

DO COLONIAL AO CORPORAL: CONFIGURAÇÕES DO GÊNERO HORROR EM O ENIGMA DO OUTRO MUNDO

FROM COLONIAL TO CORPOREAL: CONFIGURATIONS OF THE HORROR GENRE IN
THE THING

Alexander Meireles da Silva¹

RESUMO: Este artigo propõe a análise da noveleta “Who Goes There?” [“O enigma do outro mundo”] (1938), de John W. Campbell Jr. e a adaptação cinematográfica *The Thing* [O enigma do outro mundo] (1982), dirigido por John Carpenter e com roteiro de Bill Lancaster, através das lentes do horror colonial e do horror corporal. Como será demonstrado, o texto de 1938 e sua versão para o Cinema de 1982 têm como pontos em comum o fato de se alinharem às ansiedades dos anos de 1930 e 1980 ligados ao corpo e as possíveis ameaças contra a sua integridade. Em nossa leitura, o horror é uma forma cultural *fóbica*, no sentido de que ele visa produzir uma reação específica – medo e repugnância – baseada nos medos e ansiedades de momentos históricos específicos, que assumem disfarces metafóricos diversos. De fato, o estudo das duas obras evidencia que a noveleta de Campbell, no qual o temor da contaminação se mostra dominante, está alinhada com o discurso vigente na América do período entre guerras, marcado por atitudes e políticas xenofóbicas e racistas. Da mesma forma, o filme dos anos 80 captura os debates elencados pela contra-cultura e movimentos civis relacionados à discussão de construções sociais normativas do corpo.

Palavras-chave: O enigma do outro mundo; horror colonial; horror corporal.

ABSTRACT: This essay aims at analysing John W. Campbell Jr.’s novelette “Who Goes There?” (1938), and its movie adaptation *The Thing* (1982), directed by John Carpenter and screenplay by Bill Lancaster, through the lens of Colonial Gothic and Body Horror. As it will be demonstrated, the 1938 narrative and its Cinema version in 1982 share as common points their alignments to the anxieties of the 1930s and 1980s related to the human body and the possible threats to its integrity. In our reading, horror is a phobic cultural expression, in the sense it aims at providing a specific reaction – fear and loathing – based on fears and anxieties from specific historical moments, that are expressed through metaphoric disguises. In fact, the study of both works indicates that Campbell’s novelette, in which fear of contamination is dominant, is linked to a widespread discourse in America during interwar years, marked by xenophobic and racist attitudes and politics. In the same way, the 1980s movie captures the debates promoted by counter-culture and civil right movements related to the discussion on social normative constructions regarding the body.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor Associado do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT).

Keywords: Who goes there?; the thing; colonial horror; body horror.

Publicada originalmente na edição de agosto de 1938 da revista *Astounding Science-fiction* e assinada por Don A. Stuart, um dos pseudônimos do escritor John W. Campbell Jr., “Who Goes There?”² [“O enigma do outro mundo”] se tornou, ao longo do tempo, uma das obras literárias mais representativas da ficção científica norte-americana.

Inicialmente, esse destaque decorreu da visibilidade obtida por meio de três adaptações cinematográfica realizadas nas décadas de 1950, 1980 e 2010, com graus diferentes tanto de alinhamento ao texto literário quanto de resposta junto ao público e à crítica (CLUTE, 1995, p. 90). Contudo, a partir do século XXI, essa noveleta e as produções a ela vinculada vem recebendo considerações teóricas variadas, demonstrando sua relevância como instrumento de reflexão sobre questões pertinentes de nossa cultura.

Em um dos capítulos de *The horror film*, Stephen Prince examina o filme *O enigma do outro mundo* (1982), tradução no Brasil para o título original da produção – *The Thing*, que contou com a direção de John Carpenter e roteiro de Bill Lancaster. Sob a perspectiva da teoria antropológica do tabu delineada por Mary Douglas e Edmund Leach, Prince defende que o filme de horror pode ser considerado como uma visualização da dialética entre sistemas de ordem linguísticos e sociais e a quebra desses sistemas através de suas próprias contradições internas (PRINCE, 2004, p. 122).

A problemática recepção da versão cinematográfica de Carpenter dentro do contexto dos anos 80 é analisada por Heather Addison no artigo “Cinema’s Darkest Vision: Looking into the Void in John Carpenter’s *The Thing* (1982)” (2013). Para a crítica, o pessimismo de *O enigma do outro mundo* se chocou com a atmosfera de início da década de 1980, caracterizada pela reconstrução de orgulho nacional e crença no poder de heróis vinculados às instituições de governo.

Em outra leitura, a obra literária de Campbell Jr. é o objeto de Bernabé S. Mendoza em “The Creolizing Genre of SF and the Nightmare of Whiteness in John W. Campbell’s “Who Goes There?”” (2018). Neste artigo, o medo histórico e arraigado do homem branco em relação à miscigenação racial é confrontado pelo alienígena metamorfo, que desfaz o binarismo branco/negro, humano/não humano (MENDOZA, 2018).

A paranoia e a claustrofobia como elementos constituintes do horror tanto na obra literária de 1938 quanto no filme de 1982 é a proposta de Jonatan Söderström no ensaio “The Uncanny Thing: Paranoia and Claustrophobia in *The Thing* and “Who Goes There?””, publicado em 2016. Neste artigo, por meio do suporte teórico do conceito do *unheimliche* freudiano, ao lado de outras fontes, Söderström argumenta que enquanto o monstro exerce um papel importante através da história, as ameaças criadas pela paranoia e claustrofobia são tão ameaçadoras quanto o próprio monstro (SÖDERSTRÖM, 2016).

