

Visões do excesso:

o informe como afirmação do desconhecido no filme O enigma de outro mundo, de John Carpenter

Alexandre Rodrigues da Costa¹

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997); mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”; e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese “A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector”. Atualmente, é professor de educação superior da escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais, onde ministra disciplinas relacionadas à História da arte e desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental.

E-mail: rodriguescosta@hotmail.com



Resumo

Este artigo analisa o filme *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), de John Carpenter, com o propósito de perceber de que maneira o informe se insere nessa obra ao desarticular as estruturas de conhecimento e ao oferecer os corpos em uma perspectiva obscena. O informe possibilita entender como, no filme de John Carpenter, ocorrem não apenas processos de transformação que rompem com a distinção entre original e cópia, mas proliferações de corpos e identidades que se conjugam em labirintos, em excessos sem saída.

Palavras-chave: informe; obsceno; labirinto; heterogeneidade; desconhecido.

Abstract

This article analyzes the film *The thing* (1982), by John Carpenter, with the purpose of understanding how the formless is a part of that work, insofar as it breaks down the structures of knowledge and shows up bodies from an obscene point of view. The formless makes it possible to understand how Carpenter's film entails not only a process of transformation that breaks away from the distinction between original and copy, but also proliferations of bodies and identities that come together in labyrinths, in excesses without a way out.

Keywords: formless; obscene; labyrinth; heterogeneity; unknowing.

... na noite universal na qual tudo se encontra – e em breve se perde.

Georges Bataille (1973: 97)

Se não contarmos com as obras produzidas para a televisão americana, *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) é o primeiro longa-metragem de John Carpenter, no qual o cineasta, ao mesmo tempo, não escreve o roteiro ou compõe a trilha sonora. A princípio, o filme seria uma refilmagem de *O monstro do Ártico* (MONSTRO, 1951), dirigido por Christian Nyby e Howard Hawks, que aparece nos créditos apenas como produtor. Quando John Carpenter assume o projeto, opta por não refilmar a obra de 1951, mas se ater ao conto *Who goes there* (CAMPBELL, 1948), escrito por John W. Campbell, em 1940. De acordo com Carpenter:

Só estou fazendo isso por causa da história. Hawks não se baseou na história, e ninguém também. Se eu tivesse que refazê-lo apenas em termos do filme, não me atreveria, pois é tão bem feito que não valeria a pena. Mas há este elemento da história, que é tão bom, interessante e original, e é nisso que vou me concentrar. (CARPENTER; SWIRES, 1981: 76).

O que chama a atenção de Carpenter no conto de John W. Campbell é o conceito de uma criatura alienígena capaz de mudar de forma ao absorver e imitar os seres humanos que encontra pelo caminho. Dessa maneira, o roteiro escrito por Bill Lancaster tem como base o conto de John W. Campbell e não o filme produzido por Howard Hawks, já que Carpenter almejava criar, a partir da tensão e paranoia presentes no texto, algo que nunca tinha sido visto nas telas. Diferente do que ocorreu em *O monstro do Ártico* (MONSTRO, 1951), cujas limitações técnicas impossibilitavam representar uma criatura sem forma definida, John Carpenter tinha à sua disposição, para fazer os efeitos especiais de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), Rob Bottin. Nas palavras do cineasta: “‘a coisa’, concebida por Rob, podia fazer tudo. Ela não se pareceria com nada em particular e não teria nenhum respeito pelo que imitasse. Ela poderia se parecer com um

milhão de formas vindas de um milhão de planetas diferentes” (CARPENTER; SWIRES, 1982: 27). A importância que Carpenter dá ao roteiro e ao trabalho de Rob Bottin tem raízes na própria dinâmica da maioria dos filmes de terror e ficção científica, que está, como bem observa Robert C. Cumbow, “na incapacidade de diferenciar o ser humano do horrível, cujas raízes remontam ao Dr. Jekyll e Mr. Hyde” (CUMBOW, 2000: 111).

Neste sentido, não é difícil encontrar filmes pertencentes a esses gêneros, nos quais o herói é confundido com a ameaça que deve ser dizimada, como ocorre em *A noite dos mortos vivos* (NOITE, 1969), *Alien: o oitavo passageiro* (ALIEN, 1979) e *Blade Runner: o caçador de androides* (BLADE, 1982). A questão do duplo se apresenta como a mais terrível das ameaças, pois se articula como a própria impossibilidade de se diferenciar o original da cópia e o fato da ficção. Autores como Edgar Allan Poe e E. T. A. Hoffmann exploraram, em seus contos, como são frágeis os limites que separam a sanidade da loucura, quando a noção de identidade é colapsada por forças que fogem ao controle. Mas, ao contrário da literatura do século XIX, na qual essas forças são representadas pelo sobrenatural, o cinema de ficção científica as ampara em ameaças alienígenas que desestabilizam a ordem, como podemos observar nos filmes *Veio do Espaço* (VEIO, 1953), *Os Invasores de Marte* (INVASORES, 1953), *Terror que mata* (TERROR, 1955) e *Vampiros de Almas* (VAMPIROS, 1956). Como bem observa Robert C. Cumbow,

Os filmes de Carpenter, por outro lado, geralmente não começam com uma ordem que é posteriormente interrompida, mas com um mundo onde as coisas já estão desarticuladas: a decepcionante “comunicação” com interferências que começa *Dark Star*; o tiroteio abafado e sangrento no escuro da abertura de *Assalto à 13ª DP*, a presença ameaçadora sugerida pela câmera desorientadora na primeira sequência de *Halloween*, a culpa coletiva e o terror que impregnam a história em volta da fogueira, em *A bruma assassina*. Já existe uma desordem no mundo, e cabe a uma equipe de heróis adaptar-se a ela, ou combatê-la e substituí-la por uma nova (e não uma restauração da velha) ordem. (CUMBOW, 2000: 113)

