UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WESLLEY FERREIRA DE ARAUJO

O LOVECRAFTIANO NO CINEMA: COMO *ANIQUILAÇÃO* (2018) SUBVERTE O HORROR CÓSMICO DE H. P. LOVECRAFT

DOURADOS
FEVEREIRO/2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WESLLEY FERREIRA DE ARAUJO

O LOVECRAFTIANO NO CINEMA: COMO *ANIQUILAÇÃO* (2018) SUBVERTE O HORROR CÓSMICO DE H. P. LOVECRAFT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e práticas culturais
Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Orientador: Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
Coorientador: Prof. Dr. Tiago Marques Luiz

DOURADOS-MS
FEVEREIRO/2025

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

A663l Araujo, Weslley Ferreira De
O LOVECRAFTIANO NO CINEMA: COMO ANIQUILAÇÃO (2018) SUBVERTE O HORROR CÓSMICO DE H. P. LOVECRAFT [recurso eletrônico] / Weslley Ferreira De Araujo. -- 2025.
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Paulo Custódio de Oliveira.
Coorientador: Tiago Marques Luiz.
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2025.
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio

1. Horror cósmico. 2. Aniquilação. 3. Adaptações cinematográficas. 4. Narratologia. I. Oliveira, Paulo Custódio De. II. Luiz, Tiago Marques. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

WESLLEY FERREIRA DE ARAUJO

O LOVECRAFTIANO NO CINEMA: COMO *ANIQUILAÇÃO* (2018) SUBVERTE O HORROR CÓSMICO DE H. P. LOVECRAFT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, vinculado à Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dourados, fevereiro de 2025.

Banca Examinadora:

_____ Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (Presidente/Orientador – UFGD)	_____ Prof. Dr. Tiago Marques Luiz (Coorientador - UFGD)
_____ Prof.ª Dr.ª Leone Astride Barzotto (Titular Interno/ UFGD)	_____ Prof. Dr. Ramiro Giroldo (Titular Externo - UFMS)
_____ Prof.ª Dr.ª Alexandra Santos Pinheiro	_____ Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

(Suplente interno – UFGD)	(Suplente externo - UEMS)

Dedicatória

Para A Besta.

Agradecimentos

Um tema importante para essa pesquisa são os *textos.* Para Mikhail Bakhtin, textos são sistemas de signos coerentes que produzem sentidos àqueles que os interpretam. Mais importante ainda, como demonstro ao longo desta pesquisa, uma das principais características dos textos é que eles nascem de e geram outros textos através de complexas relações transtextuais.

Por essa razão, gostaria de tomar esse espaço para trazer alguns dos textos que foram importantes para mim ao longo desses dois anos de mestrado, sem os quais essa dissertação não existiria da forma que existe. Não falo de textos teóricos ou literários, esses já espero ter feito justiça no próprio *corpus* do trabalho. Falo de um tipo de texto ainda mais importante, afinal, ele é a força motriz que gera esses textos escritos que discuto no trabalho: o texto humano.

Gostaria de começar agradecendo ao texto principal que me gerou: a minha mãe, cujo apoio ao longo de toda a vida foi imprescindível para que eu chegasse onde estou agora. À minha família, meu pai, meu irmão e meu padrasto e à minha avó, que infelizmente não pôde me ver alcançar esta conquista, mas que, certamente diria o quanto está orgulhosa de mim.

A esses tão ricos textos que são meus dois orientadores, o professor Paulo Custódio de Oliveira, que aceitou meu projeto de braços abertos e confiou o bastante para me deixar trilhar meu caminho – mesmo quando eu não tinha certeza de qual era. E ao professor Tiago Marques Luiz, que esteve envolvido neste projeto desde a sua concepção, e que me incentivou a ingressar no mestrado – mesmo que eu ainda não me sentisse preparado.

Aos textos que estiveram tão próximos ao longo destes últimos dois anos: meus amigos, Thais, Amanda, Kamylle, Alexandre, Geovana, Renata e Raquel que tantas vezes me ajudaram durante minhas reclamações, choros e mais... E aos amigos que fiz no mestrado, que tornaram essa experiência transtextual que foi o mestrado um pouco mais simples de absorver, Gabriela e Beatriz.

Gostaria de agradecer também à CAPES, cujo apoio financeiro foi essencial para a produção deste texto. E aos professores da FALE, que também integram este texto de maneiras que eu mesmo não compreendo completamente. E aos membros da banca, que disponibilizaram de seus tempos e conhecimentos para a correção deste trabalho, e com quem, estou certo, terei trocas transtextuais produtivas.

E por último, mas não menos importante, agradeço a mim mesmo. Afinal, não se pode discutir as relações transtextuais sem se discutir o texto gerado: o hipotexto. Escrever essa

dissertação foi, de muitas formas, catártico. Cada palavra neste arquivo sou eu. É todos quem eu mencionei ao longo desta página, todos os autores e autoras que eu utilizei e muitos que acabaram por não entrar neste trabalho. Mas acima de tudo, sou eu. Uma parte significativa de mim, construída texto a texto desde o momento em que ganhei consciência.