Dentro deste contexto e visando contribuir para o aumento da fortuna crítica da noveleta de John W. Campbell Jr. e sua adaptação filmica pelas mãos de John Carpenter, este artigo propõe a leitura dessas duas obras pelas chaves do horror colonial e do horror corporal. Especificamente,

² De forma a estabelecer uma distinção entre a obra literária e a cinematográfica, optou-se aqui identificar a noveleta de Campbell por meio do emprego de aspas duplas, ao passo que o filme dirigido por John Carpenter aparece identificado neste artigo através do uso do itálico.

procura-se demonstrar que o texto de 1938 e sua versão para outra mídia de 1982 tem em comum o fato de responderem, por perspectivas diferentes, às ansiedades dos anos de 1930 e 1980 ligados ao corpo e as possíveis ameaças contra a sua integridade. Desta forma, buscamos reiterar a visão de Darryll Jones (2014, pp. xi-xii) sobre o horror como uma forma cultural *fóbica*, no sentido de que ele visa produzir uma reação específica – medo e repugnância – e que também reflete diretamente, e é produzida, por preocupações culturais, medos e ansiedades de momentos históricos específicos que assumem disfarces metafóricos, como monstros, loucos e fantasmas. Como ponto de partida para a proposta aqui colocada, vejamos o enredo de “O enigma do outro mundo”, como publicado na edição de *Astounding Science-fiction* em 1938.

Esta apresentação é necessária por dois motivos: primeiro, a ausência no Brasil, até o momento da elaboração deste artigo, de publicação em língua portuguesa da noveleta por meio de editora e tradução profissional, o que vem limitando a circulação da obra e sua consequente apreciação pelo público leitor nacional. Neste sentido, cabe mencionar que em 2019 a editora brasileira Diário Macabro publicou o romance *O enigma do outro mundo*, com tradução da editora e pesquisadora Nathalia Sorgon Scotuzzi. O texto base para esta edição foi o romance *Frozen Hell*, de John W. Campbell Jr., cujo manuscrito foi descoberto pelo pesquisador Alec Nevala-Lee em 2017 e que se revelou ser uma versão estendida, em forma de romance, do original publicado em 1938 (SCOTUZZI, 2019, p. 8).

O segundo motivo que faz com que o enredo constante na *Astounding Science-fiction* seja apresentado aqui decorre da enorme popularidade que o filme de 1982 desfrutava no Brasil entre apreciadores dos gêneros horror e ficção científica. Este fato pode levar esse mesmo público a considerar a produção do diretor John Carpenter como sendo fiel ao texto de 1938. Todavia, ainda que o filme da década de 1980 seja a versão mais próxima à noveleta de Campbell, ela apresenta diferenças significativas em relação a esta última. Por fim, cabe esclarecer que o romance descoberto em 2017 não foi tomado aqui como o texto de análise porque buscamos um exercício comparativo entre a noveleta e o roteiro do filme de 1982.

Na história de Campbell, ambientada em uma estação de pesquisa norte-americana ocupada por trinta e sete homens na região isolada da Antártida, a rotina das tarefas é interrompida pela descoberta de uma criatura alienígena congelada há vinte milhões de anos: “Alguma coisa veio do espaço sideral, uma espaçonave. Nós a vimos lá no gelo azul, uma coisa semelhante a um submarino sem a torre de comando ou palhetas diretivas. Com 85 metros de comprimento e 14 metros de diâmetro na parte mais grossa (STUART, 1938, p. 63),³ explica McReady. Mesmo estando presa em um bloco de gelo, a aparência do ser espacial causa medo em quem a descobriu: “Eles não viram aqueles três olhos vermelhos, e nem o cabelo azul que parecia como vermes rastejantes. Rastejantes – maldição, eles parecem rastejantes mesmo agora no gelo!” (STUART, 1938, p. 66), comenta Norris.

Após a discussão sobre as possíveis consequências de se retirar a criatura de sua prisão de gelo para fins de pesquisa, os ocupantes da instalação decidem por deixá-la descongelar visando examiná-la melhor. Ela acaba por despertar e espalha o caos dentro do local quando a equipe descobre que o alienígena é capaz de não apenas ler as mentes das pessoas, mas também de assumir a forma de humanos e animais. O resultado dessa constatação é o estabelecimento de uma atmosfera de desconfiança crescente entre os homens, a ponto de o biólogo Blair entrar em desespero.

³ Considerando que John W. Campbell Jr. publicou “Who Goes There?” usando o pseudônimo de Don. A. Stuart, optou-se neste artigo por usar o mesmo para referenciar a autoria dos trechos utilizados. As traduções dos trechos citados são nossas.

A partir deste ponto, o enredo foca na invenção de alguma estratégia que permita descobrir quais membros da instalação foram contaminados e absorvidos pelo metamorfo. Eventualmente, os cientistas desenvolvem um teste de sangue para distinguir humanos e alienígena: o sangue inumano vai reagir e tentar fugir quando estiver em contato com um fio incandescente. Após a descoberta e eliminação das réplicas, os homens percebem que Blair, que havia iniciado o processo de descongelamento da criatura e estava isolado dos demais em uma cabana, era também o ser espacial e estava trabalhando em um dispositivo anti-gravidade. Faltando apenas meia hora para o término da máquina, que o permitiria fugir voando da Antártida e alcançar áreas habitadas, o alienígena é destruído junto com sua invenção.

Mesmo nesta breve apresentação do enredo se pode constatar a vinculação de “O enigma do outro mundo” com o horror nos termos colocados por Fred Botting: “O horror surge quando as fronteiras são atravessadas e a relação segura entre o interior e o exterior é perturbada” (2008, p. 142). Mas, como esse atravessamento de fronteira e perturbação entre o interior e exterior ganham corpo na noveleta e no filme *O enigma do outro mundo?* Para esta análise, começamos com a leitura desta obra literária pelas lentes do horror colonial.

Também chamado de gótico imperialista (BRANTLINGER, 1988) e gótico colonial (SNODGRASS, 2005; WARWICK, 1998), o horror colonial surgiu no contexto da crise do imperialismo britânico manifestada ao longo do século XIX. Como Darryll Jones detalha em *Horror stories: classic tales from Hoffmann to Hodgson* (2014):

Um exemplo muito claro disso pode ser visto na ascensão do horror colonial. À medida que o Império Britânico e outros impérios da Europa do século dezenove alcançaram os seus zênites, percebeu-se a narrativa da “colonização reversa”, uma forma cultural paranoica na qual sujeitos coloniais conquistados ou oprimidos retornam ao Oeste (ou a representantes ocidentais nas colônias) em busca de vingança aterrorizante (2014, pp. xi-xii).

