

## Os “freak shows” e os espetáculos dos corpos monstruosos na gênese da indústria cinematográfica

Hélcio Prado FABRI<sup>1</sup>

Universidade Positivo, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

Sandra FISCHER<sup>2</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

### Resumo

Este trabalho pretende se aprofundar nas questões históricas relacionadas aos “freak shows” relacionando-os com a gênese da indústria cinematográfica, que a partir da invenção do cinematógrafo no final do século XIX levaram os monstros dos “*entre-sorts*” para as telas, nos primórdios do cinema mudo.

**Palavras-chave:** história do cinema; estética cinematográfica; “freak shows”; monstros;

### Introdução

As alterações da estrutura natural do corpo humano e suas reconfigurações por intermédio de remodelagens e hibridizações com próteses tecnológicas, têm se constituído como plataforma de base e incentivado as pesquisas que vimos desenvolvendo. Em trabalhos anteriores, discutimos a respeito dos corpos modificados que fascinam o imaginário contemporâneo e o interesse em se definir as fronteiras do humano. Nos deparamos com uma infinidade de bibliografias de literatura popular ou acadêmica, bem como narrativas cinematográficas e televisivas a respeito de ciborgues, seres alienígenas ou monstruosos. Neste último caso, corpos transgressores, que muitas vezes são considerados diferentes, ameaças à norma e que precisam ser excluídos para delimitar margens e limites, de perigo ou segurança. Em nossa pesquisa recente investigamos as características contextuais de ordem cultural ou cronotópica que produzem uma multiplicidade de discursos relacionados à visibilidade dos indivíduos transgêneros e se caracterizam como experiências estéticas, sejam apresentados nos espetáculos “freak” no século XIX ou nos desfiles e anúncios publicitários de algumas grandes grifes de moda na contemporaneidade. O interesse por este tipo de espetáculo nos motivou a continuidade deste trabalho, que pretende se aprofundar nas questões

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP), Linha de Estudos

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora em cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Atualmente, é professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP), email: [sandrafischer@uol.com.br](mailto:sandrafischer@uol.com.br)

históricas relacionadas aos “freak shows” relacionando-os com a gênese da indústria cinematográfica, que a partir da invenção do cinematógrafo no final do século XIX levaram os monstros dos “entre-sorts” para as telas, nos primórdios do cinema mudo.

### **Os “freak shows” e os espetáculos dos corpos monstruosos**

A partir da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, uma das diversões populares nas ruas de Paris ou nos parques de diversão em Londres era assistir aos espetáculos das monstruosidades nos “entre-sorts” (entra e sai) dos passeios públicos que povoavam as feiras e ruas parisienses. Por detrás de uma cortina em uma viatura, barraca, nos jardins de aclimatação ou nas Exposições universais se colocavam de forma banal e rotineira aos olhares curiosos, a exibição de morfologias exóticas e rituais selvagens para apresentação das diferenças raciais nos “zôos humanos”, truques e ilusão de ótica com a apresentação de decapitados falantes ou mulheres-aranhas, anões, gigantes e uma infinidade de deformações humanas vivas como irmãos siameses, albinos, obesos, mulheres barbadas, crianças microcéfalas em espetáculos que rendiam muito dinheiro na época.

Jean-Jacques Courtine, professor de Antropologia histórica e cultural comenta a respeito da mutação essencial das sensibilidades humanas diante dos espetáculos corporais nesta época, quando se apresentavam corpos com os sinais e ficções de suas limitações, deformações ou deficiências em um regime particular de visibilidade, exposta ao olhar mórbido e cruel de uma plateia que se acotovelava nas portas dos locais de diversão em busca de novas emoções, sentidas à vista desses indivíduos (2008, p.256). Para o historiador, tais espetáculos, em que se fazia a exposição das diferenças, desvios, estranhezas ou enfermidades, provocavam o desaparecimento gradual do humano nos corpos sob o inchaço das deformações mórbidas, seriam as primeiras formas da indústria moderna de diversão de massa, ao comentar que:

[...] as festas de feiras do século XIX regurgitavam verdadeiros ou falsos “selvagens” a exhibir para o prazer de multidões “civilizadas” o grotesco das aparências, a animalidade das funções corporais, a crueza sangrenta dos costumes, a barbárie da linguagem (idem).

