

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 28, p. 1-14, jan.-dez. 2021 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.40124</p>	

SEÇÃO: CINEMA

A encarnação monstruosa: um problema de figuração

Monstrous incarnations: a problem of figuration

João Vitor Leal¹

orcid.org/0000-0003-0897-577X
jv.leal@gmail.com

Recebido em: 10 fev. 2021.

Aprovado em: 15 jun. 2021.

Publicado em: 23 nov. 2021.

Resumo: Este artigo examina como a figuração do humano no cinema articula e tensiona as noções de carne, corpo, identidade, personagem, figura e imagem. Recorreremos ao monstro como uma figura que tanto explicita quanto perturba o funcionamento habitual da figuração, revelando cisões entre corpos e identidades e desinventando o corpo de modo a explicitar a realidade da carne. Para tanto, investigaremos, em particular, os conceitos de "figura" e de "carne", que serão mobilizados na análise de três filmes de horror que colocam em jogo uma mesma sensação do infamiliar: *Vampiros de almas* (Don Siegel, 1956), *O enigma de outro mundo* (John Carpenter, 1982) e *Corrente do mal* (David Robert Mitchell, 2014).

Palavras-chave: Cinema. Corpo. Figura. Carne. Imagem.

Abstract: This article examines how the figuration of the human in cinema articulates the notions of flesh, body, identity, character, figure, and image. We will resort to the monster as a figure that both explains and disturbs the usual process of figuration, revealing a split between bodies and identities and disinventing the body to expose the reality of the flesh. To this end, we will investigate the concepts of "figure" and "flesh" and analyze three horror films that instigate the same the sensation of the uncanny: *Invasion of the body snatchers* (Don Siegel, 1956), *The thing* (John Carpenter, 1982) and *It follows* (David Robert Mitchell, 2014).

Keywords: Cinema. Body. Figure. Flesh. Image.

"And our bodies themselves, are they simply ours, or are they us?"

— William James, *The principles of psychology*

Em um breve artigo sobre o personagem cinematográfico, o pesquisador Hans J. Wulff (1997), retomando ideias de John Perry (1975), observa que a percepção humana é sustentada por um postulado crucial: assumimos prontamente, sem necessidade de demonstrá-lo, que sempre há e deve haver uma correspondência inequívoca entre unidade corporal e identidade individual. Em nossa vida cotidiana, assim como em documentos pessoais, prontuários médicos e fichas criminais, "todas as pistas que nos levam à pessoa passam pelo corpo" (WULFF, 1997, p. 15): impressões digitais, retratos, radiografias, scanners de retina, exames genéticos, odores, timbres de voz, praticamente todos os processos e instrumentos que nos permitem identificar adequadamente uma pessoa o fazem ao permitir o reconhecimento de um corpo ou, ao menos, de uma marca, um vestígio, uma manifestação corporal.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Romper esse vínculo é, com frequência, adentrar uma esfera do fantástico, povoada por sócias, clones, sombras, ecos e reflexos espectrais — duplos que, na conhecida formulação de Freud, despertam a sensação do infamiliar (*unheimlich*): “uma espécie do que é aterrador, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2018, p. 33). Adepto do fantástico desde cedo, pela via de Méliès, o cinema não se cansa de fundir e confundir corpos e identidades, sobretudo pela estratégia de papéis múltiplos — filmes que colocam um ator para representar mais de um personagem ou, ao contrário, vários atores para representar o mesmo personagem. Nesses casos, explora-se não apenas o aspecto lúdico da representação, herdado do teatro, como também a fatal prontidão da câmera para converter quase tudo em imagem — é como se, uma vez filmados, os corpos se tornassem substâncias infinitamente remodeláveis, fragmentáveis e multiplicáveis:

Nenhuma arte possui tanto quanto o cinema a liberdade de associar um mesmo corpo a pessoas diferentes. O aspecto “lúdico” da representação, a natureza indireta da relação entre o ator, o personagem e o corpo fazem com que a identidade individual possa ser encenada como um *puzzle*: pessoa e corpo representam duas grandezas suscetíveis de ser combinadas de maneira relativamente livre. (WULFF, 1997, p. 15).

A partir do reconhecimento dessa liberdade, buscamos examinar como a figuração do humano no cinema tensiona noções distintas que, no entanto, podem se revelar muito próximas, como corpo, identidade, personagem e imagem. Para tanto, recorreremos, em particular, aos conceitos de “figura” e de “carne” e à ideia de “encarnação”, como instrumentos teóricos que nos permitirão compreender melhor o processo de figuração. Mais especificamente, investigaremos o “monstro” como uma figura que explicita e, ao mesmo tempo, perturba o funcionamento habitual desse processo, revelando ou provocando cisões entre corpos e identidades.

A fim de desenvolver essas questões, analisaremos três filmes que, a partir de premissas

semelhantes, operam estratégias distintas do que propomos chamar de “encarnação monstruosa”. Em *Vampiros de almas (Invasion of the body snatchers)*, Don Siegel, 1956), *O enigma de outro mundo (The thing)*, John Carpenter, 1982) e *Corrente do mal (It follows)*, David Robert Mitchell, 2014) entidades monstruosas, incorpóreas e invisíveis se manifestam pela duplicação, posse, desfiguração ou fabricação de novos personagens — elas se corporificam através de/em corpos que são, ao menos à primeira vista, insuspeitos. Argumentaremos que haveria uma mesma figura, latente em cada um desses monstros, a construir uma espécie de meta-discurso: os monstros se encarnariam nos personagens, assim como os personagens se encarnam nos atores. No entanto, se o princípio habitual da figuração nos faz olhar os atores para reconhecer, neles, personagens concebidos aos moldes de uma pessoa², a encarnação monstruosa, ao contrário, nos entregaria corpos vazios, desobrigados de sua prerrogativa de produzir e assegurar identidades. Nos restará, então, explorar a unidade corporal nos termos de uma fenomenologia da “carne”: o corpo não como um organismo natural, mas como uma imagem, uma forma de individuação e figuração da matéria existente.

Problema de figuração, problema de figura

Convém deixar claro, logo de início, que o problema que nos ocupa diz respeito, essencialmente, à figuração, no sentido de pensar como as figuras se cristalizam e se manifestam nos filmes. Nossa abordagem é mais ontológica e fenomenológica do que culturalista e nosso terreno é mais o da imagem que o do imaginário. Estamos mais interessados nos mecanismos de figuração do que nos eventuais sentidos figurados (simbólicos, históricos, sociais) que as figuras possam transportar.