Esse mesmo ponto de contato entre o horror e as ansiedades decorrentes da ameaça à identidade europeia (branca) depreendida na análise de Darryll Jones também encontra eco na leitura de Xavier Aldana Reyes em *Horror: a Literary History* sobre o horror no contexto do discurso colonial:

Para um exemplo mais antigo, os pesadelos coloniais orientalistas de marcos do horror *fin-de-siècle* – tais como o conto de Rudyard Kipling “A marca da besta” (1890) ou *O besouro* (1897), de Richard Marsh – podem ser lidos como negociações ficcionais das preocupações prevalentes a respeito da degeneração e da queda do Império Britânico por volta da virada do século (2016, pp. 13-14).

Na verdade, desde a própria ascensão do romance gótico com *O castelo de Otranto* (1764), as crescentes dificuldades políticas e econômicas da Inglaterra em administrar suas colônias em diferentes partes do planeta, no que viria a ser conhecido pela História como o Império Britânico⁴, e os conflitos relacionados a movimentos de independência ou de protestos contra a

⁴ O começo do que muitos historiadores chamam de século do império britânico abrange um período de crescimento político e econômico significativo que começa com a derrota da França em 1815 e termina com a derrota dos Bóeres

estrutura imperialista neste locais ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, nutriram debates sobre raça, degeneração, decadência e a ameaça à identidade inglesa no contexto do império britânico (FORMAN, 2007, p. 92).

Colocando-se como uma das expressões da literatura fantástica na Inglaterra da segunda metade do século XIX, o horror colonial se define pelos efeitos sobre o europeu do choque cultural entre seu sistema de valores e o das colônias, principalmente, mas não exclusivo, durante o imperialismo britânico vigente no reinado da rainha Vitória (1837-1900). Em termos amplos, ela se apresenta em duas formas: a primeira aborda a ameaça ao *status quo* de um país europeu ou região incorporada ao império pela presença de um ou mais indivíduos pertencentes à cultura colonizada. Exemplo desta expressão é o romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, em que o conde vampiro, oriundo do leste europeu, se desloca para a Londres vitoriana e é rechaçado pelos representantes da sociedade local pela ameaça da criatura sobre a mulher vitoriana. Encontra-se aqui, neste primeiro tipo, como veremos a seguir, a noveleta “o enigma do outro mundo”. Dentro da segunda abordagem, o gótico colonial lida com a experiência do colonizador europeu em uma região ou país considerado por este como primitivo, atrasado, supersticioso e bárbaro (SNODGRASS, 2005, p. 61). Sobre esta abordagem, Alexandra Warwick explica que: “No gótico colonial tanto a paisagem quanto as pessoas são consideradas insólitas, além das possibilidades de explicação em termos europeus” (1998, p. 262). Dentre as obras que se inserem nesta segunda expressão se encontram, por exemplo, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, *Coração de trevas* (1902), de Joseph Conrad, e “A marca da besta” (1890), de Rudyard Kipling.

Da mesma forma que o observado na Inglaterra, em que o discurso imperialista do horror colonial sobre as colônias também foi aplicado internamente pelas elites em relação às massas inglesas (SILVA, 2008, p. 132), o gradual deslocamento do eixo de poder mundial na virada dos séculos XIX para o XX, das mãos da Inglaterra para os Estados Unidos, trouxe também para o solo norte-americano a preocupação sobre o impacto que determinados grupos poderiam causar no desenvolvimento da nação. Em “The Whiteness of Manly Pulp from Tarzan’s Jungle to Buck Rogers’ Phallectrocentrism Gender, Race, and American Science Fiction” (2015), Jason Haslam explica que,

Dos aventureiros heroicos, aos detetives durões e cowboys espaciais, a indústria pulp claramente ajudou a criar e cimentar a imagem do homem verdadeiro na imaginação popular. [...] a revolução tecnológica do século vinte estava começando, e no processo estava mudando radicalmente os papéis para homens e mulheres no trabalho e no lazer, e enquanto o desenvolvimento urbano, comércio global e migração estavam começando a mudar a estrutura da América, os homens da Ficção Científica começaram a olhar para trás (para usar uma frase de Bellamy) em um esforço não para redefinir a masculinidade branca *per se* mas para reforçar a hegemonia branca patriarcal e supremacista (pp. 75-76).

Em “O enigma do outro mundo”, esta defesa da ideologia branca, patricarcal e supremacista ganha expressão no medo dos personagens de serem contaminados por uma criatura impura, que atravessa categorias culturais devido a sua capacidade transmorfa. Neste ponto, é importante destacar que o espaço maior em que a história acontece, o continente branco e isolado da Antártida em que se encontra um núcleo de homens brancos, pode ser

em 1902 (DEIRDRE, 2002, p. 85).

interpretada como uma metáfora dos temores de parte da sociedade americana em relação a grupos dentro do país e outros advindos de fluxos migratórios constantes desde fins do século XIX: “As diferenças culturais confirmavam na mente dos nativistas a presunção de que os povos nórdicos da primeira imigração eram superiores aos povos eslavos e latinos da nova imigração” (TINDALL, 1984, p. 793). O analfabetismo dominante entre os recém-chegados e o desconhecimento da Língua Inglesa reforçavam esta impressão de atraso dos imigrantes junto a segmentos da população americana (SILVA, 2017, p. 49).

