do exagero que celebra teatralidade e afetação, lendo o sério como jogo e o *mau gosto* como estilo. Conceito difundido por Susan Sontag em *Notes on Camp* (1964).



Fonte: IMDb³¹.

Figura 10 – Roscoe (Roscoe Ates) e Hércules (Henry Victor) em fotografia de produção de *Freaks* (1932)



Fonte: IMDb³².

Figura 11 – Em primeiro plano, Dr. Frank-N-Furter (Tim Curry) em *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

³¹ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0069089/mediaviewer/rm121181441/>. Acesso em 21 ago.2025.

³² Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm3104698113/>. Acesso em: 19 ago. 2025.



Fonte: IMDb³³.

Dois anos mais tarde, *Eraserhead* (1977), de David Lynch, levaria a experiência dos filmes da meia-noite para um território mais sombrio e inquietante. O legado de *Freaks* reaparece, mas transfigurado. Em vez da celebração coletiva e carnavalesca de Sharman, Lynch propõe uma imersão na introspecção e no desconforto, expandindo as possibilidades do grotesco no cinema *underground*. “*Eraserhead* é antes de tudo um filme ‘estranho’ [...] tudo saiu da Filadélfia. [...] Entrar nessa cidade é penetrar em um oceano de medo. E eu vivia encerrado em meu casulo de medo”³⁴ (Lynch, 1990, *apud* Suárez, 2019, p. 27-28, tradução nossa).

³³ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0073629/mediaviewer/rm1497470976/>. Acesso em 21 ago. 2025.

³⁴ No original: “*Eraserhead es ante todo una película ‘extraña’ [...] todo salió de Filadelfia. [...] Entrar en esa ciudad es penetrar en un océano de miedo. Y yo vivía encerrado en mi capullo de miedo*”.

A produção se arrastou por anos por falta de recursos e, após um lançamento modesto, ganhou visibilidade entre o público da meia-noite. Segundo Greg Olson, na estreia de *Eraserhead* no Filmex, em Los Angeles, apenas 25 pessoas assistiram à primeira sessão e 24 à segunda (Olson, 2008, p. 96). Um desses espectadores recomendou o filme a Ben Barenholtz³⁵ que, confiante, inscreveu o filme no circuito dos *Midnight Movies*, estratégia fundamental para transformar *Eraserhead* em filme de culto. John Waters, já uma figura central nesse circuito alternativo, também recomendou efusivamente a obra, ajudando a consolidar sua recepção entre o público *indie*³⁶.

A pré-produção começou em 1971 e a filmagem em 1972 [...] Em 1977, quando estreou nas sessões de meia-noite do Village, em Nova York, *Eraserhead* iniciou um caminho que logo o converteu em filme de culto, com o apoio de John Waters, do distribuidor Ben Barenholz, da crítica francesa e do Festival de Avoriaz [...] ³⁷ (Suárez, 2019, p. 29., tradução nossa).

Figura 12 – Henry Spencer (John Nace) em *Eraserhead* (1977)



Fonte: IMDb³⁸.

Figura 13 – Rardion (Prince Randian) e Irmão Rollo (Matt McHugh) em *Freaks* (1932).

³⁵ Ben Barenholtz (1935-2019) foi distribuidor e exibidor norte-americano, considerado um dos principais responsáveis pela consolidação do circuito dos *Midnight Movies* nos anos 1970. Atuou na programação do Elgin Theater, em Nova York, onde lançou e popularizou títulos como *El topo* (1970), *Pink Flamingos* (1972) e *The Harder They Come* (1972), criando um espaço regular para o cinema marginal e de vanguarda.

³⁶ Neste contexto, *indie* refere-se a produções e circuitos independentes, fora dos grandes estúdios, ligados a uma cultura alternativa de exibição e recepção (cf. NEWMAN, 2011).

³⁷ No original: “La preproducción comenzó en 1971 y el rodaje en 1972 [...] En 1977, cuando se estrenó en las funciones de medianoche del cine Village de New York, *Eraserhead* comenzó un camino que relativamente pronto la convirtió en una película de culto, gracias, en parte, al apoyo del cineasta John Waters, al distribuidor Ben Barenholz, a la crítica francesa, y al Festival de Avoriaz [...]”

³⁸ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0074486/mediaviewer/rm2810850561/>. Acesso em 21 ago. 2025.



Fonte: IMDb³⁹.

