

A subversão da (hetero)normatividade no cinema americano: uma análise a partir de *Freaks* e *The Rocky Horror Picture Show*

The subversion of (hetero)normativity in American cinema: an analysis from *Freaks* and *The Rocky Horror Picture Show*

Thiago Spíndola Motta Fernandes*

Resumo

O presente artigo trata de dois *midnight movies* que deram protagonismo a pessoas marginalizadas e consideradas anormais pela sociedade: *Freaks*, com atores reais de *freak shows*, e *The Rocky Horror Picture Show*, com um personagem transgênero. O texto demonstra como esses filmes subverteram estereótipos, padrões de gênero e de normatividade e como, ao longo dos anos, saíram de uma situação de marginalidade e o público passou a se identificar com seus personagens. *Freaks*, de 1932, tende a humanizar os personagens que eram vistos como monstros pela sociedade enquanto os personagens que correspondem aos padrões eugênicos são retratados como vilões. Já em *The Rocky Horror Picture Show*, de 1975, um típico casal heterossexual tem sua vida transformada ao serem convidados a passar uma noite no castelo de Frank-N-Furter, um alienígena transgênero que se relaciona sexualmente com ambos e os transforma em *drag queens*. Esses filmes atacam os padrões de normatividade e fazem com que o público se identifique com o “outro”. A “anormalidade” desses personagens é tratada como algo comum ou até mais interessante diante do mundo “normal”. Ambos os filmes são resgatados no contexto da contracultura, inseridos no circuito dos *midnight movies*, e até hoje podem ser considerados símbolos dos movimentos minoritários.

Palavras-chave: gênero, horror, *midnight movies*, cinema americano.

Abstract

This paper analyses two *midnight movies* that gave prominence to marginalized people and considered abnormal by society, *Freaks*, with real *freak shows* actors, and *The Rocky Horror Picture Show*, with a transgender character. The paper shows how these movies subvert stereotypes, gender and normativity standards and how over the years they came out of a situation of marginality and audience created identification with their characters. *Freaks*, from 1932, tends to humanize the characters that were seen as monsters, while the characters who are suitable for eugenic standards are represented as villains. On *The Rocky Horror Picture Show*, from 1975, a typical straight couple has their lives transformed when they are invited to spend a night in the castle of Frank-N-Furter, a transgender alien that has sexual intercourse with both and transform them into *drag queens*. These movies attack the normativity standards and make the audience identify itself with the “other”. The “abnormality” of these characters is treated as something normal or even more interesting before the “normal” world. Both movies are redeemed in the counterculture context, inserted on *midnight movies* circuit, and even nowadays, they can be considered symbols of minority movements.

Keywords: gender, horror, *midnight movies*, American cinema.



Freak Show, Raree Show, Hall of Human Curiosities, Sideshow, Ten in One, Kid Show, Pitshow, Odditorium, Congress of Oddities, Congress of Human Wonders e *Museum of Nature's Mistakes* são alguns dos termos utilizados para designar espetáculos que fizeram sucesso na Europa e nos Estados Unidos principalmente no século XIX e início do século XX. Esses espetáculos eram shows de horrores, cujos objetos de exibição eram corpos humanos que apresentavam características fora do padrão normalidade e eram considerados aberrações. Os corpos “anormais” eram mercadorias, ofertados aos espectadores que pagavam um preço e em troca recebiam momentos de distração e surpresa (SOUZA, 2013).

Os *freak shows* já foram objetos de interesse de diversas produções cinematográficas. Um exemplo notável é *O Homem Elefante* (1980) de David Lynch, e para citar um caso mais recente, o filme belga *Vênus Negra* (2010), dirigido por Abdellatif Kechiche. Ambos retratam casos reais de pessoas que foram expostas em espetáculos no século XIX. *Vênus Negra* aborda o caso de Saartjie Baartman, uma mulher sul-africana da etnia hotentote que foi levada à Europa para exibir seu corpo em espetáculos, sendo considerada uma mulher exótica, enquanto o filme de Lynch conta a história de Joseph Merrick, um homem inglês portador de uma doença que provocou graves deformações em seu corpo. *O Homem Elefante* é um filme premiado e reconhecido até hoje, porém, nem sempre a crítica e o público foram tão receptivos com imagens de corpos “anormais”.