Paralelo aos imigrantes, outra preocupação de alguns pensadores americanos eram os negros e outras etnias presentes na América. Este quadro se alinhou com as ideias eugenistas disseminados em diversos países do mundo no período (SILVA, 2008). No caso específico dos Estados Unidos, segundo o historiador George Brown Tindall (1984, p. 986), as ideias eugenistas acharam um veículo de expressão através dos livros *The Passing of the Great Race* (1916), de Madison Grant, sendo a “grande raça” do título os povos nórdicos e *The Rising Tide of Color* (1920), de Lothrop Stoddard. Todo este cenário aponta para o fato de que, conforme assinala Caio Alexandre Bezarias em *Funções do mito na obra de H. P. Lovecraft* (2006), a presença de grupos culturais e étnicos variados dentro do país e o choque com a tradição anglófila dos norte-americanos representou uma das expressões mais significativas da modernização do país:

A presença dos mestiços e imigrantes que tinham tomado de assalto os espaços abertos das cidades – despreparadas para recebê-los em tamanha quantidade, o que gerou inúmeras tensões e conflitos entre eles e os norte-americanos nascidos em solo local – foi uma das manifestações mais visíveis, tensas e vivas da expansão da economia industrial Estados Unidos afora... (BEZARIAS, 2006, p.44)

A consequência deste sistema foi o debate sobre os possíveis impactos de imigrantes e outros grupos de origem não nórdica de dentro do país sobre uma pretensa pureza racial americana. Esta preocupação, que é a força que move a noveleta e a vincula ao campo do horror colonial, encontra eco em outro nome, contemporâneo ao autor de “O enigma do outro mundo”, vinculado às revistas pulp de ficção científica e horror, e que, assim como John W. Campbell Jr. (LAVENDER III, 2011, p. 134), tinha posições abertamente xenofóbicas e racistas. Em carta ao também escritor Frank Belknap Long, H. P. Lovecraft critica as mudanças em curso na América da primeira metade do século 20:

Na Nova Inglaterra nós temos nossas próprias maldições locais... na forma de portugueses simiescos, italianos sulistas indescritíveis, e franco-canadenses tagarelas. Falando de forma geral, nossa maldição é latina da mesma forma que a sua é semítico-mongoloide, o africano do Mississipi, o eslavo de Pittsburgh, o mexicano do Arizona e o sino-japonês californiano (LOVECRAFT, 1968).

Não podendo repelir a entrada de imigrantes indesejados e eliminar outros grupos já entranhados no tecido social, o temor de segmentos da população branca passa ser o da contaminação física e cultural por essas forças alienígenas. Na noveleta, essa questão aparece na discussão entre os membros da equipe sobre as possíveis consequências de descongelar a criatura presa no bloco de gelo e o possível contágio provocado por esta ação:

Talvez ela tenha uma química corporal alienígena, e talvez seus germes tenham também uma química corporal diferente. Um germe pode não suportar isso, mas, Blair e Copper, e quanto a um vírus? Ele é apenas uma molécula de enzimas, você disse. Ele pode não precisar de nada mais além de uma molécula de proteína de qualquer corpo para trabalhar.

“E como você pode estar tão certo de que, das milhões de variedades de vida microscópica que ela possa ter, nenhuma delas seja perigosa? E quanto a doenças como a hidrofobia – a raiva – que ataca qualquer criatura de sangue quente, sem se importar com sua química corporal? E quanto a febre do papagaio? O seu corpo é como a de um papagaio, Blair? E quanto ao simples apodrecimento – gangrena – necrose, o que preferir? Isso tudo não é muito exigente quanto à química corporal!” (STUART, 1938, p. 67).

Com a tomada da decisão de descongelar o alienígena vem o escape da mesma e a contaminação dos homens ali presentes. A descoberta de que ela pode assumir outras formas e, assim, nublar as distinções entre humano e alienígena leva o biólogo Blair a beira da insanidade: “Você não percebe – ela iria nos imitar – tornar-se uma de nós – essa é a única forma dela pilotar um avião – voar em um avião por duas horas, e dominar todos os habitantes da Terra. Um mundo para tomar – se ela nos imitasse!” (STUART, 1938, p. 76).

A solução adotada para distinguir humanos do alienígena não deixa dúvidas sobre o lugar da questão racial na sociedade americana na época da publicação da obra em 1938: “O maior medo de Campbell talvez seja a morte da humanidade branca por meio da exposição a uma única gota de sangue negro. Tal medo é representada pelo alien metamorfo, que pode se passar não apenas por humanos, mas também por homens brancos americanos.” (LAVENDER III, 2011, pp. 134-135). No teste idealizado pela equipe, será o sangue o veículo de identificação entre os humanos puros e o alienígena impuro:

Você pode detectá-la por testes sorológicos. E por sua química, visto que ela veio de outro mundo. Ela deve ser tão completa e radicalmente diferente que algumas poucas células, como as de gotas de sangue, seriam tratadas com germes de doenças pelo cão, ou pelo corpo humano (STUART, 1939, p.77).

Chama a atenção que o teste realizado parte do pressuposto de que o sangue dos homens é superior ao da criatura, a ponto deste último reagir ao contato com a ponta de um metal aquecido. Dentro do contexto da história, essa reação acontece pelo fato de que cada gota de sangue do alienígena se comporta como um ser individual que busca a sua autopreservação. Porém, o que se apreende desta cena é a ideia de que o sangue humano (branco) é algo coeso, homogêneo e puro, ao passo que o sangue do invasor (mestiço) é disperso, heterogêneo e impuro.

Ironicamente, ao longo de toda a obra, se constata que as ações violentas mostradas partem dos homens e não do alienígena, ressaltando o nível de medo da contaminação. Como McReady comenta em conversa com Van Wall: “Isso não luta. Eu não acho que ela lutaria. Ela deve ser uma coisa pacífica, da sua maneira inimitável. Isso nunca teria de lutar, porque sempre atingiria seu objetivo – de outra forma.” (STUART, 1938, p. 88). Ainda assim, uma vez que alguém se revela como um contaminado pelo sangue impuro, a resposta é a morte imediata, como um ritual catártico de purificação (ou linchamento):

Barclay não teve chance de mover sua arma quando um grupo de homens se derramou sobre aquela coisa que parecia Dutton. Ele miou, cuspiu e tentou crescer presas – e foi rasgado em centenas de pedaços. Sem facas, ou quaisquer armas além da força bruta de uma equipe de homens, a coisa foi esmagada.