Essa desordem se dará de várias maneiras no filme de Carpenter, por exemplo,

nas ações e gestos dos personagens, na forma como o corpo humano é tratado e em como a narrativa é construída. No que diz respeito às ações dos personagens, podemos perceber, logo no início do filme, como o comportamento de MacReady, personagem interpretado por Kurt Russell, se contrapõe à perseguição do helicóptero norueguês. Enquanto assistimos ao cão que, incansavelmente, foge dos tiros dados pelos noruegueses, temos MacReady inconformado por ter perdido no xadrez, destruindo o computador contra o qual está jogando com uma dose de uísque que tem em mãos. As duas sequências se conectam pelo aspecto absurdo, *nonsense*, ao qual remetem. De um lado, temos o cão que foge de seus perseguidores, a princípio cruéis, de outro, um piloto de helicóptero deslocado em relação ao grupo, que, na sua atitude de pensador bêbado, joga xadrez contra uma máquina. Essas duas sequências, construídas em paralelo, nos levam a perceber como a lógica desaba diante de situações que fogem ao controle, uma vez que a conduta humana se torna imprevisível. Por isso, não é gratuito que o gesto de MacReady, de encontrar conforto em uma garrafa de uísque, se repita ao longo de todo o filme, já que seu mundo está ficando literalmente de cabeça para baixo. Nesse paralelo, de um animal guiado por seu instinto de sobrevivência, e de um ser humano que não aceita a derrota, o filme explora a identidade como desarticulação do eu com o outro, a partir da impossibilidade de definir o que realmente somos.

O que surge dessa impossibilidade é a paranoia, já que o cão acolhido pela base americana na Antártica, *Outpost 31*, revela ser uma criatura alienígena capaz de assimilar e imitar qualquer forma orgânica. A partir da assimilação, a coisa, que dá título ao filme, decreta o fim da noção de identidade. É nesse sentido que as ações e as interpretações dos corpos se confundem, pois, diante da impossibilidade de saber se o indivíduo ao lado é humano ou a coisa, a paranoia e a desconfiança passam a ser os balizadores de conduta. Como bem pontua Michael Grant, em sua análise do filme:

A falta de identidade deriva do fato de que, quando a entidade se manifesta, ela se revela como sempre em outros lugares, como intocável... a coisa parece existir, se é que ela existe de alguma maneira, como um processo de

metamorfose, e não como uma entidade com propriedades e qualidades identificáveis... o que é crucial para o filme não é tanto as ações da tripulação da estação em dar uma resposta à coisa, mas a coisa em si, ou melhor, a falta ou ausência que ela incorpora (GRANT, 1999: 207).

Essa ausência de identidade que a coisa incorpora, e se expressa de maneira violenta no filme, por meio do dilaceramento e assimilação dos corpos, permite que possamos analisá-la a partir da perspectiva do informe. O informe é um termo que o pensador francês Georges Bataille concebeu para o dicionário crítico, parte de uma seção da revista *Documents*, publicada a partir de 1929. O verbete informe, que aparece no número 7 da revista (BATAILLE, 1929), tem servido de referencial teórico na interpretação de obras de artes visuais, como o fazem Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, no livro *Formless* (BOIS; KRAUSS, 1999), ou Georges Didi-Huberman, ao criticar a idealização da figura humana, na História da arte ocidental, no livro *A semelhança informe* (DIDI-HUBERMAN, 2015: 66-67). Quando se leem os artigos que compõem esse dicionário, percebemos que ele se afasta bastante daquilo que o senso comum define como tal, pois ele é incompleto. Seus verbetes não seguem a ordem alfabética e a repetição ocorre várias vezes, o que dá margem para que textos escritos por diferentes autores tenham o mesmo título, como é o caso de dois textos intitulados *Homem*¹, que aparecem em duas edições consecutivas. Para Yve-Alain Bois, “o ‘dicionário’ de *Documents* continua a ser um dos mais eficazes atos de sabotagem de Bataille contra o mundo acadêmico e o espírito do sistema” (BOIS; KRAUSS, 1999: 16). Essa sabotagem é declarada por Bataille em seu verbete sobre o informe, no instante que a taxonomia e os sistemas acadêmicos são questionados.

Um dicionário começa quando ele não mais fornece o significado das palavras, mas suas funções. Assim, o informe não é apenas um adjetivo que dá um significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que o informe designa é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme.

¹ A primeira entrada sobre o homem aparece em *Documents*, 1929, v.1, número 4, p. 215, e a segunda em *Documents*, 1929, v. 1, número 5, p. 275.

De fato, para os acadêmicos serem felizes, o universo precisaria ganhar forma. Todos os filósofos não têm outro objetivo: a matéria deve servir como um casaco, um casaco matemático. Por outro lado, ao se afirmar que o universo se assemelha a nada, somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe. (BATAILLE, 1970a: 217).

Em seu texto sobre o informe, Bataille (1970a) não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. A existência do informe, antes de se fechar em um conceito, surge de maneira operacional, pois ele desorganiza os sistemas de conhecimento ao possibilitar a desordem na taxonomia, nos modos de classificação. Assim, o informe desestabiliza também a noção de território, de limites que separam as coisas e as condicionam em padrões de semelhança. Por isso, as imagens da aranha, do verme e do cuspe servem tanto para afirmar que cada coisa tem a sua forma, quanto para indicar que o informe rompe com as fronteiras entre os lugares e os seres. A ambivalência do informe é retomada, quando Bataille (1970a) afirma que o universo se assemelha a nada e, portanto, apenas ele, o informe, pode lhe assegurar sentido. Talvez, por isso não seja tão absurdo que alguns leitores confundam o informe com a ausência de forma. No entanto, a afirmação de Bataille (1970a), de que o informe exige que cada coisa tenha a sua forma, se estabelece em igualdade com o universo que se assemelha a nada. O informe passa a ser o que, sem uma forma definida, se mantém como forma, ao se constituir em um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato. Essa relação não se resolve em uma síntese, ao contrário, ela permanece aberta e nos permite interpretar o informe como a justaposição da forma e da não-forma. A partir daí, talvez, a evocação ao universo que se assemelha a nada, que se justifica pelas descobertas da astrofísica na época em que Bataille redigia seu texto, presta-se como a imagem que carrega essa operação do informe, pois ele tem a sua própria forma, mas ao mesmo tempo se espalha, se expande indefinidamente, como uma aranha ou um cuspe.