Nesse sentido, é fundamental elucidar aquilo que chamamos aqui de “figura”. Nossa concepção é distante de outra, certamente mais usual, pela qual o termo designa uma imagem, o aspecto visível de uma coisa, uma forma que se distingue de

² Lembremos que “personagem” e “pessoa” têm origem na mesma palavra latina, *persona*, e que todo leitor ou espectador, ao se deparar com um personagem, inevitavelmente “antecipa a unidade de uma pessoa” (WULFF, 1997, p. 29), projetando nele qualidades antropomórficas, intenções e motivações.

um fundo e de outras formas. Apesar de mais usual, esse entendimento do termo é relativamente recente e esconde uma vasta riqueza conceitual³.

O filólogo Erich Auerbach (1997) explica que o radical latino *-fig* é uma tradução do grego *plasma* ou *plasis* e que, assim, o campo semântico originalmente coberto por "figura" diria respeito à plasticidade — a uma dinâmica, a um processo, não a uma forma estável de contornos bem definidos. Investigando o sentido recorrente do termo em textos romanos e medievais, Auerbach define "figura" como a "forma provisória de algo eterno e atemporal" (AUERBACH, 1997, p. 51). O autor explica que o sacrifício de Jesus, por exemplo, já estaria prefigurado em narrativas como as de Adão e Moisés: Jesus, Adão e Moisés seriam formas provisórias de um deus que os transcende, atualizações de uma força que os atravessa, encarnações de uma mesma energia. Para os cristãos, Jesus não representa, simboliza ou evoca a existência de Deus; ele é a própria divindade. Tal dinâmica de figuração se reproduz nos rituais da Igreja: pão e vinho, uma vez consagrados, não representam, simbolizam ou evocam, mas são figuras da divindade, pois dão a ela novas formas provisórias.

A ideia de encarnação tem papel central nessa concepção de figura, que já foi examinada, também, no âmbito da arte sacra medieval. Em seu estudo sobre a obra de Fra Angelico, Georges Didi-Huberman (1995) observa que o pintor visa menos representar (ilustrar, narrar) episódios da vida de Cristo do que figurar a encarnação, de modo a "produzir a *memória de um mistério*" (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 48). Por exemplo, a coluna entre o anjo e a virgem na *Anunciação* (Imagem 1), em análise de Daniel Arasse (1996, p. 22), pode parecer uma estranha escolha de composição, mas é ela a figura da encarnação anunciada pelo anjo. Figura enigmática, não pautada por semelhança visual ou por convenção simbólica. De fato, não se pode afirmar que essa coluna representa nem a vontade de Deus, nem o corpo

de Jesus, mas, sim, que exprime a passagem mesma de uma coisa à outra: toda figura é "uma maneira de estabelecer associações significantes entre coisas diferentes", "entre duas coisas, dois universos, duas temporalidades, dois modos de significação" (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 96). A tinta se torna mármore, o anúncio do anjo se faz pedra: a coluna que divide a pintura ao meio manifesta, sem o solucionar, o mistério da encarnação.

Imagem 1 – Anunciação, Fra Angelico, 1437-1446



Fonte: Pintura presente no Museu Nazionale di San Marco, Florença.

Para Philippe-Alain Michaud (1989), a encarnação cristã funciona como uma teoria da figura, propondo um pacto entre a abstração do mistério religioso e sua representação narrativa e/ou pictórica. É um pacto análogo ao que funda a relação entre atores e personagens, especialmente na tradição naturalista de representação — não por acaso, Santo Agostinho pode ser considerado, em retrospecto, o primeiro teórico do cinema (JAKOBSON *apud* MICHAUD, 1989, p. 17). Por esse pacto, o ator de cinema não representa, simboliza ou evoca um personagem; ele é, no mundo do filme e por toda a sua duração, o próprio personagem. Para o filme, o ator interessa, sobretudo, como forma provisória dessa entidade autônoma e exterior a ele, mas que precisa dele para existir.

Abordar o personagem fílmico em termos de encarnação talvez seja ceder a um engodo simplista, entregando-se ao ilusionismo da trama

³ O sentido de figura como "aspecto visível" se tornou preponderante com os tratados renascentistas de Leon Battista Alberti (*Da pintura*, 1435) e Giorgio Vasari (*As vidas dos melhores arquitetos, pintores e escultores*, 1550), que supervalorizam a narrativização e o realismo das imagens de arte. A questão é discutida em detalhes por Didi-Huberman (2013).

e desconsiderando o trabalho do ator. Falar em "atuação" e "representação" é lembrar que o ator participa consciente e ativamente da construção do personagem, por mais que ele não viva realmente suas experiências: ele as vive irrealmente (SARTRE *apud* ABIRACHED, 1994, p. 73). Ao contrário, falar em "encarnação", como fazemos aqui, é perder de vista o aspecto lúdico do jogo atoral: o trabalho do ator e práticas correlatas, como figurino e maquiagem, desaparecem, dando lugar a uma mística da transubstanciação que faz, da representação, um equivalente da realidade. Todavia, se a encarnação nos afasta dos processos de construção do personagem, acreditamos que nos permite interrogar mais de perto sua ação sobre o espectador. A nosso ver, a ficção cinematográfica é, como a religião, sobretudo uma experiência de crença na imagem: mais do que suspender a descrença diante do personagem, o que o espectador faz é produzir crença diante do ator.

Estabelecido esse paralelo entre a encarnação cristã e a figuração no cinema, vale ressaltar a diferença entre figura e personagem. Por definição, o personagem é uma construção narrativa: "o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo" (CANDIDO, 2011, p. 53); "nenhum personagem pode existir fora de uma configuração ficcional, por mais rudimentar que ela seja" (BELLOÏ, 1997, p. 59); "ser personagem é ter uma existência textual e parecer momentaneamente existir para além dela" (FROW, 2016, p. 296). A figura, ao contrário do personagem, não é um ingrediente do texto, é sua espessura, seu movimento, seu ritmo; ela é o inconsciente, o desejo latente, a "energia que dobra, que esmaga o texto fazendo dele uma obra" (LYOTARD, 1971, p. 14)⁴.

Apesar dessa diferença fundamental, figura e personagem com frequência se entrelaçam. O exame desse entrelaçamento está além dos objetivos deste texto, mas foi minuciosamente realizado, no campo da literatura, por Xavier

Garnier (2001). Esse autor observa que, de um modo geral, o trabalho da narrativa consiste em "revestir a figura em personagem para nos permitir vê-la evoluir" e que, portanto, a função primordial do personagem é "tornar manifesta a figura" (GARNIER, 2001, p. 177). Dito de outro modo, é como se a figura circulasse e se fizesse notar na obra, essencialmente, no/atraves do personagem. Uma vez mais, a teologia cristã pode nos dar o exemplo: o movimento, o desejo, a energia do mistério religioso é revestido e revelado, sobretudo, por personagens-figura como Moisés, Adão e Jesus.