Lentamente, eles se recompuseram, com olhos fumegantes, muito serenos em suas emoções. Rugas curiosas em seus lábios traíam uma espécie de nervosismo. (STUART, 1938, p. 93).

Um a um, antigos companheiros se tornam estranhos e são imediatamente destruídos. Perto do fim, após 14 mortes, e antes de descobrir que Blair é a última versão da criatura a ser destruída, o comentário de McReady ao Dr. Cooper deixa claro que mais do que especificamente a contaminação, o medo maior é a disseminação da condição: “Se pelo menos pudessemos ter evitado a propagação deles eu gostaria até mesmo de ter as imitações de volta. Comandante Garry – Connant – Dutton – Clark –” (STUART, 1938, p. 94). Implícito nesta afirmação, está o receio de parte da população americana de base anglo-germânica, incluindo do próprio John W. Campbell Jr., de se ver suplantada, em termos de tamanho da população, por grupos diversos, como negros e imigrantes não desejáveis. Este é a expressão do horror colonial em “O enigma do outro mundo”.

Produto de um *zeitgeist* marcado pelos efeitos tardios da Grande Depressão de 1929, debates internos sobre a constituição racial da nação americana e entrada de imigrantes, além de tensões no campo externo devido ao crescente discurso xenofóbico do período entre guerras, a noveleta de John W. Campbell Jr. captura um momento da cultura americana em que as revistas pulp veicularam as ansiedades dos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Como editor da *Astounding Science-fiction* a partir de 1938, o próprio Campbell ajudou essa indústria cultural a implantar um padrão editorial que viria a reverberar nas outras revistas de ficção científica norte-americanas existentes no período (ROBERTS, 2018). Por conta desse trabalho e da sua inerente orientação para o futuro, a ficção científica se renovou nos anos 40, destacando-se entre os demais gêneros pulp como uma expressão literária capaz de se alinhar com a recuperação da sociedade pós-Depressão e mostrar o caminho para o amanhã.

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe o início de um período de estabilidade e prosperidade econômica que afetou diretamente o lugar das revistas *pulp* na cultura americana, levando essas publicações a declinarem vertiginosamente. Três razões principais podem ser apontadas para esse declínio: a introdução de novas tecnologias, temáticas e técnicas ao cinema, resultando em produções mais atraentes para o grande público, o surgimento da televisão e a ascensão de um mercado editorial voltado para o público leitor adulto norte-americano. Essas opções variadas de entretenimento acabaram por reduzir o espaço do *pulps* como opção de lazer e conforto para as massas (SILVA, 2019, p. 153).

Foi nesta época que “O enigma do outro mundo” ganhou a sua primeira versão cinematográfica com *The Thing from Another World* [O monstro do Ártico] (1951), dirigido por Christian Nyby e com roteiro de Howard Hawks. Até mesmo por conta das limitações técnicas dos anos 50, o alienígena que escapa do gelo possui no filme aparência humanoide e não tem a capacidade de assumir outras formas. A equipe de cientistas, que neste caso incluía duas mulheres, elaboram um plano e conseguem eletrocutar a criatura ao fim da película.

Foi apenas em 1982, por meio do diretor John Carpenter, que a obra de Campbell ganhou a versão no cinema mais próxima ao original literário. Ao mesmo tempo, todavia, o

roteiro de Bill Lancaster apresentou novas perspectivas de leitura para o embate alienígena X humanos na Antártida, alinhados com o contexto cultural das últimas décadas do século 20 nos Estados Unidos e a discussão sobre o lugar do corpo contemplado pelo horror corporal.

O horror corporal, também conhecido como horror biológico ou *body horror*, no original em língua inglesa, foca no corpo humano como lugar do medo e do assombro. Nesta expressão da literatura de horror o corpo é o lugar da degeneração, da dissolução ou da destruição por conta de doença, parasitismo, contaminação, mutilação ou mutação, o que resulta em novas configurações fisiológicas ou redefinições de formas anatômicas (BOTTING, 2008, p. 160). Como explica Xavier Aldana Reyes (2014, p. 52), porém, esse é um dos termos mais amplos e mais mal definidos nos campos dos estudos do gótico e do horror, o que faz com que por vezes ele se misture com o *gore*, o *torture porn* e o *Splatterpunk*.

Ainda que desde os anos 70 do século passado o horror corporal venha ganhando expressão crescente em diferentes mídias por meio de diretores, escritores e roteiristas como David Cronenberg, John Carpenter, Frank Henenlotter, Brian Yuzna, Stuart Gordon, Clive Barker e Junji Ito e em franquias de jogos eletrônicos como *Resident Evil*, *Silent Hill* e *Dead Space* (BADLEY, 1996; PHILLIPS, 2012) elementos e convenções que viriam a se tornar parte dela estão presentes desde a Antiguidade.

Na mitologia grega, há diversos relatos de horror de personagens que tem os seus corpos metamorfoseados por terem desrespeitado os deuses, como o rei Lykaon e o caçador Acteão. O primeiro foi transformado em lobo por Zeus por ter oferecido carne humana ao senhor dos deuses e o segundo se tornou um veado ao bisbilhotar a deusa Diana tomando banho e acabou sendo destruído por seus cães de caça.

Já dentro da primeira fase da literatura gótica podem ser encontradas fortes imagens que se tornaram comuns no horror corporal. No romance *O monge* (1796), de Matthew Lewis, por exemplo, uma freira é pisoteada e existe a presença do cadáver de um bebê. Já em *Melmoth, o errante* (1820), de Charles Robert Maturin, o canibalismo entre dois amantes faz parte da trama. Da mesma forma, na literatura americana, em “Os fatos no caso do Sr. Valdemar” (1845), de Edgar Allan Poe, um homem é mesmerizado no momento da morte e, ao ser posteriormente reanimado, se dissolve em uma massa putrefata. Mas é com *Frankenstein, ou O Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, que podemos considerar um dos primeiros romances de *body horror*, no sentido de que partes de diferentes corpos são costurados por Victor Frankenstein resultando em algo que não deveria existir. Na obra de Shelley, não são castelos, ou catacumbas ou cemitérios ancestrais, mas sim um corpo monstruoso o verdadeiro lugar do medo.