O filme *Freaks*, dirigido por Tod Browning em 1932, mostra os bastidores de um circo e o dia a dia de pessoas que se apresentam nele. Utilizando atores que saíram de espetáculos verdadeiros e representam na tela sua profissão na vida real, o elenco é composto por gêmeas siamesas, microcéfalos, anões, uma mulher barbada e pessoas sem pernas ou braços, porém

não os mostra da mesma forma que os famosos *freak shows* que fizeram sucesso na Europa e nos Estados Unidos no século XIX e no início do século XX. O filme tende a humanizá-los e fazer com que os “monstros” sejam vistos como pessoas “normais”, que levam uma vida comum, apaixonam-se, casam-se, têm filhos, fazem tarefas domésticas e tudo o que é visto como ordinário. Por outro lado, Cleópatra e Hercules, dois integrantes do circo considerados “normais”, já que não possuem qualquer anomalia física, armam um plano monstruoso para que a moça se case com Hans, o anão, e em seguida o mate, para ficar com a fortuna que ele herdou.

Cleópatra perde todo o seu equilíbrio durante sua festa de casamento com Hans, quando os *freaks* afirmam que a moça se tornaria “uma de nós”. Em um ataque de fúria, ao ser inserida no mesmo patamar que os outros, ela os insulta e os humilha, causando uma grande decepção em Hans, que começa a desconfiar de suas intenções. Hans arma um plano junto aos outros membros do circo, que juntos perseguem Cleópatra e Hercules. Por fim, a linda moça é mutilada pelos *freaks* e se torna, de fato, um deles, sendo exibida como uma aberração e horrorizando o público que a observa. Os mocinhos tornam-se monstros, metaforicamente, apenas no final do filme, ao perseguirem Hercules e Cleópatra e realizarem sua vingança.

Os dois personagens “normais” correspondem aos padrões eugênicos. Cleópatra é trapezista e segue o ideal de beleza atribuída ao sexo feminino, e Hercules, que é domador, representa o ideal de masculinidade com sua coragem, força física e vigor. Apesar de os *freaks* serem mostrados em situações cotidianas, de forma ordinária, há também ocasiões inusitadas, como as gêmeas siamesas que têm cada uma um namorado diferente, representando um padrão não convencional de relacionamento, ou ainda a mulher barbada, que dá luz a um bebê (PIQUEIRA, 2013).

Vênus e o palhaço Phroso são outros personagens que não possuem anomalias, porém dividem o mesmo espaço e tratam com normalidade os *freaks*, assim como Madame Tetrallini, uma senhora que em determinado momento aparece cumprindo o papel de mãe ou de tutora de um grupo de personagens infantilizados, que chama de “crianças” e os protege ao serem maltratados por dois rapazes que os flagram balbuciando e dançando.

O foco da trama está no caso de Hans com Cleópatra, mas todo o filme é composto por pequenas sequências que mostram os bastidores do circo e exploram o cotidiano de todos os personagens, as suas particularidades e tramas pessoais.

Em sua dissertação de mestrado denominada *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning*, Verônica D’Agostino Piqueira afirma que Tod Browning

“[...] caminhou um passo além ao encarar a situação do monstro, convidando o público a compreender e até mesmo se identificar com o grupo de pessoas fisicamente diferentes. Abordando a ação desse mesmo grupo, atuando coletivamente contra a ameaça dos ‘normais’, atacou indiretamente sistemas e padrões que os oprimem e desumanizam”
(PIQUEIRA, 2013, p. 66).

Os anos 1930 marcaram a transição da sociedade para a era dos filmes e para longe daquela dos circos e dos shows de variedades. Piqueira ressalta o papel da Grande Depressão nessa transição e lembra que 1932, o ano de lançamento do filme, foi coincidentemente considerado o marco do fim desses tipos de espetáculos. Essa transição é marcada também pela ascensão do gênero de horror, que permitiu aos espectadores explorar o universo da monstruosidade em um período de intenso recesso econômico, e a década de 1930 enxergaria seu passado recente como um castigo merecido, pois a população

teria se afastado das virtudes tradicionais americanas. Uma saída para a depressão seria transpor a experiência do “monstro” da crise para as telas. Assistir à tragédia de outros na ficção poderia garantir satisfação ou até mesmo prazer para quem sofria na vida real.

