

# AS METAMORFOSES DO MONSTRO

## imagens da Coisa no cinema e na literatura popular

### THE METAMORPHOSES OF THE MONSTER: IMAGES OF THE THING IN FILM AND POPULAR LITERATURE

André Cabral de Almeida Cardoso<sup>1</sup>  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

#### RESUMO

No conto “The Things”, publicado em 2010, Peter Watts apresenta uma versão do filme *The Thing*, dirigido por John Carpenter, escrita do ponto de vista do monstro. Trata-se de um dos últimos elos de uma corrente de criação e adaptação que começa em 1938, com o conto “Who Goes There?”, de John W. Campbell. As mudanças pelas quais essa história passou apontam para transformações em nossas concepções a respeito da subjetividade, nossos medos e nossos desejos. A mais surpreendente dessas transformações talvez seja a conversão da criatura criada por Campbell de um objeto de horror indescritível para uma encarnação do desejo utópico, um ser que busca trazer comunhão para seres humanos isolados e fragmentados. O que mudou para fazer com que a possibilidade de ser absorvido pelo alienígena deixe de ser a temida extinção do “eu” para se tornar uma fantasia de integração e comunicação total? A criatura em “The Things” oferece uma vida em perpétuo fluxo que apaga as fronteiras da identidade. O objetivo deste artigo é discutir como a história cambiante da Coisa pode revelar alguns aspectos das transformações sofridas pelo ideal moderno de identidade e sua ligação com o corpo como o local do desejo utópico. Parte dessa história é a espetacular explosão do corpo em imagens cinematográficas e a projeção de sua interioridade para a superfície. A transformação da Coisa numa imagem marca um ponto essencial nas alterações que a noção de subjetividade vem sofrendo no mundo contemporâneo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Identidade, fluidez, cinema, utopia, monstrosidade

Nas primeiras páginas do conto de ficção científica “The Things”, do autor canadense Peter Watts, o narrador (que também é o protagonista da história) declara aquilo que encara como sua missão:

---

<sup>1</sup> andrecac@uol.com.br

Eu era um explorador, um embaixador, um missionário. Eu me espalhei pelo cosmo, encontrei mundos incontáveis, tomei comunhão: os aptos remodelavam os inaptos e o universo inteiro foi se erguendo aos poucos, em incrementos infinitesimais, cheio de alegria. Eu era um soldado, em guerra contra a entropia. Eu era a mão através da qual a Criação se aperfeiçoa.<sup>2</sup>

Não é difícil perceber nessas poucas linhas um forte tom utópico – o que não deixa de ser inquietante, já que o narrador em questão é o monstro do filme *The Thing*, de John Carpenter. Nelas, a Coisa vê a si mesma organizando o universo numa espiral ascendente de felicidade. Como a figura tradicional do “arquiteto” ou fundador da utopia, ela estabelece a ordem onde antes havia apenas o caos. Se por um lado a figura do soldado estaria associada a certa agressividade, por outro, trata-se quase de um soldado sagrado, em guerra contra a entropia, e não contra outros seres vivos.

Essa é uma visão surpreendente se levarmos em conta as versões anteriores da criatura. Ela aparece pela primeira vez no conto “Who Goes There?”, de John W. Campbell, publicado originalmente em 1938, no qual é um ser demoníaco vindo do espaço, decidido a conquistar a Terra absorvendo outros seres vivos. A narrativa de Campbell foi adaptada para o cinema pela primeira vez em 1951, como *The Thing from Another World* (*O monstro do Ártico*), em que a Coisa se torna um vegetal humanoide sedento de sangue. O filme de John Carpenter, de 1982, é mais fiel ao original, ainda que mais sombrio, e reforça a condição da criatura como um monstro repulsivo cuja forma – ao contrário do que ocorre no filme de 1951 – raramente se mantém a mesma. O conto de Watts, publicado em 2010, retoma o enredo do filme de Carpenter, narrando-o do ponto de vista da Coisa. Trata-se de uma brincadeira intertextual que não deixa de ter certos pontos em comum com o prazer que a criatura de Watts sente ao entrar em “comunhão”, o nome que ela dá ao processo através do qual absorve outros seres vivos.

A maioria dessas versões mantém as linhas gerais do conto de Campbell. Um grupo de cientistas, isolado num acampamento de pesquisa na Antártida, encontra uma nave espacial enterrada no gelo. Os cientistas encontram também um dos ocupantes da nave caída, que trazem para o seu acampamento preso num bloco de gelo. O gelo derrete e o alienígena foge, mas logo é morto. Durante a autópsia da criatura, descobre-se que ela estava digerindo um dos cães mantidos no acampamento e, ao mesmo tempo, assumindo a forma dele. Os cientistas rapidamente se dão conta de que, enquanto estava solta, a criatura teria tido tempo de absorver e imitar qualquer um deles, única maneira que ela teria de escapar da Antártida e ter acesso ao resto do mundo. Uma atmosfera de intensa paranoia logo se instala, com cada membro da expedição tentando descobrir quais de seus companheiros seriam na verdade cópias do alienígena disfarçado.

Como já vimos, esse enredo básico se presta a um processo aparentemente interminável de apropriações e adaptações (um filme de 2011, também intitulado *The Thing*, narra o que teria ocorrido *antes* do filme de Carpenter). Esse processo parece imitar a habilidade da criatura de absorver os outros e se transformar, quase como se a capacidade metamórfica do monstro – que, como Sherryl Vint observa, desestabiliza a fronteira entre o eu e o outro<sup>3</sup> – inspirasse o mesmo afã

---

<sup>2</sup> “I was an explorer, an ambassador, a missionary. I spread across the cosmos, met countless worlds, took communion: the fit reshaped the unfit and the whole universe bootstrapped upwards in joyful, infinitesimal increments. I was a soldier, at war with entropy itself. I was the very hand by which Creation perfects itself” (WATTS. *The Things*, p. 59, tradução minha).