É incomum ver o informe aplicado ao cinema. No entanto, ao assistir a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), o verbete de Bataille (1970a) nos leva a

pensar como a identidade pode ser dilacerada, quando os limites entre o interior e o exterior são apagados. Neste sentido, o fato de a criatura concebida por Rob Bottin não ter uma forma definida faz com que ela não possa ser catalogada, registrada, pois sua sobrevivência se dá pela capacidade não só de copiar seres orgânicos, mas também de misturá-los. O mimetismo praticado por algumas espécies animais não nos serve de referência, pois a coisa não apenas imita o corpo alheio, mas o absorve, copiando, inclusive, suas memórias e emoções, de maneira que o resultado final, o simulacro, talvez nem perceba que é imitação. Anne Billson (1997), em seu texto sobre o filme, analisa a criatura da seguinte maneira: “a coisa não é humanoide, embora ocasionalmente ela irrompa em terríveis paródias da espécie humana ou vagamente reconhecíveis nas extremidades. A coisa não está vinculada às leis da natureza como as conhecemos” (BILLSON, 1997: 46).

O que se tem é um ser múltiplo, heterogêneo, já que as identidades não são apagadas, mas são acionadas, quando convém à coisa imitar para apropriar-se de mais seres. Assim, quando a coisa se multiplica ou reage, ao ser acuada, ela exhibe as identidades daqueles que ela absorveu como restos, fragmentos, e o resultado é “a ruptura da homogeneidade pessoal, a projeção para o exterior de uma parte de si próprio com o seu caráter ao mesmo tempo violento e doloroso” (BATAILLE, 2007: 104). É nesse momento em que a criatura desarticula excessivamente a forma humana, ao despedaçá-la, como ocorre em uma das sequências mais famosas do filme, quando um dos pesquisadores, Norris, ao sofrer um suposto ataque cardíaco, e sob a iminência de receber uma descarga elétrica dos desfibriladores, revela-se como a coisa. Seu tronco se abre como uma mandíbula, mutilando os braços de Copper, o médico da base, para logo após, do seu interior emergir uma cabeça com imensas pernas de aranha e uma face semelhante à de Norris. Mas o desenvolvimento da sequência torna a situação ainda mais absurda, pois, após a criatura se pendurar no teto e ser incendiada por MacReady, a cabeça original de Norris se destaca do que sobrou de seu corpo e se arrasta pelo chão por meio de uma língua elástica. Ao tentar escapar, pernas brotam dela, semelhantes, novamente, as de uma aranha.

As pernas aracnídeas parecem ser um tema recorrente ao longo do filme, já que elas não se restringem a essa sequência, mas aparecem em outros momentos, como na sequência em que, sob a imitação de um cão, a coisa interage com outros animais dessa mesma espécie com o objetivo de absorvê-los. Estas referências à aranha, presentes no filme de Carpenter, permitem que pensemos no informe do texto de Bataille (1970a), a partir do instante em que a criatura não se limita a formas e a espaços específicos, pois ela transita de um território a outro, ao incorporar os seres que nele habita e ao se tornar “o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme” (BATAILLE, 1970a: 217). Nesse sentido, a coisa é uma espécie de metamorfose infinita, já que ela alterna continuamente da forma para a não-forma. Sua identidade se conjuga pela pluralidade de seres que absorveu, uma vez que ela, a partir de agora, é sempre todos, e caso venha a adotar a forma de um único indivíduo, é apenas para, sob o recurso da imitação, conjugar mais seres à sua constituição.

Outro texto de Georges Bataille que lida com a dissolução entre as identidades, mas talvez não tão conhecido quanto o informe, é *A cissiparidade* (BATAILLE, 1971). O título, *A cissiparidade*, é o nome dado ao processo de reprodução assexuada de organismos unicelulares, que consiste na divisão de uma célula em duas por mitose, cada uma com o mesmo genoma da célula-mãe. Em seu texto, cujas características apontam para diferentes tipos textuais, como o poema, o conto, a epístola e a biografia, Bataille (1971) desdobra seus personagens uns dos outros, de tal forma que não sabemos quem é quem, e o único resquício de identidade reside nos nomes retirados de letras do alfabeto grego: “Alpha, Beta (assim distinguimos nossos sócias resultantes de um desdobramento)” (BATAILLE, 1971: 231). Em seu comentário sobre a diferença entre a sexualidade e o erotismo, na obra de Georges Bataille, Denis Hollier comenta:

mais precisamente, devemos fazer uma distinção aqui entre erotismo e sexualidade – uma distinção que não é menos importante do que aquela entre cópula e cissiparidade. O erotismo é a presença na reprodução sexual (na medida em que produz vestígios) de seu outro, a cissiparidade (na medida

em que implica a ausência ou, aqui, a obliteração do vestígio). Vida aprovada mesmo na morte. A obliteração do vestígio ou perda dentro do vestígio se refere à mesma coisa. Não é uma questão de retorno regressivo à cissiparidade (que poderia ser ilusória), mas um retorno da cissiparidade – seu retorno dentro do meio de seres complexos, organismos sexuais, enquanto a simples cissiparidade acontece em seres simples, organismos unicelulares. Um retorno, portanto, da cissiparidade dentro da composição, que, de agora em diante, ao se tornar complexa, também se torna perda: o labirinto é o lugar onde a cissiparidade retorna dentro da sexualidade. (HOLLIER, 1989: 69).