Assim como Browning, Lynch recusa a função integradora das narrativas convencionais e coloca o espectador diante de uma alteridade que não pede reconciliação, mas que obriga a repensar as condições de visibilidade e convivência que definem o que é “normal”. Como mostram as imagens, Browning filma corpos reais e Lynch, corpos simulados. Essa mediação torna a dissidência corporal mais assimilável e favoreceu sua passagem do *underground* ao *mainstream*. Em 1980, com *O homem elefante*, reafirma e atualiza no *mainstream*, o legado de Browning.

Em chave histórica, *Freaks* na França e *O homem elefante* na Londres vitoriana expõem a mesma máquina de classificar e exibir corpos, recolocando no centro a imagem da própria norma enquanto invenção. Lynch desloca o espetáculo para dentro das instituições e torna o ato de ver tema do filme, indicando como saber científico, caridade e entretenimento repetem os mesmos valores coloniais. Neste caso, os *freaks shows* são retratados “como um fenômeno europeu, uma forma assombrada do Velho Mundo de entretenimento, com uma tonalidade hipnótica que prenuncia a experiência do cinema”⁴⁰ (Martin, 2014, p. 139. tradução nossa).

³⁹ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm2755522305/>. Acesso em 19 ago. 2025.

⁴⁰ No original: “as a European phenomenon, a spooky form of Old World entertainment with a hypnotic undertone that foreshadows the experience of cinema.”

Se o elenco de *Freaks* só existisse como reflexo invertido da norma, seria impossível que eles adquirissem, com o tempo, um estatuto simbólico autônomo, o de ícones culturais, estéticos e afetivos. Há algo neles que não se limita à oposição, mas que excede, sobrevive e retorna. No período dos *Midnight Movies*, seu alcance não se restringiu ao cinema. A potência de sua estética, assim como a ética de alteridade que propõe, reverberaram também na música, especialmente com os Ramones, que se constituíram a partir da afirmação de uma identidade *outsider*.

Em *Leave Home* (1977), o grupo incluiu a canção *Pinhead*, inspirada diretamente no filme de Browning e na figura de Schlitzie, atriz cuja imagem se tornou central para a identidade visual da banda. Schlitzie reaparece em pôsteres, camisetas e foi eternizada na própria música, sendo ainda incorporada aos shows. Em diversas apresentações surgia no palco alguém fantasiado como ela, reforçando o elo entre o gesto performativo da banda e o pacto de acolhimento presente no filme. A música incorporava o refrão “Gabba Gabba / Nós aceitamos você / Nós aceitamos você / Um de nós”⁴¹, entoado originalmente pelos personagens do filme como “*Gooble Gobble / We accept you, one of us*” (Bowe, 2007, p. 47).

Em suas apresentações, Joey Ramone, líder da banda, levantava um cartaz escrito “*Gabba Gabba Hey*”, transformando a frase em ato de pertencimento para todos aqueles que, como a banda, haviam se sentido párias. Nesse sentido, o filme ajudou a moldar não apenas um imaginário no cinema estadunidense, mas também o *ethos punk* estadunidense, no qual celebrar o que foi construído como anomalia torna-se um gesto de resistência e de afirmação coletiva.

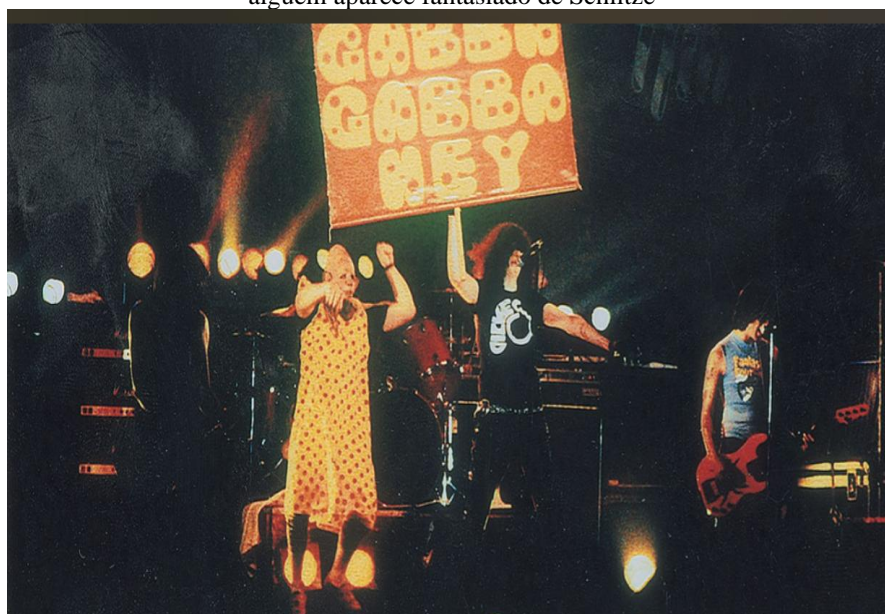
Figura 14 – Schlitzie e Tod Browning nos bastidores do filme