Tod Browning foi procurado por Irving Thalberg, produtor da MGM, que queria produzir o mais ambicioso filme de circo até então. Browning já havia dirigido o *Drácula* (1931) e sempre teve uma inclinação pelo espetáculo.

Piqueira narra a trajetória do diretor, que desde cedo já era fascinado pelos carnavais, circos e *vaudevilles* que transitavam pela sua cidade natal, até que decidiu juntar-se aos artistas itinerantes e trabalhou em diversos números, sendo mais conhecido por espetáculos como o morto vivo, o hipnótico e a performance das algemas. Sua ligação com o espetáculo é levada posteriormente ao cinema, apresentando o palco nas telas e desenvolvendo uma linguagem metateatral. A entrada de Browning no mundo do cinema se dá por seu talento nas montagens teatrais dos *vaudevilles*. Ele atuou em filmes de pastelão de Dillon, entre 1909 e 1913, até que conheceu D. W. Griffith e posteriormente deixou de ser ator para se tornar seu assistente de direção em *Intolerância* (1916), um de seus mais célebres filmes. Browning trabalha com Griffith até 1917. No início dos anos 1920, já é consagrado como diretor e roteirista, produzindo até 1939.

Em um artigo escrito por Robin Larsen e Beth A. Haller para o *Journal of Popular Film and Television* em 2002, os autores apontam que o público esperava ver os personagens de *Freaks* como peças de museus ou performers. Porém, talvez esse tenha sido o primeiro filme de Hollywood a reunir um elenco inteiro de membros de *freak shows* e apresentá-los ao público com a sua normalidade, e não como aberrações. Quando o filme foi lançado, os filmes sobre circos estavam ficando fora de moda e os filmes

de horror ainda eram muito recentes, essa mistura de gêneros levou o filme a um paradoxo comercial.

Freaks foi lançado em pelo menos 20 grandes cidades. Foi bem recebido em Creveland, Houston e Providence, mas foi um desastre em todo o resto. Em Atlanta, os censores o removeram no primeiro dia de exibição. Porém, segundo Larsen e Haller, as censuras se devem mais à promoção do que ao filme em si. Seus slogans diziam: “Poderia um anão casar com uma mulher crescida?”, e “Como gêmeas siamesas fazem amor?”.

Os críticos nem sequer esperavam o filme ser lançado em suas cidades para atacá-lo. No dia 27 de fevereiro de 1932, o jornal *Harrison's Report*, de Nova York, reproduziu trechos de uma carta recebida pela equipe a respeito do filme:

“Para mim, ‘Freaks’ é tão repugnante que eu estou nauseado pensando nele. Os produtores dão uma desculpa de que essas criaturas estão todas no circo, o que implica que as caracterizações não estão fora de acordo com as condições que podem ser imaginadas como existentes em um circo. Mas isso não lhes dá o direito de fazer com eles o que o filme faz.

*A história tecida em torno deles é para mim tão repulsiva quanto a visão das pobres criaturas, embora eu seja antiquado, acho que há muitos na cidade que concordam comigo.”*¹

Um outro artigo publicado na edição de 23 de abril de 1932, intitulado “*A queer sort of logic*”, avisa os leitores sobre a censura imposta em North Platte, Nebraska, onde um cartaz foi fixado no Paramount Theatre com o aviso:

“Esse não é o tipo de filme que deve ser visto por pessoas sensíveis ou com saúde delicada. A história apresenta um lado da vida que é incomum e fantástico. CRIANÇAS MENORES DE 12 ANOS NÃO

[1] “To me, ‘Freaks’ is so loathsome that I am nauseated thinking about it. The producers give an excuse that these creatures are all in the circus, implying that the characterizations are not out of keeping with the conditions that may be imagined as existing in a circus. But this does not give them the right to do with them what the picture does. The story woven around them is to me as repulsive as the sight of the poor creatures, and while I am old-fashioned I find that there are many in the city who agree with me”. HARRISON’S REPORT. *Freaks*. Nova York, 27 fev. 1932. Tradução minha.