Embora Hollier (1989) use o termo sexualidade, o resultado em termos visuais, do que surge dessa proliferação da cissiparidade dentro de organismos complexos, pluricelulares, se parece com o que ocorre em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982). Neste sentido, se soa estranho chamar o filme de John Carpenter de erótico, o melhor seria aplicar a ele o termo obsceno. Em seu texto *A escola de Bocage*, José Guilherme Merquior define o obsceno como “carne-em-excesso, (...) carne não mais humana” (MERQUIOR, 1964: 161). Para ele, “o corpo, na dimensão do obsceno, comparece como coisa sem sentido, como sobra excremental, expulsa da digestão da consciência erótica de forma equivalente ao que o bolo fecal representa para a nutrição” (MERQUIOR, 1964: 161). O corpo obsceno, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), se estabelece como subversão de um corpo utópico, idealizado, no sentido de que ele se afirma como lugar de extravio, um labirinto² no qual, ao mesmo tempo que as identidades estão enclausuradas, elas são violentamente expulsas como sobras excrementais. De acordo com Anne Billson, “quem pode dizer onde o homem termina e a coisa começa?” (BILLSON, 1997: 64). Sua pergunta encontra

² Com relação ao labirinto na obra de Georges Bataille, Denis Hollier observa: Nunca se está dentro do labirinto, porque, incapaz de deixá-lo, incapaz compreendê-lo com um único olhar, nunca se sabe se é dentro. Devemos descrever o labirinto como ambiguidade intransponível, estrutura espacial, onde nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar. (HOLLIER, 1989: 61).

resposta na afirmativa de Denis Hollier, “o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos, [...] uma camisa de Nessus – isto é, pano que cobre o corpo apenas aderindo a ele, roupas e nudez idênticas, no mesmo lugar” (HOLLIER, 1989: 59). Diante da impossibilidade de encontrar saída, de mapear o que vemos, a perda de referência nos arremessa não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne. Os corpos, sejam de animais ou de humanos, aparecem no filme, portanto, como estruturas labirínticas, “uma rede de ondas intermináveis que se renovam em todas as direções” (BATAILLE, 1970a: 441), pois a cissiparidade, se cogitarmos que a coisa se prolifera e procria, caso não seja por esse processo, pelo menos de maneira muito similar a ele, rompe não só com os limites que separam os seres, mas afirma a identidade como um permanente estado de perda.

Não é difícil encontrar semelhanças visuais entre os corpos monstruosos que a coisa projeta e aqueles produzidos por pintores ou escultores, pois o que se tem é a expressão e a conjugação de olhares que percebem as formas, sejam orgânicas ou sintéticas, não condicionadas por estruturas fixas e limitadas. Como exemplo, poderíamos citar as obras de Hans Bellmer (2008) e Unica Zürn (2009). Para produzir as imagens que compõem seu livro mais conhecido, *Die Puppe*³, de 1934, Hans Bellmer fotografou a boneca criada por ele e seu irmão Fritz. Nessas fotos, a semelhança, ao mesmo tempo que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose da boneca lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que se estabelecem a deformação e a mutilação como parâmetros para o obscuro. Em outro livro seu, *Les Jeux de la poupée*, de 1949, encontramos fotografias sobre uma nova boneca criada pelo artista alemão. Nelas, percebemos que as partes do corpo que compõem a boneca, como é o caso das pernas, se proliferam de forma a substituir os braços e a cabeça. Como se estivesse diante

³ Tradução nossa: a boneca.

de um espelho, o corpo se subtrai no instante em que é duplicado. A identidade é apagada em prol de um ser monstruoso, originado de duas margens, uma real e outra virtual, unidas no limite daquilo que poderíamos chamar de realidade. Esta simetria grotesca dos corpos ocorre, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), em dois momentos do filme, quando MacReady e Copper encontram o corpo parcialmente carbonizado na base norueguesa, e este apresenta uma cabeça com duas faces, e quando Windows é atacado pela coisa e tem sua cabeça devorada. Nesta sequência, temos o equivalente cinematográfico das imagens da boneca, tais quais aparecem no *Les Jeux de la poupée* (1949), de Bellmer, pois o que vemos é um único ser, composto de quatro pernas e quatro braços, cujo ponto de junção e espelhamento se dá pelo encontro da racionalidade com o que foge à compreensão.

Na obra de Unica Zürn (2009), encontramos mais semelhanças visuais com as deformações dos corpos praticadas pela coisa do filme de John Carpenter. Nos desenhos sobre papel, que Unica Zürn (2009) produziu ao longo das décadas de 50, 60 e 70, observamos seres conjugados por cabeças e corpos distintos, com olhos espalhados ao longo deles. Essas imagens se assemelham, talvez, às da coisa, devido ao aspecto monstruoso que as caracterizam, já que, além de apontarem para a coexistência de vários seres em um único corpo, elas criam um sentido de desorientação amparado na impossibilidade de buscarmos harmonia para as estruturas orgânicas que se expressam por meio do dilaceramento e da reunião dos fragmentos daí resultantes. Os seres que habitam os desenhos de Unica Zürn (2009), como as transformações da coisa, incomodam o olhar, pois abraçam o desastre, a desintegração do que é familiar, quando se afirmam a instabilidade e a ruptura que, a partir de agora, passam a sustentá-lo. É possível perceber que, ao usar a grafomania entópica⁴, Zürn (2009) produz desenhos que comportam simultaneamente a unidade e a pluralidade, já que cada parte se abre como dilaceramentos da forma, ao desarticular o todo e ao fazer com que as

⁴ Grafomania entópica é uma técnica de desenho surrealista, por meio da qual se fazem pontos sobre um papel branco, para depois se criarem linhas que os ligam.

relações hierárquicas desabem. A maneira como a artista cria seus desenhos lembra, em alguns aspectos, a descrição que Hans Bellmer (2008) faz, ao analisar as alterações que objetos podem sofrer em suas metamorfoses, sobre uma fotografia que apresenta um corpo de mulher amarrado:

de acordo com uma determinada imagem fotográfica que se manteve como uma memória intacta, um homem, com o objetivo de transformar sua vítima, tinha a esmo amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito e sua barriga com um arame bem apertado. Firmemente cruzado, o arame produziu pedaços inchados de carne, triângulos esféricos, irregulares, ao cortar o corpo com alongamento de dobras e lábios impuros e criar, até então jamais vistos, multiplicações de seios em lugares indescritíveis (BELLMER, 2008: 42).