Neste cenário reinava o modelo do “monstro”, que apagava outras formas de distinção, igualando sexo, gênero, idade, raça ou enfermidade e pelo qual toda diferença ficava confundida na monstruosidade com o intuito de ensinar à sociedade o poder da norma. Courtine (2008, p.259) descreve a respeito das práticas pedagógicas e

disciplinares destes locais de espetáculo popular, onde por trás das grades do zoológico humano das Exposições universais, o selvagem servia para mostrar os benefícios da civilização, ao mesmo tempo que fundava a hierarquia “natural” das raças, reclamada pela expansão colonial. Do mesmo modo, nas vitrinas dos necrotérios, o cadáver reforçava o medo do crime e os moldes anatômicos de cera de corpos devastados pela sífilis hereditária, alertavam a respeito dos perigos da promiscuidade sexual e a necessidade das práticas de higiene e profilaxia. Desta forma, tais espetáculos se tornaram práticas essenciais da formação do poder de normalização na virada do século XIX, quando a “extensão do domínio da norma se realizou através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida” (2008, p.261). Courtine ressalta que:

Sem necessidade alguma de meios coercitivos, no entanto, para essa pedagogia de massa, bem o contrário de um espaço panóptico e de uma vigilância do Estado: uma rede frouxa e disseminada de estabelecimentos de espetáculo, privados ou públicos, permanentes ou efêmeros, sedentários ou nômades, primícias e, depois, a formação de uma indústria de diversão que distrai e fascina (idem).

Esta forma de entretenimento das massas, baseada na curiosidade universal pelas diferenças e estranhamentos do corpo, instaurou dispositivos que atuavam sobre o olhar e evoluiu, tendo como matéria prima todo tipo de diferença do corpo humano. Alimentando a curiosidade de multidões, se desenvolveu uma economia baseada no teatro das monstruosidades ou “freak shows” e o sucesso de uma longa linhagem de industriais do espetáculo. Como exceção natural, tais espetáculos se apresentavam como uma construção cultural, que obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e montagens visuais complexas e serviu de campo de experimentação para a indústria de diversão de massa na América do Norte e na Europa, no final do século XIX e o desenvolvimento das formas modernas de publicidade. Courtine descreve que a perturbadora e paradoxal diversão nos “freak shows” exibiam corpos que transgrediam as leis da natureza, às normas biológicas ou apresentavam instabilidades no processo vital, irregularidades das formas humanas, precariedades da sua estrutura física.

Embora tais espetáculos fizessem parte de uma cultura visual, profundamente inserida nos hábitos de percepção da população e difícil de ser erradicada, a história contemporânea desta forma de cultura, se esgotou após a Primeira Grande Guerra, por volta dos anos 1930 até o seu desaparecimento progressivo a partir do fim da década de 1940. A pressão das autoridades, após um grande intervalo de indiferença e, comovida

diante dos perigos que a exibição dos corpos expunha a ordem moral e pública, passaram a enquadrar os “freak shows” para depois eliminá-los. Este movimento se iniciou na Inglaterra e na França, quando a classe média reformista, preocupada com a ordem urbana e com o rendimento do trabalho e, apoiada pela polícia e pelos empresários capitalistas, passou a controlar as atividades de lazer.

Este controle, que se iniciou por volta de 1860, perdurou até os anos de 1940, por meio de uma série de textos administrativos. Entre outras medidas, tais textos, regulavam o exercício da profissão de saltimbanco nos parques de diversão, tornavam a posse de carteira de identidade e a autorização para a exibição das curiosidades obrigatória e limitavam ou proibiam exposições “indecentes” em particular, as expostas nos museus de anatomia. O impedimento de exercer tal profissão se estendia ao cegos, aos mutilados e a outras enfermidades e a censura se concentrava nos espetáculos que apresentavam um caráter obsceno ou repugnante bem como a exibição de mulheres sob qualquer forma que fosse, entre elas em cenas de parto ou de órgãos sexuais (normais ou disformes). Neste esquema de vigilância cultural, médicos delegados pelas administrações, ao visitarem os locais de espetáculos, poderiam mandar retirar as exposições que não tivessem um caráter científico ou solicitar fossem deslocadas para um local reservado para que fosse visto apenas pelo público adulto. Courtine (2008, p. 302) descreve que a “civilização dos costumes populares vai encontrar nas décadas de 1920 e 1930 um terreno privilegiado de cruzada na cultura visual dos passatempos”. Neste sentido o sistema de controle estabelecido confunde, na mesma reprovação fenômenos vivos, museus anatômicos, exposições pornográficas e representações de violências e devassidão no cartaz de cinema dos parques de diversão. O olhar médico, ao mesmo tempo em que ajuda a estabelecer censura que passa a enquadrar por idade e sexo a população dos parques de diversão também cria condições para o desenvolvimento de novos métodos para classificação psiquiátrica, nomeando e prescrevendo as perversões, entre estas, as “pulsões parciais”, que se baseavam na erotização dos olhares, o “voyeurismo”, o exibicionismo e o “cross-dressing”. Por intermédio do diagnóstico médico, novas disposições administrativas passam a enquadrar a cultura visual e desta forma, a curiosidade pelas anomalias humanas, quando exercidas fora da área da Medicina, passaram a ser consideradas perversas, doentias e viciosas. Do ponto de vista legal e psicológico, os olhares ao “freak” passam a ser repreensíveis e considerados um desvio frente às normas que se estabeleciam.