[2] “This picture is not the type of film which should be seen by people sensitive or in delicate health. The story presents a side of life which is unusual and fantastic. CHILDREN UNDER 12 WILL NOT BE ADMITTED UNLESS ACCOMPANIED BY PARENTS, AS THEIR MINDS ARE TOO UNFORMED TO ABSORB THIS STORY. HARRISON’S REPORT”. A queer sort logic. Nova York, 23 abr. 1932. Tradução minha, grifo do autor.

[3] “Any one who considers this entertainment should be placed in the pathological ward in some hospital”. HARRISON’S REPORT. *Freaks*. Nova York, 16 jul. 1932. Tradução minha.

[4] “Metro-Goldwyn-Mayer definitely has on its hands a picture that is out of the ordinary. The difficulty is in telling whether it should be shown at the Rialto—where it opened yesterday—or in, say, the Medical Centre. ‘Freaks’ is no normal program film,

SERÃO ADMITIDAS A MENOS QUE ACOMPANHADAS PELOS PAIS, DADO QUE AS SUAS MENTES SÃO TÃO IMATURAS.”²

Em 16 de julho de 1932, após o filme finalmente ter sido lançado em Nova York, o jornal mais uma vez se pronunciou de forma negativa, considerando-o revoltante, imoral e feio. O autor afirma que “qualquer um que considere isso entretenimento deveria ser colocado na ala de patologia de algum hospital”.³

Uma semana antes, o New York Times havia publicado também uma crítica sobre o filme, de forma mais imparcial. O autor afirma que se o filme merece o título de “anormal” é por uma questão pessoal, e conta que houve uma quantidade considerável de aplausos em sua primeira exibição. Considera também que “o filme é excelente em alguns momentos e horrível, no sentido estrito da palavra, em outros”.⁴

Ao analisar as críticas publicadas no ano de lançamento do filme, podemos perceber que houve diferentes opiniões e que a rejeição do filme não foi unânime. Porém, os críticos mais conservadores venceram e o filme foi tirado de circulação em agosto de 1932, só sendo redescoberto três décadas depois, no *Festival de Cannes* de 1962, no mesmo ano em que seu diretor morreu.

A maioria dos críticos chegou à conclusão de que *Freaks* foi rejeitado pelo público e pelos exibidores por mostrar corpos reais, e não fictícios, e por haver deficientes mutilando coletivamente uma estrela do circo (HALLER; LARSEN, 2002). A revalorização do filme nos anos 1960 pode ser atribuída a o novo tipo de pensamento que surgia naquele momento no contexto da contracultura e dos movimentos minoritários. Minorias étnicas, religiosas e culturais passaram a ter voz e a ser menos repreendidos. O universalismo da história é deixado de lado, dando lugar a novas histórias e outros protagonismos, graças à evolução dos meios de comunicação (ROCHA, 2010).

Freaks se tornou um *cult*, abrindo o circuito dos *Midnight Movies* no Elgin Theater, de Nova York, em 1972, e abriu espaço para outros filmes, como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman e baseado na peça *The Rocky Horror Show*, de Richard O'Brien, que também interpreta o personagem Riff Raff em ambas as versões e assina o roteiro do filme. O filme mistura os gêneros comédia, musical e horror e faz uma paródia dos filmes hollywoodianos, em especial os de horror e ficção científica.

Um casamento ou um pedido de noivado são cenas típicas de encerramento de filmes clichês hollywoodianos. Porém, em *The Rocky Horror Picture Show* eles são o ponto de partida. O filme vai além do típico final feliz e nos permite conhecer a reviravolta na vida do casal Brad e Janet após ficarem noivos, quando Janet pega o buquê de casamento de seus amigos.