É assim que, recuperando suas raízes, o conceito de figura, atrelado à ideia de encarnação, ecoa nos domínios da filosofia e da arte. Não sendo o equivalente exato de uma coisa, objeto, imagem ou personagem, a figura foi posteriormente pensada como uma "forma sensível relacionada à sensação" (DELEUZE, 1984, p. 27), numa perspectiva que vem sendo trabalhada, no campo dos estudos cinematográficos, por pesquisadores como Jacques Aumont (1996), Martin Lefebvre (1997), Nicole Brenez (1998), Philippe Dubois (2012) e Adrian Martin (2015).

Ao optar pela figura, esses autores assumem um risco que convém assumir aqui: em termos metodológicos, a figura (sensação) é uma via de incertezas, marcada por impressões subjetivas e excessos de teorização que ameaçam o rigor da análise. Mesmo seus defensores mais engajados entendem que a figura não é algo a ser circunscrito, descrito e nomeado: ela demandaria apenas que reconheçamos sua eficácia (VANCHERI, 2011, p. 105). Prestar atenção à figura implica ir além da obra para investir numa radical valorização do trabalho empreendido pelo próprio espectador, como explica Marin Lefebvre:

O filme deve possuir certos traços susceptíveis de apoiar a emergência da figura, e o espectador deve ter em sua mente os pressupostos necessários à sua ativação. A figura emerge, portanto, na relação estabelecida entre filme

⁴ Com o conceito de "figural", Lyotard reafirma para a figura uma função diferente das já assinaladas pelo figurativo (que diz respeito ao visível) e pelo figurado (que diz respeito ao sentido). A origem do termo está nas notas de trabalho de Merleau-Ponty para *O olho e o espírito* (2004) e *O visível e o invisível* (2003). Ao analisar a tensão entre o figurativo e o não-figurativo na arte, Merleau-Ponty elabora aquilo que, mais tarde, será retomado por Lyotard: "é próprio do visível ter um foro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18-19). Para a história do conceito de "figural", ver Aubral (2009) e Manzi Filho (2003).

e espectador. Nesse contexto, a característica essencial da figura é fazer o espectador sonhar, é fixar sua memória e sua imaginação a sons, imagens e argumentos que ela desfigura e reconfigura numa nova constelação semiótica. Noutras palavras, a figura garante a vida imaginária de certas percepções, de certas ideias, no seio de um cinema interior e íntimo. (LEFEBVRE, 1997, p. 117).

Em suma, a figura não é algo a ser procurado e descoberto, mas algo que pode emergir; ela não reside dentro do filme, mas é fabricada pelo espectador, a partir do momento em que sua memória e sua imaginação são estimulados por imagens, sons e percursos narrativos, incluindo-se aí os personagens. Ela só existe como um objeto mental cuja "vida imaginária" é ditada pelas experiências de cada espectador.

As formas provisórias

É, sobretudo, pela sensação do infamiliar, pelo fabricar/sentir a mesma figura a partir de elementos distintos que propomos aproximar *Vampiros de almas*, *O enigma de outro mundo* e *Corrente do mal*. Quando constatamos, nesses filmes distintos, a emergência de uma mesma figura, isso não significa — não necessariamente — que eles tratem do mesmo tema, partilhem da mesma estrutura narrativa ou estilo, obedeçam à mesma lógica de produção ou estabeleçam, entre si, qualquer relação que nos permita aproximá-los com critérios plenamente objetivos, verificáveis, universais. Antes, a aproximação se funda em um gesto intuitivo, mas decidido, como o traçado de uma constelação: o desenho que liga as estrelas no céu não resulta de características comuns entre elas, mas da ação de um observador, da "exuberância das forças da imaginação projetante" (BACHELARD *apud* SOUTO, 2020, p. 158).

Os três filmes partem de premissas semelhantes, o que facilita a aproximação: um personagem humano, sem que nenhum traço físico ou psicológico o evidencie, é o agente de uma força maléfica. Por um lado, essa força parece absolutamente incapaz de se manifestar por seus

próprios meios, sem assumir uma forma visível qualquer; por outro lado, ela pode assumir a forma de todo e qualquer personagem.

Em *Vampiros de almas*, uma pequena cidade californiana é invadida por uma entidade alienígena, invisível e silenciosa, que almeja substituir os seres humanos por réplicas idênticas, que assimilam suas memórias e imitam seus comportamentos. Basta que um personagem adormeça para que a substituição dos corpos tenha início. Assim, todos os habitantes vão desaparecendo, sem que ninguém o perceba: se o objetivo dos invasores é erradicar a espécie humana, seu *modus operandi* é terrivelmente sutil. Mas um detalhe distingue os humanos das cópias alienígenas: estas não demonstram emoções nem motivações individuais, agindo, na prática, como iterações de um mesmo organismo que se espalha por múltiplos corpos.

O filme é uma adaptação da novela *The body snatchers* (Jack Finney, 1955)⁵. Frutos da ficção científica dos anos 1950, tanto a novela quanto o filme se alimentam da atmosfera macarthista da época — da dúvida acerca de alguém muito próximo (vizinho, amigo, parente, amante) que poderia, subitamente, se revelar hostil, um agente comunista infiltrado na sociedade norte-americana em plena Guerra Fria. Ao mesmo tempo em que sustenta esse subtexto paranoico e reacionário, no entanto, a narrativa realiza, também, uma crítica à alienação, ao conformismo individualista do "*American way of life*". Como resultado, tem-se uma curiosa ambiguidade ideológica: a narrativa claramente "oferece uma 'mensagem'", mas há uma disputa considerável sobre qual exatamente seria o seu teor: anti-comunista, anti-americanista ou anti-conformista" (BORDWELL, 1989, p. 12).