Tais medidas, amparadas pela comoção pública, enfraqueceram os espetáculos das diferenças humanas e um corpo tido como “monstruoso” deu lugar ao enfermo. Novamente ocorreu uma “mutação dos olhares” sobre o corpo: a libertação do corpo anormal da exceção monstruosa e da sua lenta e paradoxal inclusão nas comunidades dos corpos considerados enfermos ou os “handicap”, com o intuito de dissolver as asperezas do corpo tido como “anormal” e inserí-lo nas redes de readaptação social.

A exibição das diferenças humanas nos “freak shows” declinou após a Segunda Guerra Mundial, quando os vínculos da identificação do espectador com o objeto da exibição se tornam mais fortes. O observador passou a reconhecer um semelhante sob a deformidade do corpo exibido e na observação de Courtine, “é o balançar histórico ambíguo de complexo da monstruosidade da ordem do outro para a ordem do idêntico [...] que condena ao abandono os dispositivos tradicionais da exibição do anormal” (2008, p. 312). Lentamente, o julgamento social e o exercício do “bom gosto” como distinção do público considerado como “gente do bem” (indivíduos das famílias compostas por pequenos burgueses em seus programas de domingo), decretou o declínio dos espetáculos, deixando os locais para uma escória sem classificação, onde predominam os trabalhadores desempregados. Deste cenário, onde corpos e suas anormalidades, bem como os odores de urina, a sujeira, os ruídos dos alto falantes e o engarrafamentos das vias pública faziam parte das sensorialidades do espetáculo, o bom burguês, para distinguir-se da multidão, se distanciou, descrevendo um processo de repressão social da “vulgaridade” em nome do “gosto” (idem). No entanto, devido ao fato de estar assentada em uma base antropológica muito antiga e responder a uma necessidade psicológica profunda, a cultura visual dos “freak shows” não desapareceu por completo, em especial nos Estados Unidos.

Em um momento em que a sensibilidade pelo “handicap” exigia insistentemente que se cancelasse o espetáculo das anomalias, as fotógrafas norte-americanas Lisette Model (1901-1973) e Diane Arbus (1923-1971) registraram em seu trabalho as exposições no último “freak show” que ainda havia em Nova Iorque, o *Hubert's Forty-second Street Flea Circus*, onde eram apresentados anões, gigantes, engolidores de espada, homens tatuados, portadores de síndrome de Down e travestis que se prostituíam na Times Square, entre eles Albert-Alberta uma “criatura” meio-homem, meio-mulher (ADAMS, 2001, p.126). Em seus retratos, as fotógrafas parecem restituir a humanidade dos modelos fotografados e reclamar tolerância e compaixão para com eles,

proclamando a igualdade entre os corpos ao mesmo tempo em que se via um fluxo contínuo de representações celebrarem uma hierarquia das perfeições corporais e submeter as deformidades reais ou imaginárias a uma estigmatização por defeito (COURTINE, 2008, p. 338).

A obra de Diane Airbus não solicita que os espectadores se identifiquem com os temas fotografados. A fotógrafa se interessava especialmente por modelos que se apresentavam fora dos cânones de beleza, “pessoas estranhas” vestidas com roupas grotescas ou degradantes, em ambientes áridos ou desoladores. A filósofa Susan Sontag, quando estudou historicamente o percurso das imagens fotográficas, descreveu que a fotos de Airbus “solapam a política de um modo igualmente decisivo, ao sugerir um mundo em que todos são forasteiros, inapelavelmente isolados, imobilizados em identidades e relacionamentos mecânicos e estropiados” (2004, p.45). Suas fotos são elogiadas por sua franqueza e por uma empatia não sentimental com seus temas e modelos. Sontag compara Diane Airbus ao cineasta espanhol Luis Buñuel, ao descrever que, quando indagado sobre o motivo por que fazia filmes, ele respondeu que era “para mostrar que este lugar não é o melhor dos mundos possíveis” (idem, p.46). Neste sentido, Airbus iria além, ao retratar em suas fotos a ideia desconfortante e perturbadora de que, dentro deste mundo, existe outro mundo, povoado de tipos bizarros em hotéis, bailes de travestis, nos parques ou em hospitais de doentes mentais, fotografados nas imediações do local onde morava em Nova Iorque. Para Sontag, Diane Airbus “escolhe a estranheza, a persegue, a enquadra, a revela, a intitula (ibid., p.47). Os enquadramentos frontais, na retórica tradicional do retrato fotográfico, faziam com que as expressões faciais e olhares se confrontassem ao do espectador, reforçando a franqueza e a estranheza dos temas. Sontag descreve em sua pesquisa que:

A obra de Airbus é um bom exemplo de uma tendência dominante na arte elevada nos países capitalistas: suprimir, ou pelo menos reduzir, o mal-estar moral e sensorial. Grande parcela da arte moderna dedica-se a diminuir a estatura do aterrorizante. Por nos acostumar ao que, antes não suportávamos olhar ou ouvir, porque era demasiado chocante, doloroso ou constrangedor, a arte modifica a moral – esse corpo de usos e de sanções públicas que estabelece uma vaga fronteira entre o que é emocional e espontaneamente tolerável e o que não é. A supressão gradual do mal-estar, de fato, nos aproxima de uma verdade bastante formal – a arbitrariedade dos tabus construídos pela arte e pela moral. (2004, p.53)

Tais contestações dirigiam-se à sensibilidade moral excessivamente desenvolvidas dos judeus e herdada de sua família, mas também contra o mundo de

sucesso. A subversão moralista propunha a vida fracassada como um antídoto para uma vida bem sucedida. A subversão do esteta, vigente nos anos de 1960, propunha a vida como um espetáculo de horror, como um antídoto para a vida tediosa (2004, p.53). A produção artística de Airbus coincidiu com os anos 1960, quando diversas anomalias vieram a público, entre elas em produções de cineastas como Fellini, Arrabal e Jodorowski, ou em espetáculos de rock ou quadrinhos marginais. O cenário de Airbus envolvia a proibição da *Feira de Aberrações em Coney Island* e a pressão para dar fim à zona de prostituição e travestis na *Times Square* em Nova Iorque. Tais acontecimentos revelavam o preconceito contra os habitantes que habitavam os submundos discrepantes, à medida em que foram sendo expulsos de seus territórios restritos, em favor do desenvolvimento urbano. Banidos como indecorosos, uma inconveniência pública, obscenos ou apenas não lucrativos, os indivíduos fora da norma, passaram a ser infiltrar conscientemente como um tema artístico, adquirindo certa legitimidade difusa e uma proximidade metafórica que, paradoxalmente, produzia uma maior distância (idem, p. 56).

### **Os “freak shows” e os espetáculos dos corpos monstruosos na gênese do cinema**

No final do seu ciclo de vida, os “freak shows” tornaram-se lazer para pobres, nos últimos parques de diversão que exibiam fenômenos vivos no final dos anos 1940 já haviam se resignado a mudar de nome e a natureza de sua indústria. Desta forma, Courtine (2008, p.317) descreve que os monstros, a partir da invenção do cinematógrafo no final do século XIX, haviam deixado os “entre-sorts” para aparecer nas telas, nos primórdios do cinema mudo. Os parques de diversão eram estabelecimentos cinematográficos itinerantes, um lugar destacado de metamorfose dos corpos monstruosos em sinais de luz e sombra. A curiosidade pública se desloca para outro tipo de atração e as exibições das anomalias corporais ao vivo, dão lugar às atrações de ilusão de ótica, proporcionadas por dispositivos de espelhos e de engenhosos refletores que projetavam sobre as telas nos parques de diversão toda a gama de deformidades corporais. Os corpos, despojados de sua materialidade, se transformam em imagens que, na descrição de Courtine, seriam:

Fantasmas luminosos: espectros que invadem os barracões, esqueletos revelados pelos raios X, surgem das sombras. Essa transformação dos corpos em signos permite ao parque de diversão e aos museus de curiosidades oferecer, sob uma forma desmaterializada, ao mesmo tempo que distanciada e realista, espetáculos cuja percepção direta e

---

brutal as sensibilidades não suportam mais. Introduzem os seus espectadores em um universo de convenções visuais onde os simulacros substituem as exibições ofensivas, logo proscritas. (2008, p.318)

A longa fila de curiosos nos necrotérios que exibiam os sinais da violência criminosa sobre os cadáveres se deslocaram para os barracões nos parques de diversão, onde corpos-imagens projetados nas telas eram representados por cabeças falantes ou corpos sem cabeça, em uma sucessão de efeitos de ótica, em que o corpo, especialmente o feminino, era serrado, cortado, traspassado na cena. Os corpos livres de toda coerção, viam seus membros se multiplicarem: muitas cabeças, muitos braços, muitas pernas. Os cadáveres desmaterializados na tela, narravam o destino que lhes cabia e ao final, quando se acendiam novamente as luzes, a morte, as deformidades, as monstruosidades nada mais tinha de irreversível (idem).