Meus gostos e desgostos, risos e choros, suspiros de alívio e angústia se encontram em cada palavra, cada vírgula, cada ponto deste texto, de maneira que me dói quase na mesma medida que me alivia encerrá-lo. Encerrar esta jornada.

E eu a encerro, mais do que nunca, cheio de esperanças.

Aprofundar-me tanto por tanto tempo em textos e narrativas me ajudou a entender a mim e a minha narrativa. Gerou um novo texto. E a mim não resta nada senão agradecer e esperar que este texto ajude a gerar outros por quanto tempo ele viver.

Obrigado.

Resumo:

O objetivo desta pesquisa é analisar como o horror cósmico é levado da literatura a mídias visuais, mais especificamente, como os elementos do gênero são representados no audiovisual, saindo de uma mídia fortemente baseada no abstrato para outra pautada no concreto. Para isso, utilizaremos o filme *Aniquilação* (2018) como objeto de análise, buscando observar como o horror lovecraftiano, enquanto gênero, foi adaptado. Criado e popularizado pelo autor Howard Phillips Lovecraft nas décadas de 1920 e 1930, o horror cósmico, subgênero do horror cuja principal característica é a combinação de horror e *weird fiction*, tem sido por muito tempo considerado como "inadaptável" para o audiovisual tanto pela crítica quanto pelo público. Em grande parte, pelo teor abstrato no qual as narrativas se baseiam, que contrasta diretamente com o audiovisual, uma vez que este depende diretamente do concreto para contar histórias. No entanto, desde a década de 1980, as obras de Lovecraft têm sido constantemente adaptadas ao audiovisual, além de gerar diversas obras inspiradas pelo trabalho do autor. Um dessas obras é o filme *Aniquilação*, longa-metragem de 2018, adaptado do romance homônimo escrito por Jeff VanderMeer (2014), que possui fortes elementos de horror cósmico, com subversões que parecem buscar uma contraposição direta ao gênero criado por Lovecraft. Para essa pesquisa utilizaremos como referências as obras de especialistas tanto de narrativas literárias como Jonathan Culler (1999), Norman Friedman (2002) e Salvatore D'Onofrio (1995); quanto de narrativas cinematográficas, como François Jost e André Gaudreault (2009), Syd Field (2001) e Vsevolod Pudovkin (1983). Na teoria da adaptação serão utilizados como referência autores como Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013); dialogando com as perspectivas da teoria da intertextualidade proposta por Julia Kristeva (2005), desenvolvida na transtextualidade de Gerard Genette (2010) e revista por Tiphaine Samoyault (2008) e, posteriormente, na teoria da intermidialidade de Claus Clüver (2006) e Irina Rajewsky (2005). A teoria de Linda Hutcheon (1989) a respeito de paródias, será utilizada para tratar como o filme subverte o gênero que adapta. No tocante ao horror na literatura, os escritos do próprio Lovecraft (2017, 2021) e de seus estudiosos como S. T. Joshi (2014) e Caio Bezarias (2021) serão utilizados, relacionando-os às teorias de Tzvetan Todorov (1973) e David Roas (2014) a respeito da literatura fantástica; e de Longino (1996) e Edmund Burke (1993) a respeito das representações do sublime e do belo. As teorias de Antonio Candido (2009) sobre a personagem da ficção e de Wayne C. Booth (1983) e William Riggan (1981) sobre narradores não confiáveis serão abordadas para tratar dos elementos narrativos presentes na obra de Lovecraft, e como eles foram adaptados em *Aniquilação* (2014) e *Aniquilação* (2018).

Palavras-chave: Horror cósmico; *Aniquilação*; Adaptações cinematográficas; Narratologia.

Abstract:

The objective of this research is analyzing how cosmic horror is taken from literature to visual media, more specifically, how the elements of the genre are represented on film, from a piece of media strongly based on the abstract to another based on the concrete. In order to do that, we'll use the movie *Annihilation* (2018) as object of analysis, aiming to observe how lovecraftian horror, as a genre, was adapted. Created and popularized by the author Howard Phillips Lovecraft during the decades of 1920s and 1930s, cosmic horror, a subgenre of horror which has as its main characteristic the combination of horror and weird fiction, has been for a long time considered as "unadaptable" to film both by critics and by the public. Mostly, due to the abstract content on which the stories are based upon, which contrast directly to the film media, as the latter depends directly on the concrete to tell stories. However, since the 1980s, Lovecraft's work has been constantly adapted to film, in addition to generating several works inspired by the author's. One of these is *Annihilation*, a 2018 feature film, adapted from the homonym novel (2014), which possesses strong elements of cosmic horror, with subversions that directly oppose the genre. For this research, we'll use as reference the works of scholars both from literary narratives as Jonathan Culler (1999), Norman Friedman (2002) and Salvatore D'Onofrio (1995); as well as from film narratives, as François Jost and André Gaudreault (2009), Syd Field (2001) and Vsevolod Pudovkin (1983). On the theory of adaptation, authors such as Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013) will be used; dialoguing with the perspectives of the intertextuality theory, proposed by Julia Kristeva (2005), developed on transtextuality by Gerard Genette (2010) and revised by Tiphaine Samoyault (2008), and afterwards, on the intermediality by Claus Clüver (2006) and Irina Rajewsky (2005). Linda Hutcheon's (1989) theory on parodies will be used to approach how the film subverts the genre it adapts. Regarding horror on literature, the writings of Lovecraft (2017, 2021) himself and his scholars, such as S. T. Joshi (2014) and Caio Bezarias (2021) will be used, relating them to the theories of Tzvetan Todorov (1973) and David Roas (2014) a on fantastic literature; and Longino's (1996) and Edmund Burke's (1993) on the representations of sublime and beautiful. Antonio Candido's (2009) theories on the character from fiction and Wayne C. Booth's (1983) and William Riggan's (1981) regarding unreliable narrators will be utilized to approach literary elements present on Lovecraft's work, and how they were adapted on *Annihilation* (2014) and *Annihilation* (2018).