Apesar da proporção épica de sua premissa e de suas implicações políticas, a trama prefere explorar a sensação do infamiliar nas relações entre um pequeno grupo de personagens, liderado pelo médico Miles Bennell (Kevin McCarthy) — um dos primeiros a perceber que há algo errado na

⁵ A novela foi adaptada outras vezes para o cinema, notadamente sob a direção de Philip Kaufman, em 1978, e de Abel Ferrara, em 1993. A popularidade da narrativa acabou transformando o sentido original da expressão "*body snatcher*", que, no Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, era usada para se referir aos ladrões de covas que vendiam cadáveres a escolas de medicina.

cidade. A princípio, Miles acredita estar diante de uma epidemia da raríssima síndrome de Capgras, transtorno psíquico no qual o paciente acredita que pessoas próximas, como um cônjuge ou filho, teriam sido substituídas por impostores. Em suas investigações, porém, ele descobre alguns cadáveres humanos e os casulos alienígenas nos

quais suas réplicas são gestadas — ele flagra até mesmo a réplica, ainda inacabada em seu casulo, de sua antiga namorada, Becky (Dana Wynter) (Imagem 2). No decorrer do filme, incapaz de enfrentar os invasores, Miles precisará discernir entre os que ainda são humanos e aqueles que, já substituídos, tentarão impedir sua fuga.

Imagem 2 – Miles descobre a réplica de Becky



Fonte: Frames do filme *Vampiros de almas* (Don Siegel, 1956).

Talvez a opção mais arrojada do filme, em termos figurativos, seja não revelar o invasor: não há nenhuma criatura monstruosa visível, de fato. Ao priorizar a elipse e o fora-de-campo, o filme priva o espectador de testemunhar, a olho nu, os processos implícitos no desaparecimento das vítimas e na gestação das réplicas. Ainda assim, fica claro que a encarnação monstruosa se dá à custa de uma desencarnação: o corpo que volta à cena é familiar, mas o personagem que antes o ocupava já não o ocupa mais. Assim, o corpo humano se faz reconhecível, mas sem vida, como uma imagem: “o cadáver é a sua própria imagem”, um semelhante que não se parece com nada (BLANCHOT, 1987, p. 260).

Ao contrário de *Vampiros de almas*, numa economia figurativa mais explícita, *O enigma de outro mundo* insiste para que vejamos os estados

intermediários de um corpo que sofre (e ostenta) a ação de uma força monstruosa. Na trama, uma pequena equipe em expedição pela Antártida descobre um microrganismo que, como um parasita, pode se camuflar em outros organismos vivos. Após grotescos processos de metamorfose (Imagem 3), esse ser se apossa dos corpos dos personagens, preservando sua aparência e imitando seus comportamentos. Logo fica claro que o organismo, de origem extraterrestre, tem como objetivo sua própria reprodução. Mas é impossível identificá-lo, posto que só ataca quando não há testemunhas. O conflito é colocado da seguinte forma por um personagem: “Como vamos saber quem é humano? Se eu fosse uma imitação perfeita, como você saberia se sou eu mesmo?”

Imagem 3 – Estados intermediários da “coisa”





Fonte: Frames do filme *O enigma de outro mundo* (John Carpenter, 1982).

A violência gráfica e o isolamento geográfico, traços típicos da filmografia de Carpenter, intensificam a atmosfera de desconfiança que, de fato, já é sugerida desde o início. Sébastien Clerget (1990) observa que o duplo e a indeterminação das identidades são motivos que reverberam por todo o filme: sabemos pouco, quase nada, sobre a vida pregressa e as motivações de cada personagem, bem como sobre as relações de hierarquia ou de amizade que os unem; todos eles se apresentam de uniforme e, não raro, com máscaras e capuzes, que lhes cobrem o rosto. Os personagens já estão, pois, predispostos à desidentificação, suscetíveis à substituição uns pelos outros. A exceção é o piloto MacReady (Kurt Russell), apresentado ao espectador numa cena que ressalta sua diferença com relação aos demais membros da expedição:

A cena de sua apresentação metaforiza duplamente a ação por vir: ele joga xadrez — jogo de substituição em que uma peça “come” a outra — e, ao se ver derrotado, despeja o conteúdo de seu copo de uísque na máquina eletrônica. O líquido se infiltra pelo sistema e, com um curto-circuito, o destrói. (...) Individualizado, singularizado, separado dos demais personagens, ele dificilmente será contaminado. (CLERGET, 1990, p. 93).

Em outra cena importante do filme, os cientistas conseguem isolar o organismo para observá-lo num microscópio. O aparelho mostra que suas células são instáveis, fazendo-se idênticas às de qualquer outro ser vivo com o qual tenha tido contato. Sob ataque, o organismo se agita de modo incessante; apenas o fogo pode exterminá-lo. Ele parece ser, como o fogo, menos uma coisa plástica do que uma expressão da própria plasticidade. Uma plasticidade que, ao afligir os corpos — pois é disso que se trata —,

não apenas lhes revela a fragilidade, como também a existência de algo que lhes é anterior, a matéria-prima que os constituem: a carne que se estica, distorce, desmancha e se redesenha, antes de se estabilizar novamente na forma, agora infamiliar (possuída), do corpo original.

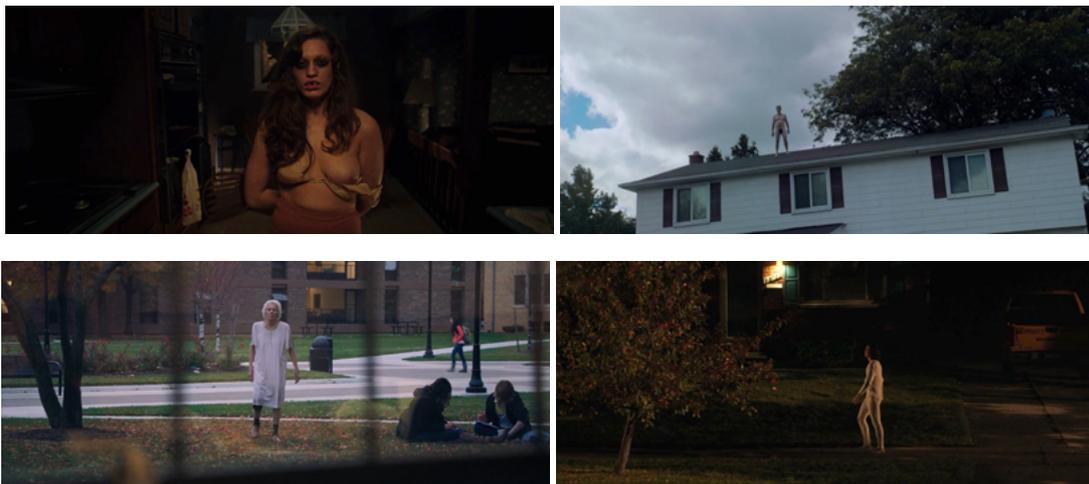
Uma definição de plasticidade pode ajudar a elucidar a questão: como nota a filósofa Catherine Malabou (2000), o termo se refere àquilo que é suscetível tanto a receber forma (como a cera ou a argila) quando a atribuir forma (como se diz das “artes plásticas” e da “cirurgia plástica”). Malabou explica que “é ‘plástico’ o suporte que é capaz de manter a forma que lhe foi impressa e de resistir ao movimento de uma deformação infinita” (MALABOU, 2000, p. 311-312). Em *O enigma de outro mundo*, o corpo se revela, então, uma forma impressa na/da carne, essa matéria plástica por excelência. O filme traduz à risca, pela elaboração narrativa e visual de seu monstro, o conceito de figura como uma potência de transformação (e não uma forma estável) que se instala nos personagens para que possamos testemunhar sua existência.