Em vez de desaparecerem no todo, as figuras informes de Hans Bellmer (2008), de Unica Zürn (2009) e as identidades assimiladas pela criatura de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) se sustentam a partir daquilo que Denis Hollier (1989) nomeia de obscenidade fragmentária, ao analisar como Georges Bataille trabalha o discurso anatômico na revista *Documents*: “o dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico” (HOLLIER, 1989: 79).

No cinema, a obscenidade fragmentária não se limita apenas a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), já que em outras produções cinematográficas, como *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) e *Seres rastejantes* (SERES, 2006), os corpos surgem de maneira semelhante à descrição de Bellmer (2008) e à criatura do filme de Carpenter, ou seja, em algum momento desses filmes, temos a coexistência de vários seres em uma única forma, de maneira que as identidades são aniquiladas e restam delas apenas vestígios, como a cabeça a se desprender do corpo de Norris, na sequência de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) analisada anteriormente⁵.

⁵ Ian Conrich também estabelece relações de semelhança entre as deformações provocadas pela coisa em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982) e as artes plásticas, como é o caso da

Em todas estas obras, assim como no filme de John Carpenter, o que temos são paródias da forma humana. Talvez, por isso, não seja estranho que filmes como *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) e *Seres rastejantes* (SERES, 2006) estejam classificados no *site* IMDB⁶, ao mesmo tempo, como horror e comédia, já que um dos objetivos da paródia é a inversão dos sentidos originais de uma determinada obra por meio do riso. Embora não haja uma reflexão voltada para o sexo em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), tanto em *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) quanto em *Seres rastejantes* (SERES, 2006), o sexo se torna um componente para a reflexão sobre o apagamento dos limites entre o terror e a comédia. Ao comentar a obra de Bocage, José Guilherme Merquior assim declara: “o humor de que deflui a obscenização do sexo se avizinha perigoso do puro e simples humor negro” (MERQUIOR, 1964: 161). Nesse sentido, o obsceno envolve a paródia como uma crítica à noção de ordem, ao desarticular os corpos e ao oferecê-los em “seu fedor ontológico, que denuncia a sem-razão do mundo, a absurdidade da existência” (MERQUIOR, 1964: 161). É possível, assim, pensar a paródia como um processo de metamorfose sem fim, no qual qualquer compreensão que se possa fazer do mundo torna-se crise, como coloca Bataille em seu texto *O ânus solar*:

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepiona. Desde que as frases circulam nos cérebros ocupados em refletir, o mundo chegou à identificação total, pois uma cópula ajuda cada frase a religar as

comparação que faz entre a obra *A aranha chorona*, de Odilon Redon (*l'Araignée qui pleure*, carvão sobre papel, 1881, coleção particular, local indefinido), e a sequência da cabeça-aranha: “Esta é uma imagem memorável de um clássico do terror que compartilha similaridades fascinantes com a visão de Redon, em *A aranha chorona* (1881), um desenho feito com grafite de uma cabeça humana suportada por pernas aracnídeas, que são eriçadas e multiarticuladas. As obras de Redon estão penduradas em galerias renomadas, *O enigma de outro mundo*, de Carpenter, em comparação, foi condenado por sua ultrajante série de explosões visuais” (CONRICH, 2004: 96).

⁶ *Internet movie database*. Ver *A sociedade dos amigos do diabo* (SOCIEDADE, 1989) em http://www.imdb.com/title/tt0098354/?ref=fn_al_tt_1 e *Seres rastejantes* (SERES, 2006) em http://www.imdb.com/title/tt0439815/?ref=nv_sr_1.

coisas entre si; e estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariana deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento. Mas a cópula dos termos não irrita menos que a dos corpos. E quanto a mim próprio exclamo: SOU O SOL, disto resulta uma ereção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso. Todos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta (BATAILLE, 2007: 45).

Em sua interpretação da paródia, Bataille (2007) nos apresenta o labirinto como um dos seus desdobramentos, pois ele surge a partir de um processo de transformação, na medida em que a identificação total torna-se a eliminação dos pontos de referências e a proliferação de excessos sem saída. O que temos, assim, é uma construção cujo arranjo se dá pela desordem: “um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como centro infinito” (BLANCHOT, 2010: 43). Bataille (2007) inverte o significado tradicional dado ao labirinto, que é o de solucioná-lo, de sair dele, pelo desejo de permanece nele. Para o pensador francês, a imagem do labirinto surge como possibilidade de questionar as soluções racionalistas, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se à concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Perder-se no labirinto significa deixar-se dominar pelo que foge à razão e, portanto, fracassa, desmorona.