<sup>3</sup> VINT. *Who Goes There? “Real” Men Only*, p. 422.

de absorver a diferença e ocultá-la sob a cobertura aparente do mesmo. Há, porém, importantes mudanças de ênfase de uma adaptação para outra, que afetam principalmente a figura da criatura, pois esta assume diferentes significados simbólicos em suas diversas encarnações. Neste artigo, pretendo analisar alguns dos estágios desse processo de apropriação, tendo como foco as transformações sofridas pelo alienígena, que deixa de ser um objeto de horror para se tornar o sujeito de um anseio utópico. Irei concentrar-me aqui no conto de Campbell, na adaptação para o cinema dirigida por Carpenter e na narrativa revisionista de Watts, que representam etapas especialmente significativas desse processo. Interessa-me sobretudo a passagem do texto escrito para o cinema e deste novamente para o texto escrito. Uma das hipóteses deste trabalho é que a intermediação do meio visual desempenha um papel central não só na fixação da figura da Coisa na imaginação popular, mas também na maneira como esta é construída. Transformada em imagem, a Coisa torna mais explícita sua relação com a materialidade do corpo e com as noções de identidade que foram se constituindo ao longo da segunda metade do século XX e do início do século XXI.

Em “Who Goes There?”, o horror se manifesta de formas diferentes, às vezes paradoxais.<sup>4</sup> No início da narrativa, ele se concentra na imagem da criatura em si, que, ainda presa no gelo, é descrita como um animal com a cara indescritivelmente malévola de um monstro. Ela é “uma coisa imunda” (“a foul thing”), a encarnação da “sublimação incomunicável de uma ira devastadora” (“unutterable sublimation of devastating wrath”),<sup>5</sup> capaz de provocar pesadelos naqueles que dormem na sua proximidade. Fiel a suas origens nas revistas *pulp*, a narrativa de “Who Goes There?” reproduz a linguagem hiperbólica empregada por Howard Phillips Lovecraft para se referir a monstros que concentram a essência do mal e que, segundo China Miéville, representam a presença do numinoso e do sublime sob a superfície da realidade, contaminando-a com a sua irrepresentabilidade.<sup>6</sup> Como em Lovecraft, a prosa de “Who Goes There?” se torna mais exagerada justamente no momento do seu fracasso: a criatura presa no gelo é indescritível. Sua malignidade é prontamente intuída pelos personagens e frisada para o leitor, mas este não tem como montar uma imagem clara do monstro, que permanece de certo modo invisível, já que não pode ser representado.

Não é difícil ver nos monstros de Lovecraft também uma representação do inconsciente, pois eles são manifestações dos instintos primordiais de agressividade e desejo, mantidos afastados por barreiras aparentemente impermeáveis, mas que acabam se mostrando porosas. Assim como o inconsciente, eles se revelam através de sonhos perturbadores, afetando sobretudo indivíduos extremamente sensíveis ou que possuem algum tipo de distúrbio mental e cujos mecanismos de repressão são menos eficientes. Além disso, eles são associados ao antigo e ao primitivo, mantendo, por outro lado, uma espécie de presença atemporal. As referências à criatura ao longo de “Who Goes There?” reforçam essas características – o alienígena inclusive seria tremendamente velho,

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar aqui que a classificação de “Who Goes There?” dentro de um gênero específico é problemática, e que o mesmo se aplica a suas adaptações para o cinema. A narrativa de Campbell e os filmes dela derivados apresentam ao mesmo tempo características da ficção científica e do horror. Sendo assim, trato as obras que são objeto deste artigo como exemplos de hibridização entre os dois gêneros. Como Noël Carroll observa, muitas vezes é difícil traçar distinções precisas entre a ficção científica e o horror (CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 13).

<sup>5</sup> CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 367, 369.

<sup>6</sup> MIÉVILLE. *Weird Fiction*, p. 510-512.

pois sua nave teria caído na Terra há milhões de anos. Enquanto os cientistas contemplam a criatura presa no gelo e tentam interpretá-la, há menções frequentes à neve que cai sobre o acampamento e se acumula aos montes à sua volta e ao perigo de se perder em meio à neve ao se afastar uns poucos passos da estação – imagens que evocam a ideia de ocultação. É sob essa paisagem gelada que o monstro é descoberto, e mesmo depois de ser trazido para o acampamento ele permanece parcialmente escondido dentro de um bloco de gelo. Para Elizabeth Leane, essa camada de gelo e neve que recobre a criatura é um símbolo da repressão psíquica.<sup>7</sup> A fuga do monstro, assim, representaria a liberação de algo que deveria ter permanecido adormecido, um fracasso da repressão. Blair, o biólogo responsável pela decisão de derreter o bloco de gelo onde o alienígena estava preso, compara-se a Pandora abrindo sua caixa, depois de se dar conta do que a criatura pode fazer.<sup>8</sup> O cancelamento da repressão provoca uma culpa imediata.

No entanto, assim como os pensamentos inconscientes podem se disfarçar em formas mais aceitáveis para a mente consciente, a criatura pode se esconder por trás da aparência de qualquer um dentro do acampamento e se infiltrar no grupo. O monstro, que, nas primeiras páginas da narrativa, era um Outro absoluto e grotesco, é internalizado, e o horror que ele representa assume novos contornos. Ao assimilar seres humanos e imitá-los com perfeição, a criatura representa uma ameaça para a noção de um “eu” individual único. Laurel Bollinger observa que a imagem do contágio costuma ser trabalhada com efeitos semelhantes pela ficção científica, uma vez que a infecção por micro-organismos representa um desafio à ideia de um corpo isolado de seu ambiente, demonstrando sua permeabilidade.<sup>9</sup> De fato, a imagem da infecção vem à tona com certa insistência em “Who Goes There?”, principalmente quando os cientistas discutem se devem ou não descongelar o alienígena, que poderia infectá-los com germes de outro planeta. Há uma forte ansiedade relacionada à eficiência da barreira oferecida pelas diferenças bioquímicas entre organismos tão distintos<sup>10</sup> – ou seja, em torno justamente dos limites entre o familiar e o desconhecido, o humano e o não humano, que se encontram ameaçados.<sup>11</sup>