Explorando em outra chave a tensão entre o visível e o invisível, *Corrente do mal* substitui o invasor alienígena por uma força sobrenatural. Após uma relação sexual com seu namorado, a adolescente Jay (Maika Monroe) passa a ser perseguida por pessoas aleatórias, como um jovem que tenta invadir sua casa e uma velha que parece vagar pelos corredores da escola. A passos lentos, mas incansáveis, e sem uma palavra sequer, cada uma dessas pessoas caminha em sua direção. Não se trata, porém, de personagens diferentes: a entidade maléfica pode se cristalizar com a aparência de qualquer um, conhecido ou não,

e adquirir nova aparência de uma cena a outra, de um plano a outro. É interessante notar que, a cada vez, o corpo fabricado pelo sobrenatural para se colocar em cena surge despido, como

um cadáver, ou então vestido de branco, como um fantasma (Imagem 4): dessa maneira, o filme parece explicitar a relação, mediada pela morte, entre corpo e imagem⁶.

Imagem 4 – Encarnações provisórias do monstro



Fonte: Frames do filme *Corrente do mal* (D. R. Mitchell, 2014).

Para além dessa alternância de corpos visíveis, o filme também explora uma alternância de pontos de vista, uma vez que apenas as vítimas dessa maldição sexualmente transmissível podem, efetivamente, enxergar seus perseguidores. Dessa

forma, quando a narrativa alinha o espectador à perspectiva de Jay, quase sempre há alguém que avança com passos rígidos e olhar inexpressivo; mas quando assumimos a perspectiva de seus amigos, o mesmo plano aparece vazio (Imagem 5).

Imagem 5 – A entidade se aproxima de Jay



Fonte: Frames do filme *Corrente do mal* (D. R. Mitchell, 2014).

O exercício da sexualidade feminina como signo de maldição é frequente no cinema de horror, que revisita, de modo incansável, o moralismo dos contos de fadas e doutrinas religiosas — basta morder uma maçã, símbolo do pecado, para, como Eva, ser expulsa do paraíso ou, como Branca de Neve, cair desacordada. *Corrente do*

mal explora exatamente essa ideia: apesar do ato sexual que a condena, Jay se comporta como uma jovem imaculada e se recusa a ter novas relações sexuais, mesmo ciente de que isso faria a maldição ser passada adiante, livrando-a do monstro que a persegue. Sua resignação e castidade fazem dela a típica *final girl* — expressão

⁶ Convém lembrar que “imagem” vem de *imago*, palavra latina que designava a máscara mortuária de gesso ou cera, utilizada nos funerais da Roma Antiga. Algumas dessas máscaras eram esculpidas em pedra ou metal para servir de efigie em homenagem ao morto. A máscara, ao mesmo tempo, reproduz e oculta o rosto do cadáver, conservando o aspecto visível que ele teria tido em vida.

com que se assinala a recorrência, nos filmes de horror, da protagonista de sexualidade reprimida ou atenuada, espécie de donzela em apuros que o monstro não consegue eliminar e que, por isso, acaba por derrotá-lo (CLOVER, 1987).

De volta aos mecanismos da figuração, interessa notar que, como nos filmes anteriores, a potência do monstro se manifesta através de sua capacidade de assumir aparências humanas e, assim, sorratamente circular pelo vasto leque de corpos colocados em cena. Como uma lenda urbana, a maldição de *Corrente do mal* remonta a um passado imemorial, que se renova a cada geração — Jay é apenas a testemunha (e a vítima) mais recente da longa série de encarnações monstruosas. De modo emblemático, o monstro que a aterroriza opera conforme a lógica do conceito de figura: ele se revela em formas provisórias, numa profusão inesgotável de corpos que, lembrando as palavras de Auerbach (1997), trazem à tona algo eterno e atemporal.

O monstro e o mesmo

Nos três filmes, portanto, está em jogo uma mesma dinâmica, o processo, a *figura*, que, a nosso ver, se relaciona à sensação do infamiliar. Essa figura não é redutível a elementos concretos dos filmes (a uma única imagem ou personagem, por exemplo), mas é potencialmente ativada no contato entre os filmes e o espectador. Qualquer esforço para circunscrevê-la, descrevê-la e nomeá-la seria imprudente, visto que se revela de modo diferente em cada filme. Ainda assim, sua eficácia não deve passar despercebida: ela é a sensação mesma de encontrar, em pessoas outrora familiares ou aparentemente ordinárias, algo estranho, desconhecido, que nos faz questionar as identidades dos corpos percebidos e, conseqüentemente, nossa própria faculdade de percepção. É essa experiência que nos atíça a memória e a imaginação.

Cada filme põe em prática uma estratégia de figuração distinta para conferir algum revestimento antropomórfico a essa figura, algum corpo visível que a permita penetrar e transitar, visual e narrativamente, pelo mundo diegético. Como vimos,

Vampiros de almas opera segundo um princípio de duplicação: o personagem deve desaparecer para que o monstro se instale em sua réplica. Já em *O enigma de outro mundo*, a estratégia que predomina é a de uma possessão que acarreta desfiguração: a encarnação do monstro implica uma metamorfose do corpo por ele possuído, dando a ver o grotesco da carne. Por fim, *Corrente do mal* faz emergir a figura numa estratégia de fabricação e de alternância: entre um plano e outro, e, também, em função de mudanças de ponto de vista, um novo corpo pode surgir para dar continuidade ao trabalho do monstro.