Desta forma, o corpo nas telas, que renascia em outros lugares e prosperava de outras formas, ganhava novas vidas, prolongadas pela arte das ilusões visuais dos parques de diversão. Georges Méliès e Tod Browning, os pioneiros do cinema mudo e dos truques visuais em seus laboratórios primitivos, criaram os recursos necessários para o deslocamento dos corpos e suas diferenças para os artifícios de *Hollywood*. A partir da invenção do cinematógrafo, os estúdios da *Metro Goldwyn Mayer (MGM)*, no ano de 1931, haviam encomendado a Tod Browning, que já havia trabalhado em diversas profissões nos parques de diversão (*clown*, contorcionista, imitador de animais), um filme, intitulado “*Freaks*” (Anomalias, 1932), considerado como uma experimentação contínua com as metamorfoses cinematográficas da deformidade. Na narrativa, um anão de circo (Hanz) herdeiro uma grande fortuna se apaixona por uma bela amazona (Cleópatra). A mulher pensa em se aproveitar do ensejo e como a cumplicidade do homem forte do circo (Hércules) casa-se com o ingênuo anão para despojá-lo de sua fortuna. Na cena do banquete de casamento, mulheres barbadas, gêmeos siameses, doentes mentais e homens-tronco, dançam e cantam, comemorando sua aceitação por Cleópatra, considerada entre os diferentes como repulsivamente normal, enquanto, ao longo da mesa de banquete, uma grande taça passa de boca em boca, até ser oferecida para a noiva enojada. O plano fracassa, o casamento é desfeito e os culpados punidos.

O filme “*Freaks*” foi encomendado na sequência de “*Frankstein*” (James Whale, (1931) produzido pela *Universal Studios*, concorrente da *MGM* e Browning teve a



indicação pelo sucesso de seu filme *Drácula* (1931) com a participação do ator Bela Lugosi. O filme fracassou cultural e financeiramente na época e, segundo Courtine, a dificuldade essencial decorreu da própria natureza do filme, portador de todas as ambiguidades de um momento de transição cultural:

Enquanto o cinema permite a as sensibilidades solicitam o mergulho dos olhares de um universo das deformidades corporais, mostrado de longe, *Freaks* constrói um mundo visual de extremo realismo teratológico, simula proximidades de *voyeurismo* de parque de diversão. A tela fica saturada de monstros; Browning tornou a instalar o espectador na sala do *freak show*. (idem, p.322)

O prólogo, acrescentado posteriormente, descreve que “a repugnância com a qual contemplamos os anormais, os disformes e os mutilados é consequência de um longo condicionamento através dos nossos ancestrais. Os próprios monstros, na sua maioria são dotados de pensamentos e emoções “normais”. Sua sorte parte, na verdade, o coração. Courtine comenta que esta proclamação no prólogo do filme se anula na cena final, em que os personagens “freak” rastejam na lama para cercar Cleópatra e Hércules, dando um bela visão do que representa a escuridão da sua alma: os monstros são humanos porque sofrem, adverte o primeiro plano do filme; e também são humanos porque são cruéis, conclui o último plano (2006, p. 322). Para Browning “os monstros humanos tiveram aí seus primeiros papéis, o parque de diversão é o berço do cinema: *Hollywood* e *Disney* são herdeiras dos ‘freak shows’ de *Barnum*”, citando Phineas Taylor Barnum, um empresário do ramo de diversões que, em 1841 fundou em Nova Iorque o *American Museum* que exibia coleções de história natural, bem como anomalias do corpo humano. Courtine (2006, p.328-329) considera que é necessário reconhecer o mérito dos estúdios Disney de ter construído um comércio em torno das monstruosidades, que se iniciou a partir da produção de *Branca de Neve e os Sete Anões*, seu primeiro longa metragem em 1938, que reciclou o “universo esterilizado” dos desenhos animados destinados ao público infantil. A partir de então, percebeu-se o lucro que se poderia gerar em torno da indústria de produtos derivados do cinema, que transformou as ficções monstruosas em artigos de consumo para diversos públicos, sob a forma de brinquedos, roupas, adornos corporais, álbuns de figurinhas até temas de parques com atrações temáticas. O sucesso comercial das empresas *Disney* assinalou o fim da separação dos espetáculos das deformidades corporais nos “freak shows” de suas remotas origens carnavalescas e a entrada na fase de pasteurização de massa da cultura popular. Em um processo de “pacificação da violência narrativa” os monstros agora se

dividiam entre “bonzinhos extraterrestres e ogros benevolentes e são eles agora que têm medo das crianças.