Na análise do filme feita por Tatiana Brandão de Araujo e Claudia Santos Mayer (2013), as autoras identificam questões sobre a heteronormatividade e a quebra de binarismos de sexualidade e gênero no filme. Brad e Janet, um casal padrão, na verdade são uma paródia, e durante o tempo inteiro o filme trabalha com exageros e estereótipos para reforçar isso. Porém, durante o desenrolar da história, a sua heteronormatividade vai sendo desconstruída.

O puritanismo do casal é reforçado pela locação da primeira cena, uma igreja. Janet e Brad ficam noivos, ela fica muito excitada, reforçando o estereótipo da mulher que sonha com o casamento, enquanto ele hesita e tenta fugir do assunto, mas se vê encurralado.

O casal decide visitar seu antigo tutor e amigo, Dr. Everett Scott, e convidá-lo ao casamento, quando, no meio da noite chuvosa, eles se perdem e o pneu de seu carro fura. O casal decide buscar ajuda em um castelo sombrio próximo dali, parodiando mais uma

but whether it deserves the title of abnormal is a matter of personal opinion. Its first audience apparently could not decide, although there was a good bit of applause.

Based on the life of 'these strange people' of the circus sideshow, the picture is excellent at times and horrible, in the strict meaning of the word, at others. There are a few moments of comedy, but these are more than balanced by tragedy. Through long periods the story drags itself along, and there is one of the most profound anti-climaxes of them all to form the ending. Yet, despite this, 'Freaks' is not a picture to be easily forgotten [...]. NEW YORK TIMES. The circus side show. Nova York, 09 jul. 1932.

[5] "a sweet transvestite from Transsexual Transilvania". Tradução minha.

cena clichê de filmes de horror hollywoodianos.

Araujo e Mayer fazem uma interessante análise da cena em que o casal se perde, dando atenção a um detalhe: uma placa que surge em seu caminho dizendo "*dead end*", sugerindo que ela pode simbolizar "o caminho tradicional escolhido pelo casal na primeira cena, e que se fosse seguido, eles não teriam a possibilidade de conhecer outros possíveis caminhos" (ARAUJO; MAYER, 2013, p. 3087).

Brad e Janet seguem em direção ao castelo cantando *Over at the Frankenstein Place*, afirmando inocentemente terem encontrado uma luz que os livrará das trevas. Entretanto, ao entrar no castelo, o casal é atendido por Riff Raff, uma espécie de mordomo que poderia ter saído de um filme do expressionismo alemão, e por uma série de outros indivíduos estranhos, *freaks*, que realizam uma dança chamada *The Time Warp*. Eles são liderados por Frank-N-Furter, que é travesti e cientista, sempre acompanhado por seus servos, Riff Raff e Magenta, e sua assistente, Columbia. Frank convida Brad e Janet a testemunharem a sua nova criação, Rocky, um homem artificial, loiro e musculoso, criado para "aliviar sua tensão".

A música *Sweet Transvestite* apresenta Frank-N-Furter, "*uma doce travesti da Transsexual Transilvania*"⁵, ou seja, um ser de outro planeta, um "outro", fora dos padrões heteronormativos da Terra. Por ser cientista, Frank também é colocado como oposto ao sistema cristão, pois através de sua religião pode derrubar conceitos tradicionais baseados na religião. Como analisam Araújo e Mayer, "Dr. Frank veste meias arrastão, saltos altos de plataforma, calcinha preta e um corset de couro preto, roupas usualmente associadas ao gênero feminino, sexualidade excessiva e sadomasoquismo" (ARAUJO; MAYER, p. 3087).

Frank-N-Furter pode ser lido como uma pessoa de gênero fluido, que não se encaixa no binarismo padrão masculino-feminino.

Sua aparência é feminina, mas certas vezes é tratado no gênero masculino pelos outros personagens. Frank também não segue qualquer restrição de gênero quanto às pessoas com quem se relaciona, durante o filme é visto tanto com homens como mulheres, podendo ser considerado bissexual.

É interessante notar que, ao convidar Brad e Janet a entrarem em seu laboratório e conhecerem Rocky, Frank os faz tirarem suas roupas, sendo esse um rito inicial para a quebra de sua pureza, podendo ser lido também como a remoção da máscara que os cobre e os molda como seres heteronormativos. A partir de então, estão livres para se entregarem a seus prazeres.