Nesse sentido, o labirinto e o informe se interrelacionam, pois ambos se constituem como antiestruturas, ao se oporem às práticas de conhecimentos organizadas, registradas, nas quais a manutenção de padrões constantes possibilita a estabilidade e o controle. A paródia, pensada como uma cópula que religa as coisas entre si, oferece a desordem, “a sem-razão do mundo”, pois ela impede a permanência e oferece o inesperado, a instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência de um andar sem meta, onde o provisório se torna o tempo de uma ameaça desconhecida, lugar de extravio, de não-saber. Diante da impossibilidade de encontrar um sentido para a vida paródica, o desastre, como afirmação do inesperado, carrega uma concepção de tempo próprio. Nas palavras de Maurice Blanchot:



Quando o desastre chega, ele não chega. O desastre é sua própria iminência, mas desde que o futuro, tal como nós o concebemos na ordem do tempo vivido, pertence ao desastre, o desastre sempre o tem subtraído ou o dissuadido, não há futuro para o desastre, como não há tempo ou espaço para sua realização (BLANCHOT, 1980: 7-8).

Não é por acaso que o tempo, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), se realize como expressão do desastre. Desde a queda da astronave que carrega a coisa, passando pela assimilação dos corpos e seu dilaceramento, pelo clima de paranoia, até a destruição de toda a base, o imprevisto rompe com a lógica apaziguadora da causa e da consequência, de tal maneira que o desastre passa a ser a regra, não a exceção. No filme de John Carpenter, o mundo como lugar de acolhimento não mais existe, já que todos os corpos e lugares tornam-se uma ameaça em potencial, um processo de decomposição, no qual o excesso se impõe a partir da violência que surge da descontinuidade, dos corpos que são assimilados e rasgados em favor de espaços e tempos suspensos pelo desastre. Esse desastre origina-se também da sensação de impotência daqueles que por ele são abatidos. É importante observar que quase toda a trama se desenvolve em uma estação científica na Antártica, onde os cientistas, ao enfrentarem uma criatura desconhecida, acabam por ser subjugados não apenas por ela, mas pelo desastre como tempo fora de si, que não permite que se possa prever o que acontecerá, já que o instante de seu acontecimento aniquila o tempo por meio da interrupção, do inacabado. Não é à toa, portanto, que, no filme de John Carpenter, as manifestações da coisa e as lutas que se travam contra ela nunca sejam concluídas, mas deixadas em aberto, o que pode ser observado até mesmo em seu final ambíguo.

Além do desastre, o que esse embate entre a ciência e a criatura acaba, de certa forma, por revelar é o encontro de dois processos que têm na assimilação sua principal característica. A maneira como a criatura absorve e mimetiza os seres que encontra pelo caminho não é restrito apenas a ela, uma vez que a ciência, e por extensão a espécie humana, se desenvolve de forma bem similar. Em sua leitura sobre a relação entre a heterogenia e a ciência na obra de Georges

Bataille, Denis Hollier (1989) analisa o que sustenta o conceito do *homo sapiens*:

A ciência se desenvolve como um processo de pura assimilação que não é seguida por qualquer fase excretora. Mas se a ciência está em atividade nessa assimilação (com nomes cuja diversidade, sem dúvida, valeria a pena examinar por conta própria, mesmo se, à primeira vista, eles parecem dizer a mesma coisa: homogeneização, identificação, reprodução), é basicamente porque a assimilação fornece uma definição extremamente apurada para a forma como a humanidade existe. Não há assimilador mais ativo do que o ser humano: no mundo exterior, não há nada que possa proporcionar uma estrutura de acolhimento para a forma como a alteridade é submetida à conquista voraz; a infinitude monótona da técnica não tem outra missão, nenhuma outra vocação do que esta assimilação do outro, não importa quanto, por meio de uma compreensão que ameaça tudo aquilo que lhe escapa. O imperialismo voraz que reduz tudo a si mesmo, que mantém tudo o que assimilou (sem a necessidade de devolvê-lo ou dar conta dele), é a própria face da humanidade. [...]. Mais do que qualquer outra espécie sua existência é dedicada à conquista e à apropriação voraz de tudo o que não é ela mesma (HOLLIER, 1989: 86-87).

Poderíamos aplicar as mesmas palavras de Hollier (1989) à criatura do filme de Carpenter, se não fosse o caso de haver uma diferença entre a assimilação praticada por ela e a exercida pela espécie humana. Ao contrário da ciência, que tende a aprisionar o que assimila, a coisa se fragmenta, excreta, ao se reproduzir. Cada célula dela é, metonimicamente, uma extensão de seu corpo, cuja definição se torna imprecisa diante da impossibilidade de demarcar os limites que essa estrutura orgânica cobre. Nesse sentido, a paródia e a cissiparidade se encontram, pois, a cópula que religa as coisas prolifera-se por meio da cópia, de maneira indefinida, ao agregar, mas também expelir, partes dilaceradas do organismo que conjuga esses dois processos. Assim, um dos motivos pelos quais a ciência não consegue conter e derrotar a coisa está talvez no fato de que ela não apenas se constitui e se move pela heterogeneidade, como também a execra, pois, de acordo com Georges Bataille, “a excreção se apresenta como resultado da heterogeneidade e pode avançar em direção de uma cada vez maior heterogeneidade, liberando impulsos cuja ambivalência é mais e mais

pronunciada” (BATAILLE, 1970b: 60). A incapacidade dos personagens de saber se o ser humano ao lado deles é o que realmente diz ser, ou se é apenas a coisa imitando a forma humana, deriva do fato de não haver dados o suficiente que permitam deduzir quem, quando e como a coisa se apropriou daqueles que estão ao redor, já que o desconhecido, como expressão da heterogeneidade, passa a ocupar o lugar da ciência, ao se furtar de quaisquer que sejam os imperativos do cálculo e da razão.