Quando está prestes a desmascarar os membros da expedição que foram tomados pela criatura, McReady, o herói da narrativa, dirige-se a eles com um discurso em defesa dos seres humanos, cuja superioridade estaria calcada justamente no fato de que estes possuiriam uma essência única:

---

<sup>7</sup> LEANE. Locating the Thing: The Antarctic as Alien Space in John W. Campbell’s “Who Goes There?”, p. 233. Em seu artigo, Leane observa como relatos sobre a Antártida, divulgados por expedições científicas ao continente, poderiam ter inspirado Campbell na composição de sua criatura, que compartilharia as características de uma paisagem em constante mutação e onde a matéria inanimada do gelo parece adquirir vida e mobilidade. Esse, aliás, é um dos poucos pontos de interesse do filme *The Thing* de 2011, principalmente nas suas cenas de abertura, em que a vastidão branca da Antártida é apresentada como um terreno indefinido e sublime, que literalmente engole (assim como o monstro) os seres humanos que se arriscam a atravessá-lo.

<sup>8</sup> CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 383.

<sup>9</sup> BOLLINGER. *Containing Multitudes: Revisiting the Infection Metaphor in Science Fiction*. Carroll também chama a atenção para a frequência com que os seres que despertam horror estão associados à noção de contaminação (CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 28).

<sup>10</sup> CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 370.

<sup>11</sup> VINT. *Who Goes There? “Real” Men Only*, p. 422.

nós temos o que vocês, sua raça de outro mundo, obviamente não têm. Um instinto que não é uma imitação, mas algo moldado na medula dos ossos, um fogo que nos impele, que não pode ser apagado e que é genuíno. Nós vamos lutar, lutar com uma ferocidade que você pode tentar imitar, mas nunca vai igualar! Nós somos humanos. Nós somos reais. Vocês são imitações, falsos até o núcleo de cada célula.<sup>12</sup>

À medida que as cópias criadas pela criatura são sistematicamente destruídas, elas se dissolvem numa massa indistinta, uma imagem concreta do perigo que elas representariam: o apagamento do indivíduo unitário e autocontido. Para John Rieder, o principal valor a ser defendido no conto de Campbell é o “eu” privado que se concretizou com a ideologia burguesa e cujos fundamentos o alienígena vem desestabilizar. Esse “eu” burguês estaria calcado não só na noção do corpo como uma propriedade do indivíduo, mas também na experiência da própria interioridade como um domínio resguardado e autônomo.<sup>13</sup>

Antes do momento final de revelação, porém, a atmosfera de medo que permeia a narrativa é sustentada justamente pelo fato de que os indivíduos são isolados e privados. Quando se torna óbvio que a criatura está escondida entre os membros da expedição, o problema é descobrir uma maneira de distinguir aqueles que continuam humanos dos que foram absorvidos pela Coisa. Como Rieder observa, o ato de olhar desempenha um papel central no conto, como um sinal que aponta para a presença do outro. Contudo, o olhar não é apenas um prelúdio para a agressão quando o monstro é detectado nem um ponto de união entre o alienígena e os homens, uma vez que ambos usam a vigilância como um instrumento de autopreservação, como Rieder argumenta.<sup>14</sup> O olhar é a marca do outro justamente porque fracassa ao tentar estabelecer relações: os personagens se observam intensamente, mas seu olhar não consegue penetrar a superfície das aparências, e a natureza interna de cada indivíduo permanece inacessível. O uso da linguagem também é inútil. Para Paul Ricœur, a comunicação é um milagre, já que, apesar de a experiência vivida ser sempre privada, seu significado e sua importância podem se tornar públicos através da linguagem.<sup>15</sup> Em “Who Goes There?”, no entanto, a linguagem é outra barreira, pois é mais um instrumento de dissimulação, e a experiência privada se mantém incomunicável. A verdade, se não chega a ser relativa, torna-se pessoal, já que somente cada indivíduo pode saber com certeza se ele próprio ainda é humano ou já foi tomado pela criatura. Só quando McReady encontra um teste “científico” e objetivo – contornando, portanto, toda subjetividade – é que essa verdade interna pode tornar-se externa e explícita. McReady chegara à conclusão de que cada parte do monstro era na verdade um ser independente, que agiria instintivamente para se autopreservar; sendo assim, uma amostra de sangue retirada de qualquer um que o alienígena estaria imitando fugiria do contato com uma agulha quente.

O teste parte do pressuposto de que a criatura é essencialmente egoísta e que cada uma de suas partes é um indivíduo.<sup>16</sup> Rieder corretamente indica que esse raciocínio está baseado

---

<sup>12</sup> “we have what you, your other-world race, evidently doesn’t. Not an imitated, but a bred-in-the-bone instinct, a driving, unquenchable fire that’s genuine. We’ll fight, fight with a ferocity you may attempt to imitate, but you’ll never equal! We’re human. We’re real. You’re imitations, false to the core of your every cell”. (CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 407, tradução minha).

<sup>13</sup> RIEDER. *Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture*, p. 26-27, 31.

<sup>14</sup> RIEDER. *Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture*, p. 31-32.

<sup>15</sup> RICŒUR. *Teoria da interpretação*, p. 66.