Na segunda metade do século XIX, o agravamento dos efeitos da Revolução Industrial, o inchaço das metrópoles europeias, principalmente Londres, e os debates científicos em áreas como a Psicologia, a Biologia, a Geografia e a Criminologia, como aponta a crítica Kelly Hurley em *The Gothic Body* (2004), fomentaram o horror corporal enquanto resposta literária do horror à teoria da evolução de Darwin, ao surgimento da psicanálise com Freud, a antropologia criminal de Cesare Lombroso e as crenças sobre degeneração de Max Nordau.

Mas, indubitavelmente, foi a partir de fins da década de 1960 que o horror corporal encontrou o contexto cultural adequado para se configurar como uma das mais representativas expressões do horror hoje. Kendall R. Phillips defende este ponto de vista em *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Films* (2012), ao considerar que o ano de 1968 foi especialmente marcante para o quadro de pessimismo dos americanos. Essa afirmação encontra suporte por conta do agravamento da guerra no Vietnã, com a maior taxa de mortes de jovens soldados registradas até então, as crescentes manifestações violentas dentro dos Estados Unidos

por conta do conflito e, principalmente, o assassinato dos dois nomes mais associados com esperança e mudança no país da época: o Dr. Martin Luther King Jr., Reverendo e líder da luta por Direitos Civis dos negros, e o Senador Robert Kennedy, irmão do também assassinado presidente John F. Kennedy (2012, p. 1). E complementa: “Por volta de 1968, A América havia se tornado um lugar mais inóspito, mais pessimista, e mais violento, e a cultura popular refletiu esse movimento (2012, p. 2).

Podemos considerar este ponto como o início do momento de mudança do horror em termos de principais canais de recepção e disseminação junto ao público. Se até o fim da Segunda Guerra Mundial esse papel era desempenhado pelas revistas pulp, a partir dos anos 70 o Cinema vai desempenhar esta função. Lembremos aqui que a estreia de *A noite dos mortos-vivos*, do diretor George Romero e com roteiro de John Russo, acontece em 1968. Em *Horror: A Literary History* (2016), Xavier Aldana Reyes comenta este quadro dizendo que,

Um constante e amplo fluxo de blockbusters desde os de 1970, em conjunto com mudanças nas tendências de publicação e práticas de fãs, mostrou que o horror é agora, de fato, mais prontamente associado com a indústria de filme do que com a literária. No entanto, o horror tem também se manifestado em outras mídias, de romances gráficos a vídeo games, onde ele tem produzido uma série de sucessos desde o lançamento de *Resident Evil* em 1996 (2016, pp. 10-11, Tradução do autor).

Alien o oitavo passageiro (1979), *Grito de horror* (1980), *Evil Dead – a morte do demônio* (1982), *Videodrome – A síndrome do vídeo* (1983), *Re-Animator* (1985), *A mosca* (1986) e *Hellraiser – renascido do inferno* (1987) mostram como os anos de 1980 deram forma, via horror corporal, às ansiedades herdadas dos anos 70, causadas pela luta por liberdade sexual, horrores da guerra, questionamentos de normas de gênero, invenção da pílula anticoncepcional, tratamento de infertilidade e avanços biotecnológicos.

Em um primeiro momento, *O enigma do outro mundo* (1982), lançado em 25 de junho de 1982, poderia ser considerado como apenas mais uma produção pertencente ao quadro citado acima. Contudo, a obra de John Carpenter apresenta particularidades que o destacam dentre outros filmes de horror corporal dos anos 80 pela forma como foi recebido no momento de seu lançamento, ao mesmo tempo em que ele demarcou o incômodo que este tipo de horror provoca na sociedade pelos temas levantados.

Lançado apenas duas semanas depois de *E.T., o Extraterrestre*, que desde a sua estreia em 11 de junho foi um sucesso imediato por, dentre outras razões, trazer uma mensagem familiar de amizade e otimismo, *O enigma do outro mundo* provocou reações negativas imediatas em seu lançamento por conta de sua proposta. Comparando os dois filmes, a jornalista Linda Gross, do *The Los Angeles Times*, assinalou que, “Ao invés de nos oferecer amor, maravilhamento e prazer, *O enigma do outro mundo* é desolador, desesperador e niilista. Ele é também empoderado pelos efeitos especiais viscerais e brutais de maquiagem de Rob Bottin” (*apud* ADDISON, 2013, p. 154). Todavia, o fracasso comercial do filme nas semanas seguintes a sua estreia está inserido em um quadro maior, além da influência do filme de Steven Spielberg sobre sua bilheteria ou aprovação crítica.

O início dos anos 1980 na sociedade americana mostrava um esgotamento do patriotismo causada por fatores diversos: a desastrosa campanha no Vietnam, o escândalo político de Watergate e a incapacidade do governo em resgatar 52 cidadãos do país feitos reféns pelo Irã em

1979 (STONE, KUZNIK, 2015). O cinema norte-americano refletiu este quadro ao longo dos anos 70 em obras que exploravam a paranoia e o sentimento anti-governo, tais como, dentre outros, *Três dias do condor* (1975) e *Todos os homens do Presidente* (1976). O sentimento predominante na nação era “de apocalipse iminente.” (JENKINS, 2006, p. 16).