Sabemos que, conceitualmente, todo monstro — a noção mesma de monstro — se presta à expressão de uma alteridade, um diferente, um avesso, um outro. A palavra tem origem no latim *monstrare*, que significa mostrar, revelar, exhibir, expor. Nas imagens e narrativas que o requisitam, o monstro é aquele que perturba e, com isso, acaba por explicitar a norma, as formas e valores estabelecidos. Michel Foucault (2001) observa que é preciso o outro para que possamos pensar o mesmo: o monstro pode, então, ser entendido como “o princípio de inteligibilidade de todas as formas” (FOUCAULT, 2001, p. 71). Com argumento semelhante, Mary Douglas sugere que os monstros provocam medo e repulsa porque não se encaixam em nenhuma categoria conhecida: eles são híbridos, alojados entre categorias diferentes, como as criaturas mitológicas que são metade homem, metade animal. Para a autora, toda sensação de medo ou repulsa se liga a uma indefinição ontológica. Assim, orifícios como a boca e o nariz nos parecem mais vulneráveis, e secreções como o cuspe, o pus e as fezes, mais abjetas, porque tensionam as categorias do dentro e do fora, tendo atravessado “pela simples saída física o limite do corpo” (DOUGLAS, 1976, p. 149). Trabalhando as ideias de Douglas, Noël Carroll (1999) conclui que os monstros, afinal, “não se encaixam no esquema, violam o esquema”: eles “não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores” (CARROLL, 1999, p. 53).

Os títulos originais em inglês dos filmes analisados já nos permitem constatar a ameaça cognitiva

assumida por seus monstros. Em *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers*), ao contrário do que sugere a, todavia, pertinente tradução para o português, não temos rigorosamente nenhum vampiro, nenhuma alma, mas uma entidade à qual nos referimos apenas pelo predicado “arrebata-dores de corpos” (*body snatchers*). Por sua vez, *O enigma de outro mundo* (*The thing*) atualiza a figura a partir de um monstro definido vagamente como “coisa” (*thing*). E *Corrente do mal* (*It follows*) traz um monstro que, designado por um pronome indefinido (*it*), não se sabe ao certo o que é. Essas imprecisões, ou recusas de nomenclatura, são recorrentes nas narrativas de horror, indicando que suas “criaturas não podem ser classificadas segundo nossas categorias estabelecidas” (CARROLL, 1999, p. 51). Os monstros em questão podem, de fato, ser pensados como erros de categoria: nos três filmes, eles constituem um amálgama entre vivo e morto, humano e inumano, visível e invisível, individual e coletivo. Na ótica da identidade individual, esses erros dizem respeito à diferença fundamental entre o eu e o não-eu.

Longe de restringir a figura à presença figurativa e/ou figurada do monstro — ou, inversamente, de conferir a todo monstro uma potência figural —, pretendemos permitir que as duas ideias se iluminem mutuamente. Além disso, nosso enfoque em monstros que assumem uma forma humana banal não desqualifica as criaturas tipicamente monstruosas, elaboradas no cinema com o notável auxílio de figurinos, maquiagens, trucagens e efeitos especiais. Esse último ponto parece lançar uma nova questão: se a função do monstro é apontar para uma alteridade, no limite mesmo do inumano, por que fazê-lo coincidir com corpos humanos? Por que fazê-lo assumir essa forma tão familiar?

É uma questão de duas faces, que poderia ser abordada tanto nos termos de um “monstro humanizado” quanto de um “humano monstrificado”. Desconfiamos que, independente da posição adotada, as respostas diriam tanto sobre os monstros quanto sobre a própria humanidade. Não nos cabe investigar esse problema em toda a sua extensão, mas talvez possamos,

atendo-nos ao processo de figuração nos filmes analisados, tecer, ainda, algumas considerações. Ao dissimular o monstro na forma do humano, os filmes levam o espectador a buscar vestígios de diferença nos detalhes, naquilo que, bem próximo, quase se dissolve no mesmo, no conhecido, no familiar. A alteridade radical não está distante do mesmo: está encravada nele e a ele resiste, obstinadamente. A diferença precisa do mesmo, como o mesmo precisa da diferença; nessa relação, quanto mais eles se aproximam, mais intensa é a sensação do infamiliar.

Mas é preciso que haja, de fato, alguma diferença. Do contrário, a figuração poderia dissipar a potência da figura ou, no âmbito da diegese, a forma do humano poderia desfazer a alteridade do monstro, neutralizar sua ameaça. Nesse sentido, a opção feita pelos filmes foi operar uma encarnação monstruosa, uma encarnação que duplica, desfigura ou alterna os corpos em cena. Essa opção permite investir o corpo de uma diferença que nos provoca sem se revelar de todo à nossa percepção. Como resultado dessas encarnações, vislumbramos a morte, que, como o monstro, é uma formulação radical da alteridade, do desconhecido. Ela surge no rosto impassível das réplicas de *Vampiros de almas*, nas metamorfoses de *O enigma de outro mundo*, na lentidão incansável dos corpos que executam a maldição de *Corrente do mal*.

Romper as fronteiras do corpo

Assumido como uma forma, agora, vazia, duplicável, desfigurável e alternável, o corpo humano se vê dotado de uma terrível fragilidade. Nós o encontramos “outro”, como que desprovido de mesmidade: a garantia de identidade individual por imposição da unidade corporal não existe mais. Daquilo que nos deveria ser familiar, resta apenas o invólucro, a casca, uma imagem sem referente. Esse resto talvez possa ser melhor compreendido como “carne”, no sentido fenomenológico do termo.

Na filosofia de Merleau-Ponty (2003), a carne (*chair*) descreve o elo entre um sujeito observador e o objeto observado: imbricados no instante

da observação, seriam indiscerníveis, ambos pertencentes à mesma "carne do mundo" (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 86). O conceito revoga postulados tradicionais da filosofia, como o dualismo platônico e o *cogito* cartesiano, abre uma brecha no paradigma antropocêntrico e instala uma reversibilidade no processo de percepção: ele enfatiza que o percebido (visto, tocado) compartilha a mesma dimensão daquele que percebe (vê, toca). Essa dimensão comum diz respeito a uma "*coisa geral*", indiferenciada, irreduzível, brutal, contingente, opaca e proteiforme, isto é, a um princípio de visibilidade que confere existência a todas as coisas no processo de percepção⁷. Em uma curiosa analogia que visa a explicar melhor o conceito de carne, Merleau-Ponty pede que imaginemos uma piscina cheia de água:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são (...) e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37-38).

Nessa passagem, devemos entender a água não como a substância que conhecemos, mas como o acontecimento visual que percebemos distorcendo os azulejos e cintilando pelo espaço. A água faz a vez da "*coisa geral*", que é a carne, ao estabelecer as condições de percepção da piscina enquanto fenômeno visual. Nosso interesse não deve recair sobre a matéria (líquida), a forma que ela assume (a piscina que a contém e informa), os efeitos que ela produz (as zebruras, os reflexos), ou o sujeito que observa a cena — o interesse está, mais exatamente, no denominador comum de todas essas coisas.