<sup>16</sup> CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 407.

numa ideologia burguesa que vê no interesse próprio uma lei natural,<sup>17</sup> mas o estudioso não parece levar em consideração a ambiguidade embutida na resolução do conto, quando o grande inimigo a ser combatido é esse “eu” egoísta e entrincheirado em si mesmo. No final, os humanos remanescentes literalmente estraçalham – às vezes com as próprias mãos – os que haviam sido assimilados. Agora são os humanos que parecem ter incorporado o monstro, assumindo seus traços animais numa liberação de sua agressividade inconsciente. Trata-se, aparentemente, de uma quebra no verniz da civilização, como argumenta Vint,<sup>18</sup> mas não podemos esquecer que isso ocorre justamente no momento em que a civilização triunfa, e a violência é uma decorrência direta da criação do teste científico que permite identificar a Coisa. A própria figura de McReady se torna ambígua nesse ponto. Até então ele era um representante típico do herói tecnocrata e racional que povoava as narrativas publicadas na revista *Astounding Science-Fiction*, editada pelo próprio Campbell e onde “Who Goes There?” também foi publicado.<sup>19</sup> No entanto, esse símbolo da razão exibe uma mistura de repulsa e orgulho ao comparar seus companheiros a lobos ferozes e ao reformular a famosa inscrição que Dante coloca sobre a porta do inferno: “abandonai toda a esperança, vós lobos que aqui entrais!” (“abandon all hope, ye wolves who enter here!”).<sup>20</sup> A razão está fortemente associada ao empreendedorismo individual em “Who Goes There?”. No entanto, o que a narrativa parece forçada a reconhecer nesse ponto é que a noção de uma individualidade privada traz como corolário a existência de um inconsciente oculto, que pode vir à tona numa explosão de agressividade, mas que se associa à razão para formar a subjetividade humana. Se estou correto em associar a criatura a uma representação do inconsciente, ela já fazia parte do ser humano desde o início.

Se a questão da interioridade oculta do indivíduo é o principal problema em torno do qual gira a narrativa de “Who Goes There?”, o filme de Carpenter dá mais ênfase ao corpo externalizado da Coisa e à sua capacidade de transformação, apesar de ainda manter muito do clima de paranoia do conto.

Eric White descreve a criatura do filme de Carpenter como um exemplo do abominável, uma categoria que aponta para o corpo humano como um processo orgânico através de sua associação com secreções e resíduos corporais. White associa a Coisa ao conceito do abjeto de Julia Kristeva.<sup>21</sup> O monstro em constante metamorfose seria uma representação de um universo imprevisível e incontrolável.<sup>22</sup> Na sua organicidade caótica, a criatura em *The Thing* apagaria as distinções entre homem e animal, natureza e cultura, e mente e corpo, assim como, para Kristeva, o abjeto apaga distinções e transtorna a identidade, o sistema e a ordem.<sup>23</sup> No filme

---

<sup>17</sup> RIEDER. *Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture*, p. 31-32.

<sup>18</sup> VINT. *Who Goes There? “Real” Men Only*, p. 424.

<sup>19</sup> Para a importância dada por Campbell à figura do herói tecnocrata e sua desconfiança em relação à irracionalidade das emoções humanas, ver ATTEBERY. *The Magazine Era: 1926-1960*, p. 37-41; BERGER. *Love, Death, and the Atomic Bomb: Sexuality and Community in Science Fiction, 1935-55*, p. 285-286; e MILNER; SAVAGE. *Pulped Dreams: Utopia and American Pulp Science Fiction*.

<sup>20</sup> CAMPBELL. *Who Goes There?*, p. 408-409. (Tradução minha).

<sup>21</sup> Leane estabelece a mesma relação (ver “Locating the Thing: The Antarctic as Alien Space in John W. Campbell’s “Who Goes There?””, p. 233), enquanto Vint vê a necessidade de distinguir o humano do não humano como o conflito central da narrativa de Campbell, na qual essas categorias se embaralham na figura do monstro. As mesmas questões estão presentes no filme de Carpenter, ainda que com maior ênfase do que no conto.

<sup>22</sup> WHITE. *The Erotics of Becoming: Xenogenesis and The Thing*, p. 397-398.

<sup>23</sup> KRISTEVA. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, p. 4.

de Carpenter, a criatura de fato é exibida como uma massa orgânica que mistura o humano com o animal, sempre em fluxo e transbordante em seu excesso. Nesse sentido, a Coisa seria um representante típico do objeto de horror conforme este é definido por Noël Carroll: ela é aterrorizante não pelo perigo que representa, mas também por ser intersticial, misturando as categorias que formam o esquema conceitual da nossa cultura.<sup>24</sup> Para White, o corpo fluido da criatura é rejeitado no filme, da mesma maneira como o abjeto é rejeitado num primeiro passo rumo à formação da identidade, quando o bebê se desliga de sua unidade anterior com o corpo da mãe. O risco da dissolução do “eu” em sua regressão a uma massa indistinta é que seria o principal objeto de horror no filme, e não a presença de uma essência privada, que nunca pode ser acessada e comunicada, como no conto de Campbell.

Eu gostaria de argumentar, porém, que o verdadeiro horror no filme de Carpenter está menos no apagamento do “eu” individual do que na sua reprodução, na sua transformação num objeto, num espetáculo e num simulacro. Em *The Thing*, a criatura se exhibe de forma espetacular, contrariando a lógica do enredo, segundo a qual é do interesse do monstro se ocultar a qualquer custo. Apesar de os efeitos especiais empregados no filme serem impressionantes, ainda mais se levarmos em conta que a tecnologia de computação gráfica ainda não estava disponível na época de sua produção, o monstro tem uma textura de borracha. Trata-se de um simulacro do orgânico que revela sua condição de simulacro por ser obviamente feito de plástico. O papel central que os efeitos especiais ocupam no filme o insere na lógica do cinema americano como uma indústria cultural, assim como as condições para a produção do corpo orgânico da Coisa são industriais. Um dos principais trunfos do filme é justamente a exibição do virtuosismo técnico através do qual meios artificiais são usados para construir a ilusão da presença do orgânico. Esse virtuosismo também se manifesta no próprio *design* da criatura, no cuidado com que os elementos díspares que a compõem são reunidos e sobrepostos. O espectador é convidado a se maravilhar com a complexidade do corpo do monstro e a aguardar ansiosamente sua próxima manifestação, imaginando que novas formas serão inventadas a fim de impressioná-lo. Assim, o filme de Carpenter parece contrariar de certa forma aquilo que Carroll aponta como um dos elementos centrais para o prazer produzido pelo gênero do horror: a curiosidade do público em relação ao monstro, que representa o desconhecido e o impensável. Para Carroll, as narrativas de horror costumam se estruturar como uma série de descobertas e revelações parciais a respeito do monstro que são muitas vezes adiadas a fim de espicaçar a curiosidade do leitor ou espectador.<sup>25</sup> O conto original de Campbell, no qual a descoberta inicial da criatura é seguida por intensas especulações em torno de sua natureza e por uma nova ocultação quando ela se esconde entre os personagens, e onde o corpo do monstro nunca é revelado de forma explícita, parece se enquadrar com mais facilidade nessa estrutura. Contudo, enquanto o conto de Campbell funciona a partir de um esforço de ocultação, o filme de Carpenter trabalha no sentido contrário da revelação. Alguns dos claros mecanismos de ocultação presentes no conto, como o fato de a criatura