Brad e Janet se veem obrigados a passar a noite no castelo, dormindo em quartos separados, obviamente. Entretanto, apenas algumas horas após ficarem noivos, eles são seduzidos por Frank-N-Furter, com quem relacionam-se sexualmente. A primeira vítima de Frank é Janet, que após o ocorrido foge do seu quarto e caminha desesperada pelo castelo, arrependida por ter traído seu noivo e perdido a sua virgindade daquela maneira. Mas ao olhar um monitor que transmite imagens do quarto de Brad, vê que seu noivo também a traiu com Frank. Desesperada, encontra Rocky e, mais uma vez, perde o controle e também tem uma relação sexual com o homem artificial. Dessa vez Janet se entrega mais intensamente, canta *Touch-a, Touch-a, Touch Me*, cujos versos dizem “*eu provei sangue e quero mais*”⁶ e “*me toque, eu quero estar suja*”⁷.

O ato é surpreendido por Brad, Frank e Dr. Scott, que acabara de chegar no castelo buscando o seu sobrinho Eddie, assassinado por Frank horas antes. Frank serve um jantar aos hóspedes e em um certo momento puxa a toalha da mesa, revelando que estão comendo sobre o cadáver de Eddie. A cena causa pânico em Janet que, desesperada, abraça Rocky. Frank sente ciúmes e persegue Janet pelo castelo, extremamente furioso, pois foi ele quem plantou aquela semente na moça. Ao conseguir alcançá-

la, a transforma em estátua e faz o mesmo com Brad e Dr. Scott. Columbia se volta contra Frank, por ele ter matado o seu amor, Eddie, e é transformada também em estátua. Rocky, por ter lhe traído, sofre o mesmo destino.

Na cena seguinte os personagens são transformados em pessoas novamente, porém todos estão vestidos com roupas femininas e maquiagens pesadas, no mesmo estilo de Frank, e são obrigados a participar de um show de cabaré, no qual dançam e cantam sobre sua experiência de liberdade sexual com Frank e sobre como suas vidas mudaram. Os personagens aceitam sua condição *queer*, Janet canta sobre como se sente livre e Brad pede ajuda para sair daquele sonho, mostrando ainda certa resistência, mas, ao mesmo tempo, afirma se sentir sexy. O clímax acontece quando Frank se junta ao grupo e todos pulam juntos na piscina, iniciando uma orgia sem limites de gênero.

A performance é interrompida por Riff Raff e Magenta, que revelam que eles, assim como Frank, são alienígenas do planeta Transsexual, localizado na galáxia Transylvania. Cansados de aguardar o retorno a seu planeta natal, a dupla mata a todos no castelo, deixando vivos apenas Brad, Janet e Dr. Scott, e vão embora para casa.

O castelo é lançado ao espaço e os personagens principais permanecem desolados sobre seus restos, lamentando sua volta ao mundo heteronormativo onde suas novas experiências são condenadas.

No início do filme, Brad e Janet são um típico casal heteronormativo, sem qualquer desvio de conduta. Quando Frank pergunta se eles têm alguma tatuagem, Brad responde furioso que certamente não possui, deixando claro que não tolera qualquer característica que fuja dos padrões convencionais. Janet é uma sátira da imagem da mulher passiva do cinema

[6] “I’ve tasted blood and I want more”. Tradução minha.

[7] “Touch me, I wanna be dirty”. Tradução minha.

americano, com seus excessivos desmaios e sua fragilidade. Porém esses papéis são subvertidos ao longo do filme, a partir do momento em que Brad se entrega a uma relação homossexual e Janet trai o seu noivo duas vezes na mesma noite.