Estima-se que no transcorrer de 25 anos, o *American Museum* recebeu a estimativa de 41 milhões de visitantes que vinham passar o domingo em família e alegremente fazer piqueniques em companhia dos fenômenos vivos. A aclimatação dos monstros humanos e animais selvagens em um centro de lazer que oferecia conferências, exibia demonstrações científicas e espetáculos de magia, de danças ou peças de teatro, permitia contemplar panoramas e dioramas, organizava o concurso de bebê mais bonito (Courtine, 2006, p.267).

Barnum considerado pelos historiadores como o inventor da publicidade moderna e dos efeitos especiais, tinha talento para o ilusionismo (em alemão *humburg*, que significa tapeação, fraude, engano) e para a ilusão de ótica. Uma das suas criações a partir de dispositivos cênicos rigorosos e montagens visuais complexas era uma criatura híbrida, chamada de *Fejje Mermaid*, baseada em uma ancestral técnica japonesa, utilizada pelos pescadores para criação de falsas sereias, costurando cabeças de macaco com o corpo de peixes. Outra das atrações do *American Museum* era a *The Bearded Lady*, representada pela atriz estadunidense Annie Jones (1845-1902), portadora de um distúrbio genético de ordem endocrinológica designado como hirsutismo, caracterizado pelo aumento da quantidade de pelos na mulher, em lugares como queixo, buço, na parte inferior do abdômen, ao redor de mamilos, entre os seios, glúteos e parte interna das coxas. Conhecida também pela sua delicadeza e por seus dotes musicais, a carreira de Annie Jones nos “freak shows” durou mais de trinta anos, que trabalhou tanto nos espetáculos de Barnum como de forma independente em turnês pela Europa.

Os retratos de Annie Jones utilizados como divulgação da atração, ao mesmo tempo exibem e apagam a monstruosidade, perturbam e tranquilizam o olhar do espectador, cujo olhar se foca na ambiguidade, a abundância dos pelos faciais, em forma de barba e bigode com os longos cabelos e a delicadeza do olhar, da gestualidade das mãos, pernas e pés. Da mesma forma, a roupa, com anáguas, babados, franzidos, fitas, mangas e decotes tranquilizam a percepção. O cenário é familiar, doméstico e nele encontram-se elementos canônicos dos estúdios de fotografia ou de pintura: a tela simulando uma paisagem, colunas arquitetônicas ou mobiliário de aspecto burguês de madeira torneada. O enigma corporal da modelo perturba o olhar, no entanto seu rosto angelical, sua aparência bem cuidada e o seu entorno acalmam. Este contraste se

constitui como fundamento para o espetáculo das monstruosidades corporais e nos remete para as reflexões sobre o conceito “unheimlich”, ou estranho ligado aos elementos conhecidos e familiares, definido por Freud em um texto de 1919 a partir do conto “O homem da areia”, de Hoffmann. O “unheimlich” provoca estranheza no espectador ao contrastar realidade e representação, sonho e realidade, normalidade e anormalidade, ordinário e extraordinário, corpo e espírito. Freud destaca que:

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (1976, p.277)

A figura da mulher barbada nos espetáculos, assim como as outras curiosidades humanas, misturavam as identidades humanas e confundiam os sexos, tornando o corpo uma transgressão das leis da natureza. Em sua obra, *Os anormais* (1975), o filósofo Michel Foucault estudou e articulou os diferentes elementos que permitiram, na história do Ocidente moderno a formação do conceito de anormalidade. Nela, apresenta uma síntese quanto à enunciação e a descrição dos três elementos que constituem o “grupo dos anormais”, um conjunto cujo “estatuto e amplitude” foram fixados no final do século XIX: o monstro, o indisciplinado e o onanista. Foucault (2010, p.53-54) descreve que, da Idade Média ao século XIX, o monstro era essencialmente o misto: entre o reino humano e o animal (um homem com cabeça de boi ou com pé de ave), de espécies (um porco com cabeça de carneiro), de indivíduos (aquele que tem duas cabeças e um corpo), de sexos (aquele que é ao mesmo tempo homem e mulher), de vida e de morte (um feto que vem à luz como morfologia tal que não conseguirá viver) e por fim, de formas (aquele que não tem braços nem pernas). Monstruosidades seriam as transgressões dos limites naturais, das classificações, das leis, que tem como pano de fundo a noção jurídica descrita no direito romano, que distingue com clareza duas categorias: por um lado a categoria da deformidade, da enfermidade, do defeito; de outro, o monstro propriamente dito. Neste caso, ocorre a junção de aspectos da ordem do natural e as transgressões, quando ocorre um embaraço da lei e uma indecidibilidade no âmbito do direito. Para Foucault, nos séculos XVIII e XIX a monstruosidade era um complexo jurídico-natural e só existia quando a desordem da natureza abalava o direito