O contraponto a esta conjuntura surgiu com a eleição do candidato republicano Ronald Reagan em 1980. Eleito com a promessa de reconstrução do orgulho pela América, o 40º Presidente dos Estados Unidos pautou a sua administração pela implantação de políticas conservadoras, fortalecimento da imagem do país no exterior e a aplicação de políticas liberais na economia. Ao longo deste processo, Reagan explorou seu passado como ator hollywoodiano para se apresentar como defensor de valores familiares e líder de um país de heróis. Este é o perfil do mandatário apresentado por Justin D. Garrison em “*An empire of ideals*”: *the chimeric imagination of Ronald Reagan* (2013):

De acordo com Reagan, a tradição do heroísmo americano se estende desde os Fundadores dos Estados Unidos. Em vários discursos, ele argumentava que a evolução americana começou quando um grupo de americanos médios, incluindo advogados, fazendeiros, e comerciantes, declarou a sua independência da Inglaterra. [...] Reagan acreditava que a virtude do heroísmo dos Fundadores, seu altruísmo e sacrifício em defesa da liberdade e do autogoverno, estava vivo e bem na América. (GARRISON, p. 54).

Ganhando forma em heróis como Rambo, que lutava não apenas contra inimigos externos, mas também contra esferas do governo americano que perderam o contato com as pessoas a quem elas deveriam prioritariamente servir, o patriotismo de Reagan, que configurou o *zeitgeist* da época, incentivava a força masculina e o poder constituído por fortes valores individuais e familiares como estratégias para a reconstrução da nação. Esse era, porém, o oposto do mostrado no enredo de Bill Lancaster em *O enigma do outro mundo*.

Como mencionado anteriormente, o filme de 1982 segue de perto a noveleta de 1938, ainda que apresente algumas diferenças na apresentação dos fatos narrados. A produção cinematográfica começa mostrando a rotina dos ocupantes da estação na Antártida. Já neste início vemos que a composição da equipe é diferente do texto original. Se na obra literária, como analisado previamente, havia apenas homens brancos, o que permite a crítica de temas ligados às ansiedades da população branca na América do início do século XX, na obra cinematográfica essa questão é diluída. Ainda que a questão de gênero sem mantenha, dada a ausência de personagens femininas, em *O enigma do outro mundo* temos a representação e reconhecimento, dentro da instalação, de uma América multicultural, com personagens vividos por atores negros e de outras etnias. Não se trata aqui, portanto, primariamente de um embate entre uma pretensa América branca contra invasores e grupos impuros.

Diferente do texto da *Astounding Science-fiction*, o encontro dos ocupantes da base com a nave espacial e seu ocupante extraterreno também sofrem mudanças na película de 1982. Como forma de manter a atenção do público de 1980, muitos dos quais desconheciam a noveleta, assumimos o ponto de vista dos homens na instalação americana e é desta posição que vemos um cachorro sendo perseguido incessantemente por um helicóptero de outro laboratório na Antártida. Apesar das bombas e tiros contra ele, o animal consegue chegar até a base americana e é acolhido pelos seus membros. Os homens do helicóptero, transtornados e incapazes de explicar a caça ao cão devido ao fato de não falarem inglês, acabam sendo mortos.

Será pelo contato deste animal com a matilha da instalação que os integrantes do local vão descobrir que estão diante de um ser não oriundo da Terra. A partir deste ponto, o filme segue, de modo geral, os acontecimentos descritos na noveleta, com a instalação da atmosfera de desconfiança e paranoia entre os homens, o desenvolvimento do teste sanguíneo para detecção dos falsos humanos e as tentativas de destruição completa do monstro.

Mas, indubitavelmente é a representação gráfica do esfaqueamento do corpo, algo apenas sugerido no texto literário, o elemento chave pelo qual *O enigma do outro mundo* foi duramente criticado em 1982 e que é celebrado no século XXI como um dos mais relevantes exemplos de horror corporal no cinema. No artigo “Cinema's Darkest Vision: Looking into the Void in John Carpenter's *The Thing* (1982)” (2013), Heather Addison descreve a forma como *O enigma do outro mundo*, por meio do trabalho do especialista em efeitos especiais Rob Bottin, foi interpretado pelo público e crítica nas últimas décadas do século XX:

Ele não oferece qualquer garantia ou princípio para se acreditar, atacando ou sabotando praticamente tudo que possamos considerar como reconfortante, sobre nossos sistemas de significados: o corpo e sua força, a qualidade ou condição de ser humano, os relacionamentos e confianças que pedem, o individualismo americano, a masculinidade (e os papéis de gênero), e nossa necessidade de fechamento ou clareza. Os pesquisadores de Cinema têm argumentado que os filmes de horror são inerentemente conservadores no reforço da ideologia dominante, mas *O enigma do outro mundo* nada “conserva”. Ele desconstrói a existência humana, a reduzindo a uma incerteza irresolúvel. (ADDISON, 2013, p. 156).

O incômodo provocado pelo horror corporal se mantém até o fim na direção de John Carpenter. Ao invés da certeza da destruição do alienígena transmorfo, como encontrado na noveleta, o filme oferece ao público apenas a inconclusão. Em meio as chamas e destroços da instalação, a plateia vê os personagens McReady e Childs se encontrando sem a certeza de que os dois são realmente humanos e sem qualquer chance de resgate. Ou seja, não há um herói em que se pode confiar e nem um sistema a ser restaurado. Resta apenas o frio que antecede a morte certa.

Refletindo o fato de que o monstro não apenas mostra algo, mas também anuncia novos caminhos, esse destruidor de ilusões conservadoras oitocentista pode ser lido no contexto cultural do século XXI como a visão do horror corporal quanto as possibilidades do corpo humano. Para Xavier Aldana Reyes em *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film* (2014), essa expressão do horror não toma o corpo como algo perecível, mas sim como algo aberto para possibilidades de inovação do ser humano (2014, p. 56). Assim, o horror corporal contesta a ideia de que o corpo seja uma prisão carnal, indo de encontro a alienação e banalização do lugar do corpo do indivíduo de classe média branca e heterossexual. O processo de transformação é também uma forma de liberação de construções sociais normativas do corpo, veiculadas, por exemplo, pelos valores defendidos durante os anos Reagan.