Columbia e Magenta assistem a tudo através de câmeras de vigilância e se divertem com as cenas, em uma demonstração de escopofilia⁸, transformando os acontecimentos do castelo em um espetáculo. Aqui, mais uma vez, há uma subversão de papéis, quando os sujeitos que praticam o voyeurismo são mulheres, e não homens, como é usual (MULVEY, 1983). Na performance *The Time Warp*, Magenta deixa claro suas intenções voyeurísticas: “em outra dimensão, com intenção voyeurística, bem isolada, eu vejo tudo”.⁹

Frank-N-Furter, desde sua primeira aparição, quebra todos os padrões de gênero. O cinema americano deu um grande salto ao dar o protagonismo a um personagem transgênero em 1975. Margarete Almeida Nepomuceno, no artigo “O colorido cinema queer”, destaca que:

“O cinema ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal. O cinema narrativo clássico hollywoodiano reforçou na sua trajetória, dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as moças-fêmeas. Um cinema que negou às diferenças sexuais e o lugar das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou saber” (NEPOMUCENO, 2008).

O documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1996) mostra como personagens *LGBT* foram retratados em 100 anos de cinema. O documentário revela

[8] Voyeurismo, desejo de obter prazer a partir do olhar.

[7] “In another dimension, with voyeuristic intention, well-secluded, I see all”.

que, nas primeiras décadas do cinema, esses personagens pouco apareciam, e quando surgiam, era para arrancar risos do público. Os personagens dos filmes eram exemplos de como agir normativamente no mundo real, como se vestir para sair, como agir com o sexo oposto, etc. Ao serem colocados nas telas, os personagens fora dos padrões heteronormativos eram vistos como piadas.

The Celluloid Closet também relata como os filmes com personagens *LGBT* sobreviveram à censura. A partir da década de 1920 os filmes começaram a ficar mais picantes, fazendo com que na década seguinte os censores comessem a agir mais radicalmente, proibindo diversas cenas como: beijos com a boca aberta, estupro, abortos, nudez, obscenidades, prostituição, perversão sexual, escravidão branca, etc. Personagens *LGBT* foram camuflados e sua condição aparecia nos filmes de forma sutil, sem que ficasse explícita. Alguns exemplos são *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1944), onde Hitchcock insere nas telas dois vilões homossexuais, sem que isso seja mencionado em qualquer momento, e *De Repente, No Último Verão* (Joseph L. Mankiewicz, 1959), estrelado por Elizabeth Taylor e Katherine Hepburn, que apresenta Sebastian, um personagem homossexual ideal para aquele momento: sem rosto e sem voz, perseguido como um monstro e morto. A homossexualidade do personagem é ocultada e, além disso, o filme trabalha com outros temas polêmicos, como incesto, estupro e canibalismo, também sem explicitá-los.

Nos anos 1960, a censura começou a ser gradualmente abolida e a homossexualidade passou a finalmente ser discutida abertamente nos filmes. O estereótipo do homossexual como um personagem engraçado, objeto de risos e deboches, dá lugar ao homossexual triste e desesperado com a sua condição, como podemos ver nos filmes *Crime Sem Perdão* (Gordon Douglas, 1968) e *Infâmia* (William Wyler, 1961). Até esse momento,

personagens *LGBT* geralmente são mortos ou possuem finais trágicos, como vemos nos filmes já mencionados *Crime Sem Perdão*, *Infâmia*, *Festim Diabólico* e *De Repente, No Último Verão*, no célebre *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1965) e em muitos outros. A morte é como um castigo por sua condição não convencional.

Em *The Rocky Horror Picture Show*, Frank-N-Furter também não escapa de um final trágico, porém, durante todo o filme, e principalmente na performance *Sweet Transvestite*, está em posição afirmativa, sua postura *queer* é motivo de orgulho, indo contra ao estereótipo do personagem *LGBT* fragilizado e atormentado por sua condição. Há também uma mudança de vítima para agressor, ao Frank ser colocado como um vilão.

No filme, o travestismo não é dramatizado como seria futuramente no cinema *queer* das décadas de 1980 e 1990. É ainda tratado de forma cômica, mas sem o deboche das produções anteriores. Assim como em *Freaks*, somos levados a nos identificar com o “outro”, mesmo com sua vilania. Frank-N-Furter é um símbolo do prazer e da liberdade, representa o orgulho de ser *queer*, de ser *freak*, de estar fora dos padrões (hetero)normativos.