A relação entre a ciência e o desconhecido que ela enfrenta e pelo qual é subjugada, não se restringe a *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), mas pode ser percebida em outras obras de John Carpenter, como em *Dark Star* (DARK, 1974) e *Príncipe das sombras* (PRÍNCIPE, 1987). Se o primeiro filme se constitui como uma paródia de *2001: uma odisseia no espaço* (2001, 1968), ao oferecer uma visão crítica da ciência por meio do *nonsense*, o segundo se aproxima de *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), no instante em que, nessas duas obras, a ciência não consegue apreender “o que se situa unicamente incapaz de ser conquistado pelo conhecimento” (BATAILLE, 1976: 216). Embora o tratamento dado ao corpo humano seja semelhante nos dois filmes, no que diz respeito à maneira obscena como ele é abordado, em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), a falta de informação com que se depara a ciência é muito maior. Diferente de *Príncipe das sombras* (PRÍNCIPE, 1987), não há, nessa obra de Carpenter, qualquer insinuação a uma entidade maléfica habitando o outro lado do espelho, um ponto de referência sobre contra o que se está lutando.

Em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), a coisa não é condicionada pelos parâmetros do bem e do mal, ou pelo fato de ter sua origem traçada em outra dimensão, pois o máximo que se sabe dela é que ela veio de outro planeta e que assimila e copia formas orgânicas. Diante da ausência de respostas, o que não pode ser explicado transforma-se em espanto, incredulidade, riso. Quando a cabeça de Norris se desprende de seu corpo e adquire patas aracnídeas, um dos personagens, ao presenciar tal horror, assim se expressa: “*you’ve gotta be fucking*

kidding” (tradução nossa: você deve estar brincando)⁷. Para Bataille, “rimos, não por uma razão que não aconteceria de saber, por falta de informação ou pelo desejo de informação suficiente, mas porque o desconhecido nos faz rir” (BATAILLE, 1976: 216). Nesse sentido, o riso como expressão do desconhecido é a constatação de que tudo desmoronou e de que não há resposta: “não mais deixar de fora o riso rasgando a trama (o tecido) da qual o homem é feito, ao contrário, saber-se garantido pela insignificância até que o pensamento não seja ele mesmo rasgo profundo do tecido, e o seu objeto – o próprio ser – o tecido rasgado”. (BATAILLE, 1992: 86). Em *O enigma de outro mundo* (ENIGMA, 1982), esse riso rasgando a carne expõe o fracasso não apenas da ciência, mas do ser humano em lidar com sua própria insuficiência. Essa insuficiência surge, no filme, no momento em que os indivíduos na base são confrontados com o que revela a fragilidade da espécie humana, como ocorre, quando presenciam o informe que a coisa articula, suas manifestações labirínticas, sua paródia do corpo humano. Mas a insuficiência aparece também como o vazio de uma luta contra o nada, pois, em seu embate contra aquilo que desconhece, o ser humano luta contra si mesmo e se perde no labirinto de suas próprias vísceras, como um ser acéfalo⁸. Seus medos e seus fantasmas se projetam naquele que está à sua frente, à medida que o desfazem, e sobra, como espelho, uma face que se revela, ao mesmo tempo, dele e desse outro. Assim, as últimas palavras do filme, “Por que apenas não

⁷ Sobre o lado engraçado dessa cena, Rob Bottin assim se expressa: “Quando a cabeça de Norris se desprende e não para por aí, mas volta a viver - rastejando pelo chão e brotando pernas - isso não é nojento. Isso é a imaginação de Walt Disney; não é de mau gosto, é divertido” (BOTTIN, 1982: 74).

⁸ O acéfalo, nesse sentido, representa para Georges Bataille a possibilidade de conjugar o ser pela subtração, determinado por “um poder, que tudo pode, pode inclusive isso, suprimir-se como poder” (BLANCHOT, 2007: 192). Em *A conspiração sagrada*, Bataille assim descreve o Acéfalo: “Além do que eu sou, encontro um ser que me faz rir por que ele está sem cabeça; isto me enche de pavor porque ele é feito de inocência e crime; sua mão esquerda segura uma adaga e a direita, um sagrado coração em chamas. Ele reúne na mesma erupção Nascimento e Morte. Ele não é um homem. Ele também não é um deus. Ele não é eu, mas ele é mais do que eu: seu estômago é o labirinto no qual ele se perdeu, perdeu-me com ele, e no qual eu descobri a mim mesmo como ele, em outras palavras como um monstro” (BATAILLE, 1970a: 445).

ficamos aqui, por enquanto? Ver o que acontece.” (ENIGMA, 1982), referem-se ao eu não como uma entidade autônoma, mas à mercê sempre do outro. É sob a condição de também ser monstro que o ser humano deve lidar com esse outro, ao se deixar levar pelas hipóteses que elabora sobre ele e ao saber que nenhum conhecimento de nada vale agora, pois é necessário a renúncia de si mesmo, abraçar o vazio, para que no autossacrifício, ironicamente, exista alguma chance, ainda que não se saiba para quem ou o quê.

Referências

2001: uma odisséia no espaço. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester; Daniel Richter; Leonard Rossiter, e outros. Música: György Ligeti. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 bobina cinematográfica (149 min), son., color., 35mm.

ALIEN: o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Dan O’Bannon. Produção: Gordon Carroll. Intérpretes: Tom Skerritt; Sigourney Weaver; Veronica Cartwright; Harry Dean Stanton; John Hurt, e outros. Música: Jerry Goldsmith. Los Angeles: Brandywine Productions, 1979. 1 bobina cinematográfica (117 min), son., color., 35mm.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. Informe. In: Documents: archeology, beaux-arts, ethonographie, varieties, v. 1, n. 7, 1929. p 382.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar* (e outros textos do sol). Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1971.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes V*. Paris: Gallimard, 1973.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.

BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.



BELLMER, Hans. *Les Jeux de la poupée*. Illustrés de textes par Paul Éluard. Paris: Éditions premières, 1949.

BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

BILLSON, Anne. *The Thing*. London: British Film Institute, 1997.

BLADE runner, o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos; M. Emmet Walsh, e outros. Música: Vangelis. Los Angeles: The Ladd Company, 1982. 1 bobina cinematográfica (117 min), son., color., 35mm.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books: 1999.