Keywords: Cosmic horror; *Annihilation*; Film adaptations; Narratology.

Lista de imagens

Figura 1 - Lena observa confusa amostras do interior do Brilho. 19
Figura 2 - Lena é observada pelo alienígena no interior do farol. 43
Figura 3 - Um dos planos finais do trailer de Aniquilação (2018) mostrando a destruição do "Brilho" no final do filme 67
Figura 4 - A protagonista é interrogada após escapar do Brilho 69
Figura 5 - A mão de Kane é refratada em um copo de água 70
Figura 6 - A fronteira do Brilho 71
Figura 7 - As cientistas avançam em direção à fronteira 72
Figura 8 - As cores da fronteira refletidas no interior do Brilho 73
Figura 9 - Lena tira amostras da boca do crocodilo 74
Figura 10 - As personagens observam o corpo do militar completamente mutado 75
Figura 11 - Josie explica que o Brilho é um prisma após ver os arbustos com formas humanas 76
Figura 12 - As cientistas são atacadas pelo urso com a voz de Sheppard 78
Figura 13 - Lena finalmente chega ao farol 79
Figura 14 - O clone de Kane assiste ao original queimar diante da câmera 80
Figura 15 - O corpo de Ventress se desintegra enquanto luzes saem de dentro dela 81
Figura 16 - Lena observa o alienígena, que também parece a observar 82
Figura 17 - O clone de Lena imita seus movimentos 83
Figura 18 - Lena observa o Brilho desaparecendo 84
Figura 19 - A mão de Lena refratado no copo assim como a do clone de Kane no início do filme 85
Figura 20 - Os olhos de Lena refletem as cores do Brilho 86
Figura 21 - Thorensen acusa Lena de ter mentido sobre quem ela é 87
Figura 22 - Lena e alienígena se observam 128
Figura 23 - Lena avista dois veados em perfeita sincronia, com flores crescendo de seus chifres 158

Epígrafe

> A voz [de Eco] tem vida. Ela possui uma qualidade não presente na original, revelando como uma ninfa pode devolver uma história diferente e mais significativa, apesar de contar a mesma história (tradução nossa[1]).
>
> (Mark Z. Danielewski)

[1] No original: [Echo's] voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 15
CAPÍTULO 1 - H. P. LOVECRAFT E O HORROR CÓSMICO 19
1.1 O autor Howard Phillips Lovecraft 20
1.2 Morte, loucura e o horrores do sexo 23
1.3 A narrativa fantástica e o horror cósmico 26
1.4 *Dagon* e a aurora sombria do horror cósmico 30
1.5 *O chamado de Cthulhu* e a consolidação do *Cthulhu Mythos* 33
1.6 Do belo, do sublime e do medo do desconhecido 39
CAPÍTULO 2 - RESENHAS 43
2.1 *Aniquilação* (2014) 43
2.2 O enredo 45
2.3 *Aniquilação* (2018) 67
2.4 O enredo 68
CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS LITERÁRIAS E NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS 87
3.1 Narrativas e narratologia 87
3.2 O discurso fechado desrealizador de sequências temporais 89
3.3 Os modos de transmissão narrativa 94
3.4 O paradigma dos Três Atos 96
3.5 Os Três Atos 100
3.6 Pontos de Virada 103
3.7 A cena e o plano 104
3.8 O narrador explícito 106
3.9 O "grande imagista" 109
3.10 O ponto de vista 111
3.11 Diálogo solitário 116
3.12 As personagens 119
3.13 O gênero 124
CAPÍTULO 4 - ADAPTAÇÕES 127
4.1 O que é adaptar? 128
4.2 Adaptações, transtextualidades e intermidialidades 131

4.3 O processo, o produto e a recepção: as três perspectivas da adaptação 136
4.4 Formas midiáticas e modos de engajamento 141
4.5 Do *contar* ao *mostrar* 143
4.6 *Quem* e *o quê*? 145
4.7 *Como* e *por quê*? 149
4.8 *Onde* e *quando*? 153
CAPÍTULO 5 - DO HORROR CÓSMICO À ATRAÇÃO CÓSMICA: UMA ANÁLISE ARQUITEXTUAL 157
5.1 Uma beleza sublime 157
5.2 O outro no centro 160
5.3 Personagens planas-esféricas e esféricas-planas 164
5.4 Narrador(a) (in)confiável 166
5.5 Afinal, horror cósmico? 169
CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS 174
REFERÊNCIAS 178

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa é uma expansão do artigo que escrevi como Trabalho de Conclusão de Curso em 2021 na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul sob orientação do prof. dr. Tiago Marques Luiz, que aqui atua como coorientador, no qual analisei como o conto de Lovecraft *O chamado de Cthulhu* foi adaptado ao audiovisual no filme de 2005. A pesquisa nasceu depois de meu primeiro contato com a obra do autor, que me revelou, em retrospectiva, que aquele não era meu primeiro contato com a obra do autor.