⁴¹ Tradução nossa de um trecho da canção *Pinhead*, composta por Joey Ramone e Dee Dee Ramone, lançada no álbum *Leave Home* (RAMONES, 1977).



Fonte: IMDb⁴².

Figura 15 – Joey Ramone convida o público a entoar o grito punk “Gabba, Gabba, Hey”, enquanto ao fundo alguém aparece fantasiado de Schlitz



Fonte: RR Auction⁴³.

⁴² Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0022913/mediaviewer/rm3966037761/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

⁴³ Disponível em: <http://rrauction.com/auctions/lot-detail/337720405132390-ramones-pinhead-stage-worn-dress/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Com isso, fica evidente que a apropriação de *Freaks* é polissêmica. Nos anos 1960, os *hippies* também se autodenominavam “*freaks*”, mas, como observa Donna Gaines (2018), o espaço social dessa subcultura era o campus universitário, diferente da rua onde se formou o *punk*. Os Ramones, embora partilhem com Browning a denúncia da exclusão e o olhar para sujeitos marginalizados, rejeitam a herança *hippie*. A operação é paradoxal. Ao mesmo tempo que ecoam o pacto dos personagens de Browning, reinscrevendo-o no espaço simbólico do *punk*, também se distanciam da contracultura anterior a eles.

Os Ramones, com letras simples, acordes repetitivos, humor *nonsense* e referências à cultura B, não é mera negação da beleza nem simples adesão a um modelo contracultural pré-existente. Ramones constrói uma estética própria, onde precariedade e crueza são sinais de autenticidade. Essa postura denuncia uma contradição central. Ao mesmo tempo que se colocam como porta-vozes dos excluídos, os Ramones não reivindicam a transformação das estruturas que produzem essa exclusão. Pelo contrário, expressam o desejo de ascender dentro delas, de conquistar o *American Dream*, serem ricos, famosos e viver de sua música, ainda que para isso mantenham a estética e a atitude de quem desafia a norma. Nesse sentido, o projeto simbólico da banda é menos a subversão da ordem e mais a apropriação de um lugar de poder a partir de uma posição historicamente marginalizada. A postura dos Ramones também se expressava nas letras e na estética visual do grupo. Em suas canções iniciais, Joey “cantava sobre a KKK, a CIA e o FBI”⁴⁴ (Gaines, 2018, p. 25, tradução nossa), articulando um discurso que mesclava referências político-militaristas e o ethos *outsider* que a banda reivindicava. Essa recusa também se refletia na construção de sua imagem. De acordo com Tommy, baterista da banda, “a América profunda não iria ficar bem com glitter e precisávamos de uma imagem mais enxuta. [...] Glitter funciona para corpos perfeitos, não funcionaria para a maioria dos americanos”⁴⁵ (Gaines, 2018, p. 27, tradução nossa).

Nesse deslocamento estético, o imaginário dos corpos de Browning ofereceu aos Estados Unidos uma representação menos marcada pela hipocrisia e mais próxima de uma autenticidade. Essa autenticidade reconhece a diversidade nacional, ainda que, em um primeiro momento, limitada a grupos e movimentos específicos.

Posteriormente aos Ramones, em 1990, observa-se que no âmbito do cinema *mainstream* obras como *Edward Mãos de Tesoura* de Tim Burton incorporam o legado estético

⁴⁴ No original: “singing about the KKK, the CIA, and the FBI”.