BOTTIN, Rob. The incredible effects of The Thing. In: *Cinefantastique, special double issue*, v. 13. n. 2 /v. 13. n. 3. nov./dez., 1982. p. 49-75.

CAMPBELL, John W. Who goes there? In: _____. *Who goes there?* New York: Buccaneer Books, 1948. p. 7-75.

CARPENTER, John; SWIRES, Steve. John Carpenter. In: *Starlog*, v. 5, n. 48, jul., 1981. p. 73-76.

CARPENTER, John; SWIRES, Steve. John Carpenter directing The thing. In: *Starlog*, v. 5, n. 60, jul., 1982. p. 26-28.

CONRICH, Ian. Killing time... and time again: the popular appeal of Carpenter's horrors and the impact of The Thing and Halloween. In: CORINCH, Ian; WOODS, David (Org.). *The cinema of John Carpenter: the technique of terror*. London: Wallflowers Press, 2004. p. 91-106

CUMBOW, Robert C. *Order in the universe: the films of John Carpenter*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2000.

DARK star. Direção, roteiro e produção: John Carpenter. Intérpretes: Brian Narelle; Cal Kuniholm; Dre Pahich; Dan O'Bannon; Adam Beckenbaugh, e outros. Música: John Carpenter. Los Angeles: Bryanston Pictures, 1974. 1 bobina cinematográfica (83 min), son., color., 35mm.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ENIGMA de outro mundo, O. Direção: John Carpenter. Roteiro: Bill Lancaster. Produção: David Foster. Intérpretes: Kurt Russel; Wilford Brimley; T. K. Carter; David Clennon; Keith David, e outros. Música: Ennio Morricone. Universal City: Universal Pictures, 1982. 1 bobina cinematográfica (109 min), son., color., 35mm.

GRANT, Michael. The Thing. In: COOK, Pam; BERNINK, Mike. *The Cinema Book*. 2 ed. London: BFI Publishing, 1999. p. 191-208.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Transl. by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

INVASORES de Marte, Os. Direção: William Cameron Menzies. Roteiro: Richard Blake. Produção: Edward L. Alperson. Intérpretes: Helena Carter; Arthur Franz; Jimmy Hunt; Leif Erickson; Hillary Brooke, e outros. Música: Raoul Kraushaar. Los Angeles: Edward L. Alperson Productions, 1953. 1 bobina cinematográfica (78 min), son., color., 35mm.

MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In: MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 158-162.

MONSTRO do Ártico, O. Direção: Christian Nyby. Roteiro: Charles Lederer. Produção: Howard Hawks. Intérpretes: Margaret Sheridan; Kenneth Tobey; Robert Cornthwaite; Douglas Spencer; James Young, e outros. Música: Dimitri Tiomkin. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1951. 1 bobina cinematográfica (87 min), son., p&b., 35mm.

NOITE dos mortos vivos, A. Direção: George A. Romero. Roteiro: John A. Russo. Produção: Karl Hardman. Intérpretes: Duane Jones; Judith O'Dea; Karl Hardman; Marilyn Eastman; Keith Wayne, e outros. Música: John Seely. Los Angeles: Image Ten, 1968. 1 bobina cinematográfica (96 min), son., p&b., 35mm.

PRÍNCIPE das sombras. Direção e roteiro: John Carpenter. Produção: Larry J. Franco. Intérpretes: Donald Pleasence; Jameson Parker; Victor Wong; Lisa Blount; Dennis Dun, e outros. Música: John Carpenter. Long Beach: Alive Films, 1987. 1 bobina cinematográfica (102 min), son., color., 35mm.

REDON, Odilon. *l'Araignée qui pleure*. Carvão sobre papel, 1881, coleção particular, local indefinido.

SERES rastejantes. Direção e roteiro: James Gunn. Produção: Paul Brooks. Intérpretes: Don Thompson; Nathan Fillion; Gregg Henry; Xantha Radley; Elizabeth Banks, e outros. Música: Tyler Bates. Santa Mônica: Gold Circle Films, 2006. 1 bobina cinematográfica (95 min), son., color., 35mm.

SOCIEDADE dos amigos do Diabo, A. Direção: Brian Yuzna. Roteiro: Rick Fry. Produção: Keith Walley. Intérpretes: Billy Warlock; Devin DeVasquez; Evan Richards; Bem Meyerson; Charles Lucia, e outros. Música: Phil Davies. Los Angeles: Society Productions Inc., 1989. 1 bobina cinematográfica (99 min), son., color., 35mm.

TERROR que mata. Direção: Val Guest. Roteiro: Richard H. Landau. Produção: Anthony Hinds. Intérpretes: Brian Donlevy; Jack Warner; Margia Dean; Thora Hird; Gordon Jackson, e outros. Música: James Bernard. Londres: Hammer Films, 1955. 1 bobina cinematográfica (82 min), son., p&b., 35mm.

VAMPIROS de almas. Direção: Don Siegel. Roteiro: Daniel Mainwaring. Produção: Walter Mirisch. Intérpretes: Kevin McCarthy; Dana Wynter; Larry Gates; King Donovan; Carolyn Jones, e outros. Música: Carmen Dragon. Los Angeles: Walter Wanger Productions, 1956. 1 bobina cinematográfica (80 min), son., p&b., 35mm.

VEIO do espaço. Direção: Jack Arnold. Roteiro: Harry Essex. Produção: William Alland. Intérpretes: Richard Carlson; Barbara Rush; Charles Drake; Joe Sawyer; Russell Johnson, e outros. Música: Irving Gertz. Universal City: Universal International Pictures, 1953. 1 bobina cinematográfica (81 min), son., p&b., 35mm.

ZÜRN, Unica. *Dark spring*. Essays by João Ribas and Mary Ann Caws. New York: The Drawing Center, 2009.