Foi através do horror que minha paixão por literatura e cinema surgiu e, ao longo das quase duas décadas de obras do gênero até então consumidas, eu estive em contato constante com os frutos que germinaram das sementes plantadas por Lovecraft. Isso aconteceu em 2018, poucas semanas antes do lançamento de um filme que seria crucial em consolidar minha paixão pela estranha obra do autor: *Aniquilação* (2018), escrito e dirigido por Alex Garland. O romance que inspirou o filme foi a primeira obra que eu li logo após Lovecraft, mas foi apenas após assistir ao filme, com sua complicada relação com o texto que lhe gerou e com a obra de Lovecraft, que meu interesse real pelo *horror cósmico* criado pelo autor ganhou força.

Em parte, foi o que resultou em minha escolha pela adaptação como tema do meu TCC – além dos anos consumindo essas obras duplas e os textos que lhes deram origem. Aqui, ao invés analisar uma adaptação direta da obra do Lovecraft, trazemos uma obra inspirada pelo trabalho de Lovecraft, o que permite observar o impacto do autor além do escopo de sua obra, e não há obra mais apropriada para essa análise do que aquela que começou tudo para mim.

Por essa razão, o objetivo deste trabalho é discutir como o filme de ficção científica *Aniquilação* (2018), adaptado do romance homônimo escrito em 2014 por Jeff VanderMeer, subverte e parodia o subgênero de horror cósmico, criado e popularizado pelo autor Howard Phillips Lovecraft. O autor, considerado um dos grandes nomes do horror ocidental moderno, revolucionou a representação do gênero, não apenas na literatura como também em outras mídias, como o cinema, *videogames*, jogos de tabuleiro etc.

O impacto, direto ou indireto, de sua obra pode ser sentido em diversas obras do gênero, mesmo aquelas que não têm relação explícita com a obra do autor. Por essa razão, esse trabalho visa cotejar a obra de Lovecraft com *Aniquilação* (2018), que desde seu lançamento tem sido considerado como um exemplo de adaptação eficaz de horror cósmico. Ainda assim, o filme apresenta diferenças grandes em relação ao gênero criado por Lovecraft, diferenças essas causadas por mudanças tanto narrativas quanto midiáticas.

Por esse motivo, serão abordadas tanto questões relativas à narratologia (Culler, 1995) e a narrativas literárias e cinematográficas, bem como a relação entre essas duas mídias. O primeiro capítulo deste trabalho apresenta a vida e obra de Lovecraft, não uma biografia completa, mas como aspectos de sua vida influenciaram na criação do gênero de horror cósmico, como as doenças mentais e mortes ambos os seus pais, ou sua paixão e frustração por não poder estudar astronomia e física, por exemplo.

Para a biografia do autor foi utilizada principalmente a obra de seu maior biógrafo S. T. Joshi (2014). Para a discussão do papel da mitologia na obra do autor, foi usado o texto de Caio Bezarias (2021), bem como os próprios contos de Lovecraft (2017, 2021) para abordar os elementos presentes em seus contos que constituem o seu horror cósmico. Além disso, a obra de Lovecraft é relacionada às teorias da *literatura fantástica* de Tzvetan Todorov (1973) e David Roas (2014) e à teoria estética do *sublime*, criada por Longino (1996) e expandida com a teoria do *belo* por Edmund Burke (1993).

O segundo capítulo traz as apresentações tanto do filme *Aniquilação* (2018), escrito e dirigido por Alex Garland, quanto do romance *Aniquilação* (2014) de Jeff VanderMeer. É importante enfatizar que o intuito da pesquisa não é discutir a relação adaptativa entre o filme e o romance, mas entre o filme e o gênero de Lovecraft. Ainda assim, para compreender a totalidade de uma obra é importante compreender também suas origens, e o filme *Aniquilação* (2018) tem origem com o romance homônimo, ainda que ambas as obras não compartilhem entre si muito mais do que a premissa.

Nesse capítulo, no entanto, serão discutidas exclusivamente as tramas de ambas as obras. Elementos como autores, temas, contextos e demais aspectos narrativos serão discutidos em capítulos seguintes. Nesse capítulo serão discutidos também o gênero *Weird* e *New weird* (VanderMeer; VanderMeer, 2012; VanderMeer, 2008), do qual ambas as obras fazem parte e que aqui tratamos como equivalente ao fantástico (Roas, 2014). As sequências do romance de Jeff VanderMeer, *Autoridade* (2015) e *Aceitação* (2016) e a prequela *Absolution* (2024) não serão foco desta análise, visto que o roteiro do filme foi escrito sem que Garland os tivesse lido e serão trazidas quando necessário apenas como forma de complementar a compreensão das temáticas do primeiro romance.