civil, canônico ou religioso. Em suas pesquisas históricas em exames psiquiátricos em material penal, Foucault identificou exemplos das transgressões naturais que questionavam o direito, entre eles o caso de dois irmãos siameses em que, um deles, havia cometido um crime, e o problema no momento da sentença era saber se era para executar um ou os dois: se executassem um, o outro morria; mas, se deixasse o inocente viver, tinha-se que deixar o culpado viver igualmente. Em outro caso, em que o indivíduo apresentava dois sexos e, por conseguinte, que não se sabe se devia ser tratado como menino ou menina, se se devia autorizá-lo a se casar com e com quem, se poderia se titular de benefícios eclesiásticos, se poderia receber as ordens religiosas, tal indivíduo, do ponto de vista do direito era considerado igualmente um monstro (FOUCAULT, 2010, p.56).

Para o filósofo, o funcionamento jurídico-natural no monstro era bastante antigo e os casos de irmãos siameses era um tema bastante frequente nos assuntos jurídicos, médicos e religiosos entre os séculos XVI e XVII. No entanto, na Idade Clássica o assunto privilegiado eram os hermafroditas, em torno dos quais se elaborou a figura do monstro que iria aparecer no final do século XVII e iria funcionar até o século XIX. Até o século XVI, os indivíduos considerados hermafroditas eram considerados monstros e executados, queimados e suas cinzas eram jogadas ao vento. Na Idade Média, os hermafroditas eram condenados à morte e só poderiam possuir dois sexos porque tiveram relações com Satanás e que, destas relações haviam acrescentado um segundo sexo ao sexo primitivo. Os indivíduos eram torturados e quando “confessavam o crime”, eram queimados vivos (idem, p.57). A partir do século XVII surge uma nova jurisprudência em que, em caso de reconhecimento, o hermafrodita poderia escolher o sexo dominante e a partir de então, poderia se comportar em função do sexo determinado, que se vestisse de acordo com ele e só se usasse o sexo anexo que lhe incorreriam as leis penais e mereceria ser condenado por sodomia.

O empreendimento de Barnum, considerado pelos historiadores como um empresário de sucesso no capitalismo moderno, foi pioneiro de uma linhagem de indústrias do espetáculo, na qual o corpo tornou-se um produto de considerável valor em um mercado de massa. No final do século XIX, este tipo de empreendimento serviu como campo de experimentação para a indústria de diversão de massa na América do Norte e na Europa.

Sontag cita que, nossa capacidade de digerir este grotesco crescente nas imagens (estáticas ou em movimento) ou nos textos impressos têm um custo elevado a longo prazo ao agir não como uma liberação da personalidade, mas uma pseudofamiliaridade com o horrível, que reforça a alienação, tornando a pessoa menos apta a agir na vida real (2004, p.53). É o que acontece com os sentimentos do indivíduo ao se deparar com um filme pornográfico ou com uma notícia de atrocidade na televisão.

“Freaks” foi alvo de várias críticas que destruíram a carreira de Browning. Por um lado os comentários de que um filme deste gênero só se justificaria sob a autoridade do olhar médico. Por outro lado, os jornais deploraram que a identificação do público com qualquer um que pertença a essa galeria de horrores humanos seja simplesmente impossível: “uma história que não provoca paixão e que, ao mesmo tempo, não agrada, dado que é impossível pra o homem e a mulher normais, simpatizar com as aspirações do anão” (2006, p.324). A respeito da presença e da exibição das deformidades humanas no cinema, Courtine conclui, fazendo a seguinte observação:

Frágil compaixão, esta que se sente pelas deformidades humanas. No melhor dos casos, ela só se exerce na ausência delas, a tal ponto que basta a imagem de sua presença física para anulá-la. O cinema terá que fabricar outras ficções, fixar outras distâncias, inventar monstruosidades sem monstros para livrar os olhares desse mal-estar: tranquilizar e comover as massas. (idem)

No ano seguinte, em 1933, estreou um filme cuja estrela principal seria outro tipo de monstro, não mais um corpo humano, mas um corpo-simulacro, emprestando o conceito de Jean Baudrillard: um gigantesco gorila e sua incrível brutalidade, *King Kong*, a oitava maravilha do mundo (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack), a representação de um corpo animal com alma humana, sucesso de público e comercial na época. A empatia do público e a compaixão pelas monstruosidades, possibilitada pela ilusão cinematográfica, torna-se maior devido fato do sofrimento ser representado por um corpo animal e não por um corpo humano.