---

<sup>24</sup> CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 31-32. Carroll se apoia no conceito de impureza desenvolvido por Mary Douglas em *Purity and Danger*, segundo o qual objetos considerados impuros em religiões tradicionais representam uma transgressão das categorias estabelecidas por uma determinada cultura. White também se apoia no trabalho de Douglas para caracterizar a Coisa como um ser desestabilizador de categorias fixas (WHITE. *The Erotics of Becoming: Xenogenesis and The Thing*, p. 398).

<sup>25</sup> CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 179-184.

estar parcialmente escondida num bloco de gelo e a evocação da neve como elemento encobridor, estão ausentes do filme: os cientistas americanos já encontram os restos da criatura livres da prisão gelada, num acampamento de pesquisa vizinho administrado por noruegueses (devidamente aniquilados pelo monstro). Assim, o corpo do alienígena já é exibido em todos os seus detalhes logo de saída, numa cena que enfatiza o olhar dos cientistas dirigido à Coisa. Ao contrário da cena equivalente em “Who Goes There?”, na qual há uma longa discussão entre os personagens, no filme todos permanecem mudos, o que chama ainda mais a atenção para a intensidade de seu olhar. Os movimentos da câmera também realçam esse efeito, passando lentamente do rosto de um personagem para outro, seguindo a direção de seu olhar, que se desvia da criatura para se dirigir ao seu vizinho. Os rostos estão no centro do campo de visão do espectador, criando a ilusão de que este faz parte do grupo e de que deve participar do mesmo jogo de olhares, juntando-se à contemplação do alienígena (num determinado ponto, McReady olha diretamente para a câmera, como se estivesse interpelando diretamente o espectador). A própria criatura participa desse jogo, na forma de um cão que havia escapado do acampamento norueguês. Ao mesmo tempo, a câmera passeia de modo quase amoroso sobre o corpo colocado em exibição sobre a mesa, detendo-se nos detalhes mais interessantes, como se esmiuçasse uma obra de arte.

A mesma lógica de exposição e revelação está presente na cena em que a autópsia da criatura é registrada. Órgão atrás de órgão é retirado de seu corpo, cada um deles exibido em *close* e todos eles perfeitamente humanos, de acordo com Blair. Essa constatação, que levará os cientistas a descobrir os poderes metamórficos do alienígena, revela que há algo de surpreendentemente humano no monstro, ao mesmo tempo que insinua a possibilidade de que a interioridade humana se resume a uma coleção de órgãos em que se pode literalmente pôr a mão. O próprio *design* da criatura reforça essa tendência. Ela se compõe basicamente de membros humanos, partes de cachorros e tentáculos, mas também apresenta uma quantidade enorme de dentes, bocas e protuberâncias que parecem órgãos. Além disso, ela está constantemente coberta de gosma e sangue, ou seja, de secreções corporais, e mesmo seus tentáculos, avermelhados e sangrentos, lembram longos intestinos. O corpo do monstro coloca para fora aquilo que deveria estar dentro. A interioridade é espetacularmente revelada e não se relaciona mais a uma suposta essência psíquica que permanece oculta. Tudo se torna superfície. Segundo Carroll, os monstros das narrativas de horror despertam ao mesmo tempo repulsa e fascínio; este se deve ao próprio caráter anormal do monstro, ao fato de ele transgredir categorias culturais e à curiosidade do público para tentar entendê-lo.<sup>26</sup> A criatura do filme de Carpenter desperta uma mistura de repulsa e fascínio semelhante a essa. Porém, se para Carroll o fascínio em relação ao monstro é sustentado nas narrativas de horror a partir da curiosidade do público a respeito das propriedades da criatura,<sup>27</sup> em *The Thing* essa curiosidade é mais estreita. A natureza do monstro é estabelecida logo de início, e a curiosidade do público se concentra na forma que a Coisa assumirá na sua próxima aparição. Trata-se de uma fruição quase estética da criatura como objeto.

Se, por um lado, o corpo do monstro está em constante mutação, vários de seus elementos (os dentes, as caras de cão, os tentáculos, os rostos humanos distorcidos) se repetem à exaustão em suas diversas manifestações. Essa reprodução constante de elementos de composição espelha as referências frequentes ao longo do filme a mecanismos de reprodução, como fitas de vídeo,

---

<sup>26</sup> CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 184-191.