O motivo pelos quais as obras, tanto de Lovecraft quanto *Aniquilação* (2014) e *Aniquilação* (2018), são apresentadas no início, é para contextualizá-las de modo que possam ser utilizadas como exemplos durante as apresentações dos conceitos teóricos dos capítulos seguintes, permitindo uma compreensão mais clara e concreta destes.

O terceiro capítulo discutirá as questões da narratologia abordadas por autores como Jonathan Culler (1995), apresentando conceitos abrangentes da narrativa de modo geral (Ricoeur, 1994), bem como exclusivos à narrativa literária (Friedman, 2002) e à narrativa cinematográfica (Field, 2001; Gaudreault; Jost 2009; Pudovkin, 1983). O objetivo do capítulo é estabelecer as semelhanças e diferenças entre os dois tipos de narrativas para melhor compreender o processo de transposição do horror cósmico da literatura para o cinema.

Para isso, serão apresentados diversos elementos narrativos exclusivos a cada mídia e compartilhados por ambos, dentre eles: o Paradigma dos Três Atos do cinema, como apresentado por Syd Field (2001) a partir da teoria de Aristóteles (2008); a teoria da personagem do romance de Antonio Candido (2009), que será usada para abordar a complexidade das personagens na obra de Lovecraft e como esta é traduzida em *Aniquilação* (2014) e *Aniquilação* (2018); o tempo narrativo a partir das perspectivas de autores como Paul Ricoeur (1994), Mikhail Bakhtin (1997); e o narrador não confiável, termo definido por Wayne C. Booth (1983) e expandido por William Riggan (1981); e a teoria de "diálogo solitário", criada por Isaac Aday (2023), a partir do conceito da polifonia de Mikhail Bakhtin (2013).

No quarto capítulo, as relações entre narrativas cinematográficas e literárias são discutidas à luz de conceitos relativos a adaptações. A teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2008) são utilizadas para compreender como as narrativas são transformadas na passagem de uma mídia a outra. Além disso, os conceitos de "intertextualidade" de Julia Kristeva (2005), ampliado para a "transtextualidade" e suas ramificações por Gerárd Genette (2010), são estudados para analisar como as narrativas se relacionam e se influenciam mutuamente. A "intermidialidade", apresentada por Claus Clüver (2006) e Irina Rajewsky (2005) também é examinada para compreender como as narrativas transcendem os limites dos meios e são reconfiguradas em outras formas.

O conceito de paródia de Linda Hutcheon (1989) é também considerado para entender como as narrativas podem ser reinterpretadas e reimpressas em diferentes contextos. Essas teorias e conceitos permitem uma análise mais profunda da relação entre narrativas cinematográficas e literárias, especialmente nas adaptações entre os dois meios.

O capítulo final reúne as discussões apresentadas ao longo dos capítulos para demonstrar como o filme subverte o horror cósmico de Lovecraft. Ao analisar os elementos narrativos do filme, temas relacionados ao cósmico e o insólito, as personagens e os narradores e seus papeis, é possível identificar como a adaptação do horror cósmico de Lovecraft foi transformada em um novo contexto. Além disso, as mudanças intrínsecas relacionadas às

mídias nas quais as obras estão inseridas também são examinadas. A comparação entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica permite entender como a transmissão da mensagem e dos temas é alterada ao ser reconfigurada a um novo meio.

Esta análise pode permitir a compreensão da relação *arquitextual* (Genette, 2010), ou seja, a relação de uma obra com uma estrutura (neste caso, o gênero), demonstrando também como um gênero completamente baseado nas ferramentas oferecidas pela mídia na qual estava inserido (literatura) foi adaptado a uma mídia com ferramentas e representações tão distintas (cinema), além das influências que tempo, contexto e criadores causaram no produto final.

CAPÍTULO 1 - H. P. LOVECRAFT E O HORROR CÓSMICO

Figura 1 - Lena observa confusa amostras do interior do Brilho.

> Procurar sentidos ocultos naqueles documentos era o mesmo que procurar sentidos ocultos no mundo natural que nos cerca. Se existiam, só podiam ser ativados pelo olho de quem observava (VanderMeer, 2014, p. 39).

É impossível discutir a história do horror ocidental sem tratar do impacto causado pela obra de Howard Phillips Lovecraft. O autor estadunidense e sua produção literária, que misturava aspectos de horror e ficção científica influencia até hoje a abordagem de filmes, romances, *videogames* em relação a temas como o medo do desconhecido, a angústia da descoberta do papel do ser humano diante do universo e a incapacidade humana de compreendê-lo (cf. Smith, 2006). Ao longo deste capítulo, discutiremos alguns destes temas e como foram influenciados pelas experiências ao longo de sua vida, suas crenças, angústias e preconceitos.

É importante mencionar que o intuito deste capítulo não é trazer uma biografia detalhada da vida de Lovecraft ou de sua obra, mas dos elementos pertinentes ao horror cósmico, que servirão como base para o cotejo entre a produção de Lovecraft dentro desse gênero e a forma como ele foi adaptado em *Aniquilação* (2018). Igualmente, as demais produções do autor, como seus contos e novelas góticos, o grupo de narrativas oníricas

conhecidas como *Dream Cycle*, ou Ciclo dos Sonhos, e sua poesia não serão focos da análise, sendo tratadas apenas de maneira periférica quando relevantes ao estudo aqui realizado.