Ao considerar a relação entre corpo e imagem, amparado pelo conceito de carne de Merleau-

-Ponty, José Bragança de Miranda (2011) argumenta que o corpo humano não é uma coisa natural, que nos é dada de antemão, mas uma espécie de segunda pele, máscara ou véu invisível que opera um revestimento metafísico da carne. "O corpo é uma figuração da carne" (MIRANDA, 2011, p. 123), uma das formas possíveis de sua individuação. Com isso, o autor não nega o corpo orgânico, mas afirma que o modo como ele se dá a perceber e interage com as coisas do mundo não é meramente predeterminado ou condicionado pela natureza e, sim, implicado na cultura. Em seu argumento, o corpo torna a carne apreensível e tratável numa esfera antropológica, social, político ou jurídica, mas não se confunde com ela.

Em outro curioso exercício de imaginação, Miranda compara o ser humano ao camaleão: assim como o camaleão muda de cor para interpor entre si mesmo e seu predador "uma imagem, nem verdadeira nem falsa, mas necessária" (MIRANDA, 2011, p. 11), nosso próprio corpo seria essencialmente uma imagem que vem mediar nossa relação com os outros corpos. Essa imagem nos blinda, afasta nossa carne, protegendo-nos da violência do mundo físico. Em resumo, portanto, corpo é imagem: um artifício conceitual, convencional, subordinado à primordialidade da carne. Ele é, exatamente como a alma havia sido antes dele, uma invenção da cultura:

Toda a cultura mais não é do que tentar impedir este chegar da "carne" à frente, ou então mantê-la "protegida", na retaguarda. (...) A cultura começa com o afastamento da "carne", que é o que está no início dos inícios, a que nunca podemos aceder. Enquanto pura carne, nada temos a dizer ou a fazer. Dentro do *continuum* da natureza nada distinguiria a carne de outra matéria qualquer. Mas estivemos sempre do lado de cá da carne. E é por isso que nos obsidia e perturba. (MIRANDA, 2011, p. 99-100).

Nesse esquema, romper as fronteiras do corpo e expor a dura realidade da carne — como eventualmente fazem as doenças, as feridas e a velhice, mas, sobretudo, a morte — equivale a

⁷ Merleau-Ponty evita falar da carne como matéria ou substância. Ele propõe entendê-la como uma "Visibilidade", uma "generalidade do Sensível", para a qual "sabemos que não há nome na filosofia tradicional". Por vezes, ele se refere a ela com "o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral* (...). Nesse sentido, a carne é um 'elemento' do Ser." (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 135-136).

retroceder a um estado primitivo, anterior à cultura, no qual a vida humana, desindividualizada, reificada na carne do mundo, não se distingue de outras formas de vida e se dissipa no *continuum* da natureza. Miranda observa, ainda, que a cultura ocidental, tanto na forma da teologia cristã quanto da política moderna, age de modo a impedir tal retrocesso. A condenação da violência física e a imposição de rituais e documentos para autenticar o nascimento e a morte dos indivíduos são instâncias evidentes dessa ação. Ao transformar em tabu e legislar sobre os prazeres físicos — prazeres “da carne”, como a luxúria, a preguiça e gula —, prometendo em troca a salvação eterna da alma ou gratificação moral que o valha, a cultura afasta a carne para impedir sua violação “à custa da sua domesticação e isolamento. Deve-se ao afastamento da carne muito do fascínio que provoca” (MIRANDA, 2011, p. 158).

Como manifestações culturais, as artes representativas têm papel importante nesse afastamento da carne. Com frequência, elas nos pedem para abstrair a materialidade contingente daquilo que percebemos para acolher apenas seus supostos significados. Por exemplo, para voltar à discussão levantada no início do texto, o pacto da figuração, que elas tradicionalmente estabelecem, nos ensina a ignorar a carnalidade (a fisicalidade, a presença) do ator para nos submeter aos “efeitos de personagem” que ele ajuda a produzir⁸. No cinema narrativo naturalista, que tem no período clássico de Hollywood seu apogeu, o corpo do ator, sem chamar muito a atenção, “apenas guarda lugar para qualquer outro corpo que o espectador queira sobrepor a ele ou a ele substituir” (AUMONT, 1992, p. 50). Em outras palavras, pode-se entender que, nesse cinema, a carne deve passar despercebida, tão afastada quanto possível de nossa atenção — sua primeira função é guardar lugar para os corpos, isto é, para as identidades com que iremos revesti-la.

A intensidade desse afastamento da carne na cultura, no entanto, só aumenta nosso fascínio por

ela — fascínio que não deixa de se cristalizar no interior da própria cultura. É isso o que ocorre nos filmes analisados aqui: a encarnação monstruosa vem perturbar o pacto da figuração, abolir as fronteiras do corpo e expor a carne que o sustenta. Ela restitui a carnalidade do corpo e nos incita a resistir aos “efeitos de personagem”, a recusar o personagem, a não nos identificar com ele. Assim como os protagonistas — o doutor Miles Bennell, o piloto MacReady e a adolescente Jay —, o espectador permanece em dúvida sobre a natureza dos corpos que atravessam seu olhar. Antes, olhávamos o corpo para descobrir ou reconhecer uma identidade, um personagem; agora, nosso olhar esmiúça esse mesmo corpo, à procura da diferença, e encontra sua carne — a imagem de um corpo, decerto, mas apenas uma imagem. Por ação da figura latente em cada monstro, experimentamos o invisível no visível, a energia na matéria, a entidade maléfica no humano. Pela via da figura, como explica Garnier (2001, p. 13), “a identificação se subverte em fascinação”: “a figura é tudo aquilo que, no personagem, nos assombra” (GARNIER, 2001, p. 13). De modo mais metafórico em *Vampiros de almas* e *Corrente do mal*, e mais literal em *O enigma de outro mundo*, somos levados a ver a carne bruta em corpos que já não remetem a uma identidade precisa, não aderem à cultura, não obedecem à norma, às formas e valores estabelecidos. Encarnado num corpo humano, o monstro nos mostra que esse corpo é decididamente uma imagem — o que talvez seja menos uma crise do corpo do que a redescoberta de sua potência.