<sup>27</sup> CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 182.

gravadores e simulações computadorizadas. Na cena em que McReady é apresentado, ele termina por derramar sua bebida num computador que acabara de vencê-lo no xadrez. O ódio de McReady se foca, antes mesmo de a criatura ser descoberta, numa máquina de reprodução e simulação (o computador inclusive reproduz a voz humana), como que para avisar ao espectador que esse tipo de mecanismo é o verdadeiro inimigo no filme. Uma das imagens mais marcantes do alienígena retirado do acampamento norueguês mostra justamente um exemplo de reprodução tornada grotesca: dois rostos humanos contorcidos e fundidos um ao outro, numa espécie de duplicação incompleta. Ao mesmo tempo que é reproduzido pela Coisa, o corpo humano pode ser manipulado. Numa das cenas mais impressionantes do filme, um dos personagens passa mal e prontamente se revela como uma das manifestações do monstro. O caráter espetacular do episódio se torna óbvio não só através do excesso de violência de toda a sequência (uma boca gigantesca subitamente se abre no peito do falso ser humano e arranca os dois braços do médico que o examinava), mas também pela gratuidade com que o monstro se manifesta, uma vez que o motivo pelo qual ele se denuncia de forma tão explícita nunca é explicado.<sup>28</sup> O ponto alto da cena é quando a cabeça do homem absorvido pela Coisa se destaca do resto do corpo e passa a correr pelo aposento apoiada em enormes patas de aranha. Parte do virtuosismo no desenho da criatura está na maneira como elementos do corpo humano são transformados e incorporados à forma do monstro. O caráter de manipulação e controle desse exercício é explicitado no final do filme, quando o comandante da expedição é atacado pela criatura, agora escondida sob a forma de Blair. Este enfia a mão sob a pele do rosto do comandante, esticando-a como se fosse de borracha. O corpo humano se mostra elástico como o da criatura, pronto para ser manipulado como uma massa de modelar.

Essas mudanças de perspectiva introduzidas pelo filme de Carpenter, na minha opinião, são essenciais para a revisão que Watts faz da história da Coisa e podem ser um dos motivos pelos quais o filme, e não o conto original de Campbell, seja a base para a narrativa do escritor canadense. A transformação do corpo humano em um objeto, o apagamento das fronteiras entre humano e animal, a externalização da interioridade e a ênfase na reprodução são elementos fundamentais para a narrativa de “The Things”, na qual a criatura vê todas as formas de vida como pedaços de biomassa equivalentes entre si. “The Things” parte da premissa, defendida por muitos autores contemporâneos, como Donna Haraway e Bruno Latour, de que as distinções entre cultura e natureza, mente e corpo, humano e não humano, masculino e feminino são produtos artificiais da cultura ocidental moderna. A imagem dos dois rostos fundidos no corpo do monstro é particularmente emblemática, pois ela resume o apagamento da fronteira entre os indivíduos que está no cerne da narrativa de Watts. A criatura em “The Things” encarna um tipo de subjetividade que não está ligada ao “eu” individual e que é essencialmente fluida. A sua identidade é o resultado de sua fusão contínua com outras formas de vida, num processo que não é apresentado como uma conquista agressiva, como no conto de Campbell e no filme de Carpenter, mas como uma espécie de “comunhão”, uma colaboração entre espécies diferentes que se tornam parte de um todo mais amplo (a criatura que cai na Terra é apenas o fragmento de um organismo que se estendia por mundos inteiros). A externalização da criatura no filme de

---

<sup>28</sup> Cabe indicar aqui que, para Carroll, essa ênfase no espetáculo é típica das produções de horror que abrangem as últimas décadas do século XX e nas quais *The Thing* se inclui (CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 233, nota 10).

Carpenter se torna símbolo de um “eu” que não é mais privado, mas sim relacional e expansivo, que se constrói através da interação com o outro e de sua absorção. Como o ideal de “eu” proposto por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, a criatura em “The Things” se encontra num estado de perpétuo devir, sem nunca se prender a uma essência individual e isolada.<sup>29</sup>

Se, de acordo com White, essa noção de subjetividade já pode ser percebida no filme de Carpenter, no conto de Watts ela deixa de ser um objeto de horror para assumir um tom utópico. A mudança de perspectiva promovida pelo fato de a criatura assumir o papel de narrador estimula o leitor a simpatizar com o monstro e a compartilhar seu horror e sua incompreensão diante do terrível isolamento dos seres humanos, presos em suas individualidades. Esse é um exemplo bastante forte do mecanismo de estranhamento cognitivo que Darko Suvin vê como um elemento fundamental da ficção científica<sup>30</sup> e que Peter Paik associa à imaginação utópica, já que, através dele, as narrativas de ficção científica podem apresentar uma sociedade melhor do que aquela em que foram escritas.<sup>31</sup> Já vimos como a criatura de “The Things” vê a si mesma como um agente da utopia, e, no conto, ela muitas vezes se coloca na posição clássica do sujeito utópico perplexo com a situação insatisfatória ou mesmo absurda daqueles que vivem fora da utopia. Seus comentários sobre o comportamento dos homens que a cercam oferecem um contraponto moral para as deficiências da condição humana (“o mundo não gosta daquilo que ele não conhece” [“the world does not like what it doesn’t know”]; “Essas almas encistadas. Esses tumores. Escondidos nas suas cavernas de ossos, dobrados sobre si mesmos” [“Those encysted souls. Those tumors. Hiding away in their bony caverns, folded in on themselves”]), e às vezes ela expressa um óbvio desejo utópico: “A única esperança de fuga, agora, é para o futuro [...]. Talvez na próxima vez em que eu acordar, este seja um mundo diferente” (“The only hope of escape, now, is into the future [...]. Perhaps the next time I awaken, this will be a different world”).<sup>32</sup> A criatura se apresenta como uma solução para o isolamento da individualidade privada, que era um elemento tão importante para a atmosfera de horror no conto de Campbell. A “comunhão”, a absorção de outros seres vivos, também é uma forma de comunicação que oferece uma transparência absoluta ao evitar a intermediação da linguagem, que, para a criatura, é um meio de contato defeituoso, incapaz de transmitir de forma satisfatória as sensações despertadas pelo ato de contemplar o pôr do sol ou a explosão de uma supernova, por exemplo.<sup>33</sup> Para Bauman, hoje o Carnaval oferece a oportunidade de abandonar temporariamente o fardo do “eu” imposto por uma sociedade extremamente individualista, permitindo sua dissolução num todo mais amplo;<sup>34</sup> a criatura em “The Things” oferece o mesmo alívio de forma permanente. Essa possibilidade também é antecipada pelo filme de Carpenter. As aparições espetaculares da Coisa despertam o tipo de forte absorção que Rieder associa ao uso intensivo de efeitos especiais no cinema contemporâneo e que provocaria no espectador uma suspensão momentânea da individualidade, fazendo-o mergulhar e se perder no fenômeno visual em si.<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, p. 342-343.