Para este estudo, serão utilizados principalmente os escritos de S. T. Joshi (2014), um dos principais nomes nos estudos da vida e obra de Lovecraft, e do teórico Caio Bezarias (2021), que trata dos meandros das relações entre a vida do autor e a mitologia por ele criada. Para a análise da obra do autor, foram utilizadas aqui as traduções da editora Darkside (2017; 2021), tanto para os contos, quanto para seu ensaio *O horror sobrenatural na literatura* (1927). Colocamos entre parênteses o ano de publicação original das obras, de modo a melhor demonstrar a evolução de sua escrita e de seu horror cósmico.

A obra do autor e sua abordagem do insólito serão relacionados à teoria da literatura fantástica de Tzvetan Todorov (1973) e David Roas (2014) e à teoria estética do "sublime", criada pelo filósofo grego conhecido como Longino (1996) e desenvolvida posteriormente com a teoria do "belo" por Edmund Burke (1993). A obra de Gina Wisker (2018) foi utilizada para discutir os preconceitos do autor e o papel por eles exercido em sua obra.

1.1 O autor Howard Phillips Lovecraft

Nascido em 20 de agosto de 1890, na capital estadunidense do estado de Rhode Island, Providence, Howard Phillips Lovecraft foi o fruto do cruzamento entre duas tradicionais famílias aristocráticas, cujas raízes remontam até o período anglo-saxão – os Phillips e os Lovecraft (Bezarias, 2021). Como afirma Caio Bezarias (2021), esse fato é um dos pilares da criação artística do autor, que era guiado pelos valores, crenças e fés deste povo, tratados por ele como um povo superior que era sujeitado aos horrores e barbáries causados por aqueles que não eram seus semelhantes. Nas palavras do teórico:

> Ele [Lovecraft] comungava com absoluta fé dos valores aristocráticos de sua família e de sua estirpe, e, ainda que fosse racionalista e ateu convicto, a cosmovisão dos protestantes puritanos (desconfiada para com o outro, fascinada e ao mesmo tempo horrorizada com o macabro e visões apocalípticas da existência humana) é patente em todas as suas narrativas: os não anglo-saxões são representados com desconfiança ou hostilidade aberta e o Universo é uma imensidão repleta de horrores, ávidos por levarem o homem a um destino terrível [...] (Bezarias, 2021, p. 34).

Embora tenha se declarado ateu abertamente em diversas ocasiões, a criação dentro do puritanismo protestante, e todo o pessimismo apocalíptico que vem com ele, parecem ter

influência direta em seu comportamento e em suas produções literárias, como observaremos a seguir. A infância e essa criação de Lovecraft são aspectos fundamentais para a compreensão de sua obra e valores. As experiências de perder o pai e o avô, seguidas do declínio financeiro da família, parecem ter deixado um impacto profundo no autor, o que parece ter contribuído ainda mais para a formação de seu pessimismo e ansiedade sobre a decadência (tanto pessoal quanto social), temas recorrentes para a obra de Lovecraft.

A educação informal recebida do avô materno também teve um papel importante na formação do autor e em sua obra. Embora não tenha concluído o ensino básico, Lovecraft foi exposto, desde muito jovem, a uma ampla gama de conhecimentos e ideias por meio de seus estudos autodidatas e discussões com seu avô, que podem ter influenciado sua abordagem criativa e sua forma de enxergar o mundo (Bezarias, 2021).

Esses fatores podem ter contribuído diretamente para a criação do seu universo de horror cósmico, no qual a decadência e a destruição são constantes temas. Além disso, a infância traumática de Lovecraft pode ter inspirado sua escrita sobre temas como morte, perda e desesperança. Como afirma Bezarias (2021), Lovecraft, herdeiro da pureza anglo-saxã, abominava o diferente, aspecto que se refletia de diversas maneiras em sua obra.

Foi o avô de Lovecraft, Whipple Phillips, com quem ele e a mãe passaram a morar após a morte de seu pai, quem o iniciara nos estudos da arte e da literatura (Joshi, 2014). Da vasta biblioteca pessoal de seu avô, Lovecraft teve acesso a diversas obras e autores clássicos, cujas influências moldariam a sua obra no futuro. Como aponta S. T. Joshi (2014), ainda na infância Lovecraft teve seu primeiro contato com autores como o mestre do horror Edgar Allan Poe, além das narrativas fantásticas orais contadas por seu avô, ele próprio admirador deste gênero. A combinação dessas influências pode ter contribuído para o desenvolvimento do estilo literário de Lovecraft, que misturava elementos clássicos a uma linguagem arcaica evocativa da literatura de Poe (Joshi, 2014).

A influência de Poe pode ser vista em muitas das características estilísticas e temáticas presentes nas obras de Lovecraft, como o uso de linguagem complexa e pessimista, a exploração da morte e da loucura, e a criação de atmosferas sombrias e sinistras. Diversos contos e novelas do autor se iniciam com um estilo similar às obras de Poe, até o gótico dar lugar ao cósmico, o sobrenatural ao alienígena, o humano ao insólito.