⁴⁵ No original: “Middle America wasn’t going to look good in glitter and we needed a more streamlined image, [...] Glitter works for perfect bodies, it wouldn’t work for most Americans”.

e temático de Browning reelaborando-o sob uma nova chave de leitura. Neste filme, Burton reconstrói o dispositivo do *freak show* em escala suburbana. A diferença física do protagonista é inicialmente acolhida e celebrada como espetáculo e mercadoria. Suas habilidades manuais transformam-se em moda e o bairro o exhibe como curiosidade e fonte de prestígio. Essa aceitação é condicional. Um falso testemunho e um episódio de violência catalisam o pânico moral levando a comunidade a reposicioná-lo como ameaça. A solução narrativa preserva sua singularidade, mas fora do convívio. A retirada para o castelo converte a diferença em mito que permanece no imaginário local como memória afetiva, mas distante da vida cotidiana.

Essa resolução espacial da narrativa de *Edward Mãos de Tesoura* adquire maior densidade interpretativa quando comparada ao desfecho de Hans em *Freaks*. Ambos terminam afastados do convívio social e em um castelo, mas a função simbólica desse isolamento é distinta. Em Browning, Hans reencontra Frida, preservando vínculos afetivos e a rede de apoio que sustenta a comunidade retratada no filme. O castelo, nesse caso, é um espaço de refúgio que mantém viva a reciprocidade entre aqueles que compartilham uma experiência de marginalização, funcionando como continuação de um corpo político alternativo ao modelo hegemônico.

No filme de Burton, o castelo é um signo de solidão. Edward não encontra pares e não retorna a uma rede de proteção coletiva. Sua diferença, antes valorizada e transformada em mercadoria, é relegada à condição de lembrança distante, narrada com nostalgia, mas apartada da vida cotidiana. A perspectiva hobbesiana discutida anteriormente reaparece aqui de maneira distinta. Em vez de um pacto horizontal que resiste à norma, observa-se uma integração condicionada seguida de afastamento, reafirmando os limites da estrutura política na absorção da diversidade.

Neste enquadramento, a herança de Browning circula no repertório estético e narrativo hegemônico sem provocar estranhamento, mas sob um viés conservador que suaviza ou desloca a presença física direta da diferença por meio de recursos visuais e estilizações. Burton adapta esse legado deslocando o grotesco para um formato mais acessível ao grande público. Permanece a centralidade da diversidade corporal como recurso crítico frente à norma, mas com menor intensidade de desconforto e menor confronto direto à lógica da exclusão. Em *Freaks*, a resolução coletiva reafirma um pacto de apoio mútuo. Em *Edward Mãos de Tesoura*, o final reforça a separação e transforma a diferença em memória afetiva, porém inoperante.

Figura 16 – Edward (Johnny Depp) no castelo em *Edward Mãos de Tesoura* (1990)



Fonte: IMDb⁴⁶.

Figura 17 – Hans (Harry Earles) em seu castelo, nas cenas finais de *Freaks* (1932)



Fonte: *Freaks*. Direção: Tod Browning. Magnus Opus Collection, 2004. DVD.

Assim, o cinema *mainstream* absorve a estética originada nas margens sem incorporar integralmente sua radicalidade, preservando ecos críticos enquanto reafirma seus próprios limites. O que se perde é a potência transformadora do pacto coletivo, reduzida a uma imagem de diversidade consumida como espetáculo e esvaziada de sua força política.

Considerações finais

⁴⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0099487/mediaviewer/rm3788394496/>. Acesso em 19 ago. 2025.

A trajetória de *Freaks* mostra que um filme pode atravessar décadas sem se esgotar. Isso não acontece só porque foi reexibido em contextos diferentes. A permanência vem da marca que Tod Browning deixou no cinema estadunidense. Ele trouxe para dentro da indústria uma experiência que vinha do circo e do *sideshow* e inscreveu no cinema corpos que a norma queria ocultar. Esse gesto abriu espaço para outras narrativas.

A herança de Browning aparece em cineastas que retomaram o incômodo da diferença a seu modo. John Waters transformou o desvio em deboche contra o sonho americano. Jim Sharman encenou a comunidade marginal como celebração *camp*. David Lynch levou a estranheza para dentro da linguagem onírica e do desconforto cotidiano. Nenhum deles copia Browning, o que ecoa é a disposição de colocar o estranho como espelho de um país que insiste em segregar.

O impacto também chegou ao cinema comercial. Tim Burton reelaborou o legado em chave melancólica. A diferença virou espetáculo de bairro e lembrança nostálgica. Nesse deslocamento, a radicalidade se perde. Mas o fato de ter sido absorvido pelo *mainstream* mostra a força das imagens criadas em 1932. Elas continuam ativas mesmo quando suavizadas.