Considerações finais

Em um momento contemporâneo marcado pela proliferação de imagens, a virtualidade das relações, a fluidez das identidades e uma compreensão crescente do corpo como produção cultural, tudo aponta para um retorno à/de carne e para a urgência de se repensar a noção

⁸ “Contrariamente ao que pode parecer uma evidência, nós não temos acesso direto ao personagem, quaisquer que sejam os suportes pelos quais ele se manifesta: romance, texto dramático, cena teatral, filme, vídeo etc. Nós estamos, na melhor das hipóteses, em presença de *efeitos de personagem*, de traços materiais, indícios dispersos que permitem uma certa reconstituição por parte do leitor ou espectador” (PAVIS, 1997, p. 171).

de corpo. Se uma tecnologia como o cinema, há mais de um século, apresenta o corpo como imagem e exalta sua plasticidade, os avatares que agora assinalam nossa presença em ambientes virtuais e redes sociais, para ficar apenas em um exemplo, parecem demandar uma concepção de corpo cada vez mais capaz de compreendê-lo como "uma coleção de imagens"⁹. Quando questionamos a noção habitual de corpo (unidade biologicamente determinada e atrelada a uma identidade individual), "todo um regime do pensamento, e do poder, sai abalado" (MIRANDA, 2011, p. 115). Nesse contexto, a discussão sobre os processos de figuração ganha relevo, contribuindo com o debate ao revisitar e arejar noções fundamentais, como carne, corpo, identidade, personagem, figura e imagem.

Neste artigo, buscamos justamente refletir sobre essas noções no âmbito do cinema. A tentativa foi mais de organizá-las em um arranjo esclarecedor do que de desemaranhá-las — é preciso admitir que essas noções, muitas vezes, se sobrepõem, criando um nó que não deve ser desfeito e, sim, analisado em sua complexidade. Vale reconhecer que, nessa tentativa, a exposição teórica se adensou, particularmente, em torno dos conceitos de "figura" e de "carne" — dois termos que encontram, no senso comum, entendimentos muito distintos e distantes daqueles trabalhados aqui. As análises convocaram, também, as noções de "encarnação" e de "monstro", das quais nos servimos como de um reagente ou catalisador químico: artifícios que usamos para desencadear, acelerar, intensificar e trazer à tona tensões entre corpo e identidade, figura e personagem, carne e imagem.

Foi com o intuito de amarrar essas tensões que propusemos a "encarnação monstruosa" — operação que explicita o princípio habitual de figuração no cinema, calcado na transubstanciação da teologia cristã, ao mesmo tempo em que o perturba. A ideia foi colocada pelos próprios filmes analisados: neles, o corpo humano é tratado

como uma forma, por si mesma, vazia e, no limite, descartável — a forma provisória das forças incorpóreas e invisíveis que os duplicam, possuem, desfiguram e os fazem alternar. Aproximados por uma mesma figura, uma mesma sensação do infamiliar, esses filmes promovem uma dúvida acerca das identidades e, mais radicalmente, desinventam o corpo, trazendo-nos de volta ao estado primitivo da carne. Ao operar de modos diferentes a encarnação monstruosa, cada filme nos permitiu discutir implicações distintas de um problema que, como esperamos ter demonstrado, remonta às bases de nossa cultura, sem deixar de ser atual — problema que nos torna, como Narciso diante de seu reflexo, fascinados e ameaçados pelo poder de nossa própria imagem.

Referências

- ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne** [1978]. Paris: Gallimard, 1994.
- ARASSE, Daniel. **Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996.
- AUBRAL, François. Variations figurales. In: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique. (Orgs.). **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 197-243.
- AUERBACH, Erich. **Figura** [1938]. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.
- AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.
- BELLOÏ, Livio. L'invention du personnage. **Iris**, n. 24, p. 59-76. 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário** [1955]. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORDWELL, David. **Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1989.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier**. Bruxelas: DeBoeck Université, 1998.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio A.; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção** [1964]. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração** [1990]. Campinas: Papyrus, 1999.

⁹ Expressão empregada por Philippe-Alain Michaud em texto que analisa as práticas *drag*: a adoção de roupas e acessórios mais associados ao gênero oposto, bem como a incorporação do que seriam suas poses, trejeitos e entonações típicos, fazem "nascer a consciência da realidade do corpo", ao fazer do corpo "uma coleção de imagens" (MICHAUD, 2014, p. 211-212).

- CLERGET, Sébastien. Le sur-monstre: John Carpenter, The thing. **Admiranda**, n. 5, p. 92-96, 1990.
- CLOVER, Carol. Her body, himself: Gender in the slasher film. **Representations**, n. 20, p. 187-228, 1987. <https://doi.org/10.2307/2928507>
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Logique de la sensation**. Paris: La Différence, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico: Dissemblance et figuration**. Paris: Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte** [1990]. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo** [1966]. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DUBOIS, Philippe. 2012. Plasticidade e cinema: A questão do figural. In: HUCHET, Stéphane. (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 97-118.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais** [1975]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar** [1919]. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- FROW, John. **Character and person**. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- GARNIER, Xavier. **L'éclat de la figure: Étude sur l'antipersonnage de roman**. Berlim, Berna, Bruxelas: PIE/Peter Lang, 2001.
- JAMES, William. **The principles of psychology** [1890]. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1981.
- LEFEBVRE, Martin. **Psycho, de la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature**. Montréal, Paris: L'Harmattan, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.
- MALABOU, Catherine. Plasticité surprise. In: MALABOU, Catherine. (Org.). **Plasticité**. Paris: Léo Scheer, 2000, p. 310-323.
- MANZI FILHO, Ronaldo. Desconstruir a promiscuidade entre o ver e o ler: Reflexões da crítica de Lyotard à fenomenologia de Merleau-Ponty. **Kínesis**, n. 10, p. 69-83, 2013. <https://doi.org/10.36311/1984-8900.2013.v5n10.4533>
- MARTIN, Adrian. **Último dia todos os dias e outros escritos sobre cinema e filosofia**. Nova York: Punctum Books, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível** [1964]. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito** [1960]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MICHAUD, Philippe-Alain. Théologie et cinéma: Le personnage incarné. **Admiranda**, n. 4, 1989, p. 17-21.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: Por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MIRANDA, José B. **Corpo e imagem** [2008]. São Paulo: Annablume, 2011.
- PAVIS, Patrice. Le personnage romanesque, théâtral, filmique. **Iris**, n. 24, p. 171-183, 1997. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.13729>
- PERRY, John. The problem of personal identity. In: PERRY, John. (Org.). **Personal identity**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1975, p. 3-30.
- SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, p. 153-165, 2020. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>
- VANCHERI, Luc. **Les pensées figurales de l'image**. Paris: Armand Colin, 2011.
- WULFF, Hans. La perception des personnages de film. **Iris**, n. 24, p. 15-32, 1997.

João Vitor Leal

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil. Atualmente está em estágio pós-doutoral, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP — processo nº 2019/25162-0), no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

João Vitor Leal
Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária – “Zeferino Vaz”
Barão Geraldo – 13083-854
Campinas, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Zeppelini Publishers e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.