<sup>30</sup> SUVIN. *Science Fiction and the Novum* (1977).

<sup>31</sup> PAIK. *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, p. 35-44.

<sup>32</sup> WATTS. *The Things*, p. 59, 64, 60. (Tradução minha).

<sup>33</sup> WATTS. *The Things*, p. 70.

<sup>34</sup> BAUMAN. *Sociedade de consumidores*, p. 99.

<sup>35</sup> RIEDER. *Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture*, p. 35.

“The Things”, portanto, propõe uma visão pós-humana da subjetividade como uma solução para as ansiedades criadas pelo surgimento da noção de identidade burguesa e para as hierarquias da sociedade moderna ocidental. O corpo da criatura é não hierárquico e não especializado – uma imagem preparada pelo corpo caótico do monstro do filme de Carpenter. Sua inteligência permeia todas as suas células, enquanto no corpo humano a inteligência se concentra no cérebro, um arranjo biológico que se reproduz na organização social, na qual a autoridade está concentrada em alguns indivíduos, como a própria criatura observa.<sup>36</sup> Há, no entanto, algumas fissuras nessa imagem do monstro como um sujeito utópico salvador. A Coisa ainda reproduz um discurso científico e utilitário, segundo o qual todos os seres vivos são recursos a serem aproveitados e a mudança é uma ferramenta para se adaptar e atingir uma maior eficiência. Além disso, seu corpo fluido oferece uma fantasia de controle absoluto, já que a criatura é capaz de manipulá-lo conscientemente até no nível da célula. O medo que ela sente ao cair na Terra se deve justamente ao fato de esse choque fazê-la perder temporariamente o controle sobre sua massa corporal. Podemos ver aí também alguns ecos do filme de Carpenter. O controle que a Coisa exerce sobre seu corpo parece um reflexo do virtuosismo técnico com que o corpo do monstro é criado no filme e da facilidade com que ele manipula os outros corpos de que se apossa. Além disso, a substituição da interioridade psíquica por uma interioridade física que se manifesta na superfície do corpo elimina a presença do inconsciente, que era motivo de enorme inquietação no conto original de Campbell. De fato, ao exercer um controle absoluto até mesmo sobre suas funções corporais, o narrador de “The Things” parece desprovido de um inconsciente. Em seu desejo por controle, a criatura acaba revelando o mesmo impulso totalitário que Paik, citando Eric Voegelin, enxerga no utopista que se sente justificado em guerrear contra aqueles que se desviam de seu ideal, pois eles não compartilham seus valores e, portanto, estão moralmente errados.<sup>37</sup> Na última frase de “The Things”, o narrador declara que irá salvar os seres humanos, nem que para isso seja preciso estuprá-los, e se refere a eles como pobres selvagens.<sup>38</sup>

Esse retorno ameaçador de um discurso colonialista abre a possibilidade de reler a narrativa como o desdobramento de uma conquista imperialista do mundo por parte de um “eu” que pretende englobar tudo. Somos atirados de volta aos dilemas envolvendo a subjetividade em “Who Goes There?”, em que a identidade privada é, ao mesmo tempo, o valor supremo a ser preservado e uma fonte de ansiedade. Em “The Things”, a criatura ainda fala da posição central de um “eu” ciente de sua própria identidade e lutando com todas as suas forças para preservá-la. Isso parece uma contradição fundamental numa narrativa em que a ideia de um sujeito centralizado é atacada. Segundo Carroll, a fragilidade desse sujeito é fonte de inquietação em boa parte das narrativas de horror produzidas nas últimas décadas do século XX e reflete as angústias geradas pela percepção de que a ordem social e política estabelecida depois da Segunda Guerra Mundial se encontra em crise.<sup>39</sup> Eu gostaria de argumentar, contudo, que esse é um paradoxo mais amplo

---

<sup>36</sup> WATTS. *The Things*, p. 68.

<sup>37</sup> PAIK. *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, p. 57-63.

<sup>38</sup> WATTS. *The Things*, p. 71.

<sup>39</sup> CARROLL. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 210-213. Para Carroll, essa inquietude é parte integrante do pensamento pós-moderno, e a redução do ser humano a um corpo no horror contemporâneo reflete a percepção por parte de intelectuais e do público mais amplo de que o modelo de individualidade assertiva está ameaçado, dando lugar a uma sensação de vulnerabilidade e impotência. O que pretendo mostrar com a minha análise de “The Things” é que essa crise pós-moderna da subjetividade também pode abrir caminho para desejos utópicos.

que tem raízes profundas na tradição do individualismo moderno, paradoxo que toda a trajetória da Coisa, desde o conto de Campbell até a narrativa de Watts, reproduz. Muito do que a criatura em “The Things” diz a respeito da sua visão de subjetividade tem uma correlação com a cultura da sensibilidade que se alastrou pela Europa na segunda metade do século XVIII. Nessa época, as noções de empatia e afinidade ofereciam uma espécie de elo social que vinha substituir as velhas hierarquias do Antigo Regime, em processo de desagregação com o surgimento de uma sociedade burguesa mais individualista e menos rígida. Em autores como Rousseau e em vários escritores sentimentais, encontramos a mesma desconfiança em relação à linguagem como um meio de comunicação efetivo, por causa de sua artificialidade e de sua falta de transparência. Ao mesmo tempo que a disseminação da imprensa e do romance moderno criava a experiência da leitura individual e reforçava o ideal burguês do lar como uma esfera privada, a empatia surgia como a base privilegiada de uma comunicação imediata, apontando para uma visão do indivíduo que era essencialmente relacional, uma vez que este se estruturava através de sua interação com outros indivíduos. Além disso, a noção de um indivíduo fluido tem uma de suas manifestações mais antigas no trabalho dos transcendentalistas, para os quais o indivíduo se encontrava num processo de perpétua construção e transformação – Ralph Waldo Emerson chega a descrever a alma individual como um permanente devir. Para Emerson, a imersão no “eu” levava à transformação de todos em um: “A autoexistência é um atributo da Causa Suprema e constitui a medida do bem de acordo com o grau em que penetra em todas as formas inferiores” (“Self-existence is the attribute of the Supreme Cause, and it constitutes the measure of good by the degree in which it enters into all lower forms”).<sup>40</sup> Em “The Things”, a criatura parece desempenhar o papel da Causa Suprema de Emerson, a unidade em que o “eu” individual se purifica e se dissolve. Aqui, como na poesia de Walt Whitman, o “eu” se expande e incorpora tudo a sua volta, preso entre o fascínio com o outro e uma posição narcísica que vê no mundo inteiro um reflexo de si mesmo. A subjetividade pós-humana da criatura em “The Things”, então, pode não ser uma ruptura gerada por um momento de crise na sociedade contemporânea, mas apenas a reconfiguração mais recente do longo processo de formação do indivíduo no mundo ocidental, que por si só já é um projeto utópico.