Alinhados com seus contextos histórico-culturais, as duas obras exemplificam como o horror nos séculos XX e XXI é transmidiático e pode se manifestar em configurações diversas. Nas duas abordagens aqui apresentadas, tanto o horror colonial quanto o horror corporal tomam o corpo como espaço de ansiedades específicas quanto a possíveis ameaças à sua integridade.

Através da análise pelo horror colonial, vê-se como a noveleta explora o temor de uma identidade dominante, enxergada como íntegra, de ser contaminada por forças externas consideradas impuras, mesmo se após esse encontro o ser resultante permaneça igual ao anterior. Enquanto horror corporal, por sua vez, o filme trabalha o medo de uma identidade, que se sente ameaçada pelo contexto que a cerca, de se perceber transformada por forças internas de seu próprio ser. Como ponto em comum, a análise mostra que o horror tem capacidade de desnudar discursos e desfazer ilusões criadas por práticas e visões historicamente marginalizadoras, gerando o incômodo, que promove reflexão, e a mudança por meio da consideração do outro.

Referências

- ADDISON, H. Cinema's Darkest Vision: Looking into the Void in John Carpenter's *The Thing*. *Journal of Popular Film & Television* 41.3. Ebscohost. Web., pp. 154-166, 2013. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051.2012.755488>. Acesso em: 03 dez. 2022.
- BADLEY, L. *Writing Horror and the Body: the fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.
- BEZARIAS, C. A. *Funções do mito na obra de H. P. Lovecraft*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.
- BOTTING, F. *Dark Bodies*. In: *Limits of Horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- BRANTLINGER, P. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- CLUTE, J. (eds). *The Illustrated Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Dorling Kindersley, 1995.
- DEIRDRE D. A. In: *Empire, Race, and the Victorian Novel*. In: BRANTLINGER, P.; THESING, W. B. (eds.). *Oxford: A Companion to the Victorian Novel*. Blackwell Publishing, 2002.
- FORMAN, R. G. *Empire*. In: MARSHALL, G. (eds.). *The fin de siècle*, New York: Cambridge University Press, 2007. (The Cambridge Companion to).
- GARRISON, J. D. *"An empire of ideals": the chimeric imagination of Ronald Reagan*. New York: Routledge, 2013. (Routledge research in American politics and governance; 5).
- GLASBERG, E. Who goes there? Science, fiction, and belonging in Antarctica. *Journal of Historical Geography* 34. Princeton: Princeton University, pp. 639-657, 2008. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0305748808000972>. Acesso em: 03 dez. 2022.
- HASLAM, J. The Whiteness of Manly Pulp from Tarzan's Jungle to Buck Rogers' Phallectrocentrism Gender, Race, and American Science Fiction. In: *Reflections on Fantastic Identities*. New York: Routledge, 2015.
- HOLLINGER, D. A. The one drop rule & thre one hate rule. *Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, Cambridge, v. 134, Número 1, 2005, pp. 18-28. Disponível em <https://www.amacad.org/publication/one-drop-one-hate>. Acesso em: 06 dez. 2022.

HURLEY, K. *The Gothic Body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JENKINS, P. *Decade of Nightmares: The End of the Sixties and the Making of Eighties America*. New York: Oxford University Press, 2006.

JONES, D. *Horror Stories: Classic Tales from Hoffmann to Hodgson*. New York: Oxford University Press, 2014.

LAVENDER III, I. *Race in American Science Fiction*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

LOVECRAFT, H. P. From Lovecraft to Frank Belknap Long, August 21, 1926. In: DERLETH, A., WANDREI, D. (eds.). *Selected Letters II (1925-1929)*. By H.P. Lovecraft, Sauk City, WI: Arkham House Publishers Inc, 1968.

MENDOZA, B. S. The Creolizing Genre of SF and the Nightmare of Whiteness in John W. Campbell's "Who Goes There?". *Journal of Science Fiction and Philosophy* vol.1 Rutgers University, 2018. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/MENTCG>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

O ENIGMA DO OUTRO MUNDO. Direção de John Carpenter. Los Angeles, Universal Pictures, 1982. Streaming (109 min.).

PHILLIPS, K. R. *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Films*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2012.

PRINCE, S. (ed.). *The Horror Film*. London: Rutgers University Press, 2004.

REYES, X. (ed.). *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Cardiff: University of Wales Press, 2014. (Gothic Literary Studies).

REYES, X. (ed.). *Horror: a Literary History*. London: British Library, 2016.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: Do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SCOTUZZI, N. S. Prefácio. In: CAMPBELL, J. W. *O enigma de outro mundo*. Rio Claro, SP: Diário Macabro, 2019.

SILVA, A. M. *O admirável mundo novo da República Velha: Onascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/Au75GN>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

SILVA, A. M. O *Homus Lovecraftus* contra a modernidade, *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 04, número 04, ano 03, pp. 44-68. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/27714>>. Acesso 06 dez 2022.

SILVA, A. M. Polpas de sangue, choro e Bourbon. In: CAMPBELL, John W. *O enigma de outro mundo*. Trad. Nathalia Sorgon Scotuzzi. Rio Claro, SP: Diário Macabro, 2019.

SNODGRASS, M. E. Colonial Gothic. In: _____ (ed.). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, Inc., 2005.

SÖDERSTRÖM, J. The Uncanny Thing: Paranoia and Claustrophobia in The Thing and "Who Goes There?". Karlstad University, Faculty of Arts and Social Sciences, 2016. Disponível em <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A923396&dswid=6347>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

STONE, O.; KUZNICK, P. *A história não contada dos Estados Unidos*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Faro Editorial, 2015.

STUART, D. A. Who Goes There?. *Astounding Science-Fiction*, New York, v. XXI, número 6, pp. 60-97, 1938.

TINDALL, G. B. (ed.). *America: A Narrative History*. New York: W. W.Norton & Company Inc, 1984.

WARWICK, A. Colonial Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. *The handbook to gothic literature*. New York: New York University Press, 1998.

Recebido em: 16/01/2023

Aceito em: 08/03/2023