Joshi (2014) enfatiza essa influência exercida por Poe na escrita de Lovecraft, que começou a escrever seus primeiros contos antes mesmo de seus dez anos, a partir de 1898, embora o teórico comente a dificuldade de identificar o papel dele na produção juvenil do autor.

Segundo o teórico, "é difícil discernir qualquer influência decisiva de Poe nas várias histórias de juventude de Lovecraft que restaram" (Joshi, 2014, p. 53). No entanto, não foi apenas a literatura clássica que moldou a obra de Lovecraft. Joshi (2014) sugere outra clara influência presente já nesses primeiros contos do autor: as *dime novels*, reimpressões populares, principalmente relacionadas à literatura fantástica, como histórias de suspense, ação, faroeste, detetives etc., que eram vendidas por dez centavos – um *dime*, em inglês.

O arcadismo absorvido dos autores clássicos se mistura com os temas que se tornavam populares nas revistas *pulp* para as quais o autor costumava escrever. Joshi comenta essa estranha mistura, que resulta naquilo viria a ser o cerne do horror cósmico do autor no futuro:

> É um dos grandes paradoxos de toda a carreira literária de Lovecraft que ele conseguisse, de um lado, absorver os mais elevados frutos estéticos da cultura ocidental – as literaturas grega e latina, Shakespeare, a poesia de Keats e Shelley – e ao mesmo tempo frequentar as baixezas dos mais baratos exemplares da ficção popular (Joshi, 2014, p. 55).

Mesmo demonstrando grande potencial durante toda a infância, Lovecraft jamais terminaria o ensino médio, fato que lhe causaria uma frustração que o perseguiria ao longo de sua toda a sua vida. Desde criança, o autor sonhava em seguir carreira nas áreas de astronomia e química, sonhos frustrados pela sua inabilidade com a matemática, além do colapso que o acometera durante o ensino médio. Conforme aponta Joshi (2014), não se sabe se esse colapso foi resultado de fatores físicos ou mentais, embora o teórico sugira a possibilidade de que o fracasso com a matemática e a impossibilidade de estudar astronomia e química possam estar relacionados.

> Minha hipótese [...] é a de que o relativo fracasso de Lovecraft em dominar a álgebra o tornou gradativamente consciente de que jamais poderia realizar qualquer trabalho sério e profissional nem em astronomia nem em química e que, portanto, uma carreira nesses dois campos era impossível (Joshi, 2014, p. 118).

Com a morte de seu avô durante sua infância e o mal gerenciamento das finanças da família, Lovecraft viu o estilo de vida aristocrático, que ele até então vivera com sua família, desmoronar no início de sua vida adulta, enfrentando a pobreza e recorrendo a trabalhos como *ghost-writer* para sobreviver. De acordo com Joshi (2014), o autor começou a publicar através de associações para escritores amadores, sendo Lovecraft o único dessas associações a

transcender o amadorismo, alcançando a fama, mesmo que durante sua vida não tenha sido tão ampla quanto se tornaria postumamente.

Lovecraft começa então, no final da década de 1910, a escrever os primeiros escritos de sua maturidade. Seu primeiro conto gótico, *Polaris* (1918), aborda a obsessão do narrador pela estrela de mesmo nome e por uma cidade que, supostamente, lá existiria, de acordo com seus sonhos. Aqui, já é introduzido o elemento do cósmico que viria a se tornar central à sua obra. No entanto, é apenas no segundo conto desse período, *Dagon* (1919), que os temas que hoje definem a obra do autor começariam a surgir, marcando o advento do *horror cósmico* e do *Cthulhu Mythos.*

1.2 Morte, loucura e os horrores do sexo

Antes de tratar do horror cósmico em si, há outros aspectos da vida do autor que influenciariam sua escrita. Como discutido anteriormente neste trabalho, há claros problemas de misoginia, racismo e xenofobia presentes na obra de Lovecraft, resultantes de sua criação conservadora e, como menciona Joshi (2014), sua linhagem aristocrática pura, da qual ele tanto se orgulhava.

> Lovecraft, tão atento à pureza racial, gostava de declarar que sua "ancestralidade era de uma aristocracia inglesa sem misturas"; e se incluímos um ramo galês (Morris) de parte do pai e um irlandês (Casey) de parte da mãe, a afirmação tem alguma verdade (Joshi, 2014, p. 20).

Essa criação moldou um Lovecraft cujos princípios incluíam o racismo, a misoginia e a misantropia, comportamentos que nortearam tanto a obra quanto a vida de Lovecraft. Aliados à sua reclusão e ódio pelo mundo moderno, esses traços resultaram em uma vida marcada por fracassos social e econômico (Bezarias, 2021). O autor apenas alcançaria um público maior após sua morte. Sua escrita, a única coisa para a qual ele considerava ter aptidão, mal lhe proporcionava o sustento, o que, como aponta Joshi (2014), acabou amargurando ainda mais sua relação com sua mãe em sua fase adulta, embora a relação de Lovecraft com sua família nunca tenha sido simples.