---

<sup>40</sup> EMERSON. *Self-Reliance*, p. 716. (Tradução minha).

#### ABSTRACT

In the 2010 short story “The Things”, Peter Watts offers a version of John Carpenter’s film *The Thing*, written from the point of view of the monster. It is one of the latest links in a chain of creation and adaptation that starts in 1938 with John W. Campbell’s story “Who Goes There?”. The shifts this story has gone through point to equivalent shifts in our conceptions of subjectivity, our fears and our desires. Perhaps most striking among these shifts is the one that turns Campbell’s creature from an object of indescribable horror into an incarnation of utopian desire, a being who seeks to bring communion to fragmented and isolated human beings. What has changed to make the possibility of being absorbed by the alien cease to be the feared extinction of the self, and become a fantasy of integration and full communication? The creature in “The Things” offers a life in perpetual flux that erases the boundaries of the self. The aim of this paper is to discuss how the changing story of the Thing may shed some light on the transformations undergone by the modern ideal of the self and its connection to the body as the locus of utopian desire. Part of this story is the spectacular explosion of the body in film images and the projection of its interior onto the surface. The transformation of the Thing into a cinematic image marks an essential point in the alterations that the notion of subjectivity has been undergoing in the contemporary world.

#### KEYWORDS

Identity, fluidity, film, utopia, monstrosity

#### REFERÊNCIAS

- ATTEBERY, Brian. The Magazine Era: 1926-1960. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BERGER, Albert I. Love, Death, and the Atomic Bomb: Sexuality and Community in Science Fiction, 1935-55. *Science Fiction Studies*, v. 8, n. 3, p. 280-296, Nov. 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. Sociedade de consumidores. In: BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 70-106.
- BOLLINGER, Laurel. Containing Multitudes: Revisiting the Infection Metaphor in Science Fiction. *Extrapolation*, Brownsville (Texas), v. 50, n. 3, p. 377-399, Sep. 2009.
- CAMPBELL, JR., John W. [sob o pseudônimo Don A. Stuart]. Who Goes There?. In: DRAKE, David; FLINT, Eric; BAEN, Jim (Ed.). *The World Turned Upside Down*. Riverdale, NY: Baen, 2006. p. 361-414.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York; London: Routledge, 2004. Kindle edition.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minuit, 2009.
- EMERSON, Ralph Waldo. Self-Reliance. In: LAUTER, Paul et al. (Ed.). *The Heath Anthology of American Literature*. Boston; New York: Houghton Mifflin, 2004. p. 707-723.

- HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto. In: DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. 3. ed. London; New York: Routledge, 2007. p. 314-334.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LEANE, Elizabeth. Locating the Thing: The Antarctic as Alien Space in John W. Campbell's "Who Goes There?". *Science Fiction Studies*, v. 32, n. 2, p. 225-239, July 2005.
- MIÉVILLE, China. Weird Fiction. In: BOULD, Mark et al. (Ed.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. London; New York: Routledge, 2009. p. 510-515. Kindle edition.
- MILNER, Andrew; SAVAGE, Robert. Pulped Dreams: Utopia and American Pulp Science Fiction. *Science Fiction Studies*, v. 35, n. 1, p. 31-47, Mar. 2008.
- PAIK, Peter Y. *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2010. Kindle edition.
- RIEDER, John. Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture. *Science Fiction Studies*, v. 9, n. 1, p. 26-37, Mar. 1982.
- RICCEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Porto: Porto Editora, 1995.
- SUVIN, Darko. Science Fiction and the Novum (1977). In: SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford; Bern: Peter Lang, 2010.
- THE THING. Direção: John Carpenter. Produção: David Foster et al. Roteiro: Bill Lancaster. Estados Unidos: Universal/Turman-Foster Company, 1982. DVD (109 min.), son., color.
- THE THING. Direção: Matthijs van Heijningen Jr. Produção: Marc Abraham et al. Roteiro: Eric Heisserer. Estados Unidos: Morgan Creek Productions/Universal Pictures/Strike Entertainment, 2011. DVD (103 min.), son., color.
- THE THING from Another World. Direção: Christian Nyby. Produção: Howard Hawks e Edward Lasker. Roteiro: Charles Lederer. Estados Unidos: Winchester Pictures Corporation, 1951. DVD (87 min.), son., p&b.
- VINT, Sherryl. Who Goes There? "Real" Men Only. *Extrapolation*, Brownsville (Texas), v. 46, n. 4, p. 421-438, Dec. 2005.
- WATTS, Peter. The Things. In: DOZOIS, Gardner (Ed.). *The Year's Best Science Fiction: Twenty-Eighth Annual Collection*. New York: St. Martin's Griffin, 2011. p. 58-71.
- WHITE, Eric. The Erotics of Becoming: *Xenogenesis* and *The Thing*. *Science Fiction Studies*, v. 20, n. 3, p. 394-408, Nov. 1993.