Quando foi lançado, *The Rocky Horror Picture Show* não atingiu grande popularidade. Seu sucesso em Los Angeles se deu porque seus fãs iam assisti-lo repetidamente. A solução foi exibi-lo como um *Midnight Movie*, em Nova York, como fizeram com *Freaks* alguns anos antes, conferindo-lhe o status de *cult*. Essa estratégia deu tão certo que o filme logo passou a ser exibido por todos os estados americanos, às vezes mais de duas vezes na mesma semana.

The Rocky Horror Picture Show e *Freaks* têm muito em comum, não só por serem *Midnight Movies*, mas por darem protagonismo a personagens que eram e ainda são marginalizados pela sociedade e por conseguirem criar uma identificação entre

eles e o público. A mesma censura que ocultou personagens *LGBT* no cinema a partir dos anos 1930, como comentado no documentário *The Celluloid Closet*, pode ter sido responsável pela proibição de *Freaks*, que também aborda questões de gênero através de personagens como a mulher barbada e o hermafrodita, além de possuir diversos personagens fora dos padrões convencionais, uma cena de mutilação e slogans publicitários que sugerem cenas de sexo. *The Celluloid Closet* também demonstra como a censura foi gradualmente sendo abolida nos anos 1960, mesma década em que *Freaks* é resgatado como um *cult*.

A condição de personagens *LGBT* nas primeiras décadas do cinema era a mesma dos *freaks* nos espetáculos, eram sempre os “outros”, sua função era apenas para entreter. A homossexualidade era vista como doença, crime, pecado. Homossexuais e transgêneros eram vistos como monstros, começando a deixar de ter esse status, segundo Denilson Lopes (2006), por volta das décadas de 1960 e 1970, no contexto da contracultura. No mesmo período *Freaks* é resgatado e *The Rocky Horror Picture Show* é lançado, podendo estes serem considerados filmes-símbolos dos movimentos de contracultura daquela época.

Os dois filmes mostram um casal padrão que, em algum momento, passa por um ritual que os transforma em *freaks*. *The Rocky Horror Picture Show* e *Freaks* atacam os padrões de normatividade e dão protagonismo a personagens comumente marginalizados. Esses personagens são retratados sem reforçar estereótipos e subvertem todas as leituras tradicionalmente feitas sobre eles. Os filmes vão além do esperado, ao mostrar a sua “anormalidade” como algo comum ou até mais interessante diante do mundo “normal”. Os *freaks* serão sempre superiores aos perversos “normais”. Brad e Janet, com certeza, não serão mais os mesmos no seu mundinho heteronormativo e sentirão falta da sua noite de liberdade no castelo de Frank-N-Furter.

referências

- ARAUJO, Tatiana; MAYER, Claudia. A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, 2013.
- HALLER, Beth A.; LARSEN, Robin. Public reception of real disability: the case of the film Freaks. In: Journal of Popular Film and Television, Washington, v. 29, n. 4, 2002.
- HARRISON'S REPORT. Freaks. Nova York, 27 fev. 1932.
- _____. A queer sort logic. Nova York, 23 abr. 1932.
- _____. Freaks. Nova York, 16 jul. 1932.
- LOPES, Denilson. **Cinema e gênero**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. São Paulo: Papirus, 2006.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- NEPOMUCENO, Margarete. **O colorido cinema queer: onde o desejo subverte as imagens**. II Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais, 2008.
- NEW YORK TIMES. The circus side show. Nova York, 09 jul. 1932.
- PIQUEIRA, Veronica D'agostino. **Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
- ROCHA, Alessandro Rodrigues. **Elogio à racionalidade: o pensamento pós-moderno diante do racionalismo moderno**. Ágora Filosófica, Pernambuco, v.1, n.2, 2010.
- SOUZA, Virgínia. Monstros: do freak show às leituras artísticas. **Do Corpo: Ciências e Artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013.

*Thiago Spíndola Motta Fernandes Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica de Arte, Designer Gráfico pela Universidade Estácio de Sá (2013) e graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplinar
Daniela Faria