Desta forma, os traços monstruosos não são mais reconhecidos como algo da ordem do humano e da corporeidade. A monstruosidade, para se desdobrar como espetáculo e se configurar como uma existência autônoma contará com o desenvolvimento das tecnologias cinematográficas. A respeito desta ideia, Courtine descreve que:

---

A estranheza grandiloquente do monstro nas telas – assim como as emoções que desperta: espanto, maravilha, terror, repulsa...-- estão em função inversa do enfraquecimento das percepções da deformidade do corpo humano na vida coletiva, de sua disseminação crescente sob a forma de pequenas diferenças, dos “monstros pálidos” da anomalia corporal – e dos sentimentos e das práticas que constituem seu cortejo: sentimento de culpa, mal-estar, fugas... (2006, p.326)

Desde então, o papel dos simulacros no cinema, atuam como “instrumentos de gestão emocional das massas” (idem). Monstros provocam medo e encarnam temores coletivos que, na descendência de King Kong irão prolongar a extensa lista catástrofes previstas para o século XX, tais como as guerras, os desastres naturais ou científicos, as epidemias, as depressões econômicas bem como as inquietudes diante da onipotência médica e das manipulações genéticas da vida. No cinema, *O Homem-Elefante* (David Lynch, 1980) é uma narrativa desta passagem, em que o diretor recapitula o itinerário científico e moral que levou um indivíduo considerado “anormal” da exibição nos espetáculos circenses à assistência médica. O filme, que apresenta uma adaptação histórica elaborada e uma representação visual da monstruosidade realista, é baseado em uma história real e descreve a história do inglês Joseph Merrick (1862-1890), que na Inglaterra do século XIX, era portador de um caso grave de neurofibromatose, uma doença genética rara que provoca o crescimento anormal de tecido nervoso pelo corpo, formando pequenos tumores externos. Merrick tinha 90% de seu corpo afetado pela doença e em virtude disso tornou-se atração em “freaks shows” na Londres do período vitoriano.

Opondo-se às previsões pessimistas da escritora romântica Mary Shelley, quando escreveu *Frankstein* (1818), considerada a primeira obra literária de ficção científica, ao descrever que “a ciência pode gerar monstros” (Courtine, 2006, p.330), Lynch, mais de um século depois, objeta que ela também poderia salvá-los. Desta forma, diferentemente das sensibilidades vitorianas, a narrativa do filme descreve que “a monstruosidade depende do olhar que se põe sobre ela e não se acha tanto enraizada do corpo do outro quanto agachada no olhar de quem observa”.

### **Considerações finais**

Pouco mais de um século nos separa destes acontecimentos, cujas sensibilidades não são mais nossas e que nos chegam por meio de relatos de um passado distante da diversão popular. Após o esgotamento, as apresentações renasceram em

outros lugares e prosperaram de outras formas, a partir do desenvolvimento da indústria cinematográfica, que por suas características, prolongou e aperfeiçoou as exposições dos “freak shows”.

As sensibilidades humanas continuam em mutação, porém em outros tipos de espetáculos em que o corpo apresenta os sinais de suas limitações, instaurando novos tipos de visibilidades. Os corpos monstruosos ainda alimentam o imaginário social como um objeto de curiosidade, seja por preconceito ou desconhecimento das transformações tecnológicas e corporais que temos acompanhado. O que se percebe na contemporaneidade, é que o imaginário sobre as diferenças e o monstruoso assume relevância em um momento em que se discute as possibilidades de mutação corporal em virtude das evoluções tecnológicas e dos avanços das ciências biomédicas e uma possível ameaça ao humanismo. O que era ficção no cinema e na literatura agora pode se tornar realidade com os saberes e equipamentos capazes de dar à luz a novas espécies, em combinações entre orgânico e inorgânico, entre o natural e o artificial. Em todos os aspectos, o corpo contemporâneo configura-se como um palco de discussões que apontam para novos desafios e investigações.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, R. Sideshow U.S.A.: **Freaks and the American Cultural Imagination**. The University of Chicago Press, 2011. Google Books. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=6YEuz3t8i6EC&pg=PA277&lpg=PA277&dq=albertalberta+diane+arbus&source=bl&ots=tjkXOdsOMs&sig=7UIrIx5tAo1F9JhJQH65kekx00g&hl=ptBR&sa=X&ei=8tViVai1FIGCNpXggcAK&ved=0CGAQ6AEwDw#v=onepage&q=albertalberta%20diane%20arbus&f=false>>. Acesso: 13 Jul 2017

COURTINE, J.J. **O corpo anormal**: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. Tradução de Ephram Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975); Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, S. **“O estranho”**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. 2ª edição. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.