Essa tradição atravessou o século XX e ainda reverbera. No imaginário cinematográfico estadunidense, sempre que a cultura precisa olhar para suas exclusões, o fantasma de Browning retorna. Mais de noventa anos depois, o filme continua incômodo e mostra que é possível inventar pactos baseados na solidariedade entre diferenças. É isso que mantém o filme vivo. O monstro virou ícone porque continua dizendo que toda norma é frágil e é nessa fragilidade que o cinema encontra sua maior força.

Referências

ABBADE, Mario (org.). **John Waters – o papa do trash**. 1. ed. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012.

AMERICAN FILM INSTITUTE. **Freaks**. AFI Catalog of Feature Films. Los Angeles: American Film Institute, 20 fev. 1932. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/3996>. Acesso em: 8 ago. 2025.

ASAC – Archivio Storico della Biennale di Venezia. **Scheda film: Freaks**. Partecipazione alla Retrospettiva **Nascita del film sonoro negli Stati Uniti d’America (1926-1932)**, 23. Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica, Venezia, 1962. Disponível em: <https://asac.labiennale.org/attivita/cinema/9339>. Acesso em: 20 ago. 2025.

BOWE, Brian J. **The Ramones’ Leave Home**. New York: Continuum, 2007. 128 p.

- BROOMER, Stephen et al. **Edgar G. Ulmer**: Detour on Poverty Row. Bloomsbury Publishing USA, 2008.
- BROWNING, Tod. **Freaks**. Direção: Tod Browning. Intérpretes: Wallace Ford; Leila Hyams; Olga Baclanova. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. [S.l.]: Magnus Opus Collection, 2004. 1 DVD (62 min), son., p&b.
- CHEMERS, Michael Mark; SANTANA, Analola. **Freak Inheritance: Eugenics and Extraordinary Bodies in Performance**. Oxford University Press, 2024.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- FEMALE TROUBLE. Direção: John Waters. Produção: Dreamland. Estados Unidos: Dreamland Studios, 1974. 1 filme (89 min), son., color.
- FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. A subversão da (hetero) normatividade no cinema americano: uma análise a partir de *Freaks* e *The Rocky Horror Picture Show*. **Indisciplinar**, v. 3, n. 4, p. 234-251, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/33417>>. Acesso em: 16 ago. 2025.
- GAINES, Donna. **Why the Ramones Matter**. University of Texas Press, 2018.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo e João Castañon Guimarães. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GREINER, Christine. **Corpos crip: instaurar estranhezas para existir**. Ilustrado por Thany Sanchez. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HAWKINS, Joan. Let the Sweet Juices Flow: WR and Midnight-Movie Culture. In: SCHAEFER, Eric (org.). **Sex Scene: Media and the Sexual Revolution**. Durham: Duke University Press, 2014. p. 145-168.
- HERZOGENRATH, B. **The films of Tod Browning**. London: Black Dog Publishing, 2006.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Edward Scissorhands**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0099487/>>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Eraserhead**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0074486/>>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Freaks**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0022913/>>. Acesso em: 19 ago. 2025.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Pink Flamingos**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0069089/>>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **The Rocky Horror Picture Show**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0073629/>>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- JAMESON, Fredric. **Signatures of the Visible**. New York: Routledge, 1992.
- LUNA, Sabrina Tenório. Loucos anos 70: a trilogia trash. In: ABBADE, Mário (org.). *John Waters – O papa do Trash*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012. p. 20-22.

MARTIN, Richard. **The architecture of David Lynch**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014.

NEWMAN, Michael Z. **Indie: an American film culture**. Columbia University Press, 2011.

OLSON, Greg. **David Lynch: beautiful dark**. Bloomsbury Publishing PLC, 2008.

RAMONES. **Leave home**. Intérprete: Ramones. Sire Records, 1977. 1 disco sonoro.

SCHAEFER, Eric (org.). **Sex Scene: media and the sexual revolution**. Durham: Duke University Press, 2014.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visão decolonial**. Tradução de Ayelén Medail et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

SUÁREZ, Pablo. **Pesadilla americana: el cine de David Lynch**. 1. ed., 1. reimp. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cuarto Menguante Ediciones, 2019. 160 p.

Recebido em: 24 de agosto de 2025

Aceito em: 27 de outubro de 2025