O pai do autor faleceu quando ele tinha apenas oito anos, após mais de cinco anos internado, provavelmente acometido pela sífilis, doença que deteriorou sua saúde física e mental, causando, dentre os sintomas, depressão, demência e paranoia (Joshi, 2014). É possível que a doença do pai tenha resultado, ao menos parcialmente, nas angústias que atormentaram o

autor ao longo de grande parte de sua vida, e que se refletiriam em um dos temas centrais de sua obra na vida adulta: a loucura. É importante mencionar que o termo aqui utilizado, apesar de inapropriado e vago para abordar a enorme gama de neurodivergências existentes, é utilizado na obra do autor e reflete o contexto da época em que ele viveu, motivos pelos quais o usamos neste trabalho.

Gina Wisker (2018) sugere que esses traumas podem ter se fundido com a criação já conservadora de Lovecraft, resultando nos comentários e elementos intolerantes que permeiam a sua obra. Nas palavras da autora

> "O nojo comprovado de Lovecraft pela diferença e deficiência, e seu machismo são revelados como um produto familiar de um terror patológico por todas as coisas Outras e todas as coisas sexuais, um terror encontrado em muitos escritos e artes do *fin de siécle* [...]" (Wisker, 2018, p. 210, tradução nossa[2]).

De fato, o horror ao sexo e ao diferente exercem papeis centrais em diversas obras do autor, como *O horror em Dunwich* (1929) em que uma espécie de anticristo nasce do cruzamento de uma mulher e um demônio e *A sombra sobre Innsmouth* (1936), em que mulheres humanas cruzam com criaturas-peixe para dar à luz seres humanoides malignos.

Joshi enfatiza também as constantes "alucinações de Winfield Scott Lovecraft [pai de Lovecraft] a respeito do "negro" que molestava sua mulher; chega a ser concebível que tivesse transmitido seu preconceito contra negros a um garoto de dois anos e meio" (Joshi, 2014, p. 102). Além disso, existem cartas trocadas com uma tia durante sua adolescência, com quem Lovecraft parecia compartilhar esses pensamentos intolerantes. Essa postura, no entanto, não mudaria mesmo após o autor se casar com uma judia (grupo também odiado pelo autor), em 1924. Apenas um ano depois de seu casamento com Sonia Greene, o racismo, machismo e antissemitismo de Lovecraft atingiram seu ápice durante o período em que ele morou em Nova York, cidade que ele considerava dominada por estrangeiros que a impurificavam.

O autor chegou a escrever nessa época *Horror at Red Hook* (1925), explorando os males que ele acreditava serem trazidos ao seu país por esses estrangeiros. O relacionamento com Sonia não perduraria muito, e Lovecraft fugiu do caos de Nova York de volta à sua amada Providence, onde viveria até sua morte em 1937. O relacionamento com sua mãe também não era fácil. Joshi (2014) aponta que a mãe de Lovecraft, Sarah Phillips Lovecraft, sempre o

[2] No original: Lovecraft's recognised disgust at difference and disability, and his sexism are revealed as a familiar product of a kind of pathological terror at all things Other and all things sexual, a terror found in much fin de siècle writing and art […].

manteve sob controle rígido, sendo extremamente possessiva, paranoica e superprotetora. Ela também o abusava verbal e psicologicamente, fazendo insultos à sua aparência que o perseguiriam pelo resto de sua vida.

Os únicos com quem o autor tinha uma boa relação eram seu avô, que assumiu papel de figura paterna para Lovecraft, introduzindo-o à literatura, e seu tio, que também reforçou esse gosto pelas artes. Seu avô faleceu quando Lovecraft ainda era adolescente, deixando sua herança para Sarah e suas duas irmãs. Devido à má administração delas, a fortuna acabou antes mesmo que o autor entrasse na fase adulta. A incapacidade de Lovecraft de seguir carreira acadêmica e ganhar o suficiente para sustentar a vida aristocrática de ambos deterioraria ainda mais o relacionamento dos dois. Sarah morreu em 1921, quando Lovecraft começava a ganhar certa notoriedade, após sofrer um colapso nervoso, o que lhe causou mais um baque:

> A morte de minha mãe em 24 de maio me causou um choque nervoso extremo, e julguei a concentração e o esforço contínuo impraticáveis. […] Não consigo dormir muito, ou trabalhar com qualquer ânimo ou sucesso (Lovecraft apud Joshi, 2014, p. 250).

O choque causado pela morte de ambos os pais, o pai após anos em um sanatório e a mãe após dias em um hospital, parece ter levado Lovecraft a considerar mais uma vez o suicídio como uma possível saída do sofrimento que havia testemunhado (Joshi, 2014). Suas próprias dores de cabeça não lhe davam uma perspectiva de vida agradável para o futuro, e agora, sem a preocupação de causar dor à sua mãe, Lovecraft enxergava no suicídio uma forma escape.

> De minha parte, não penso que esperarei pela morte natural; já que não há mais qualquer razão em especial para que eu continue a existir. Durante a vida de minha mãe eu sabia que a eutanásia voluntária de minha parte lhe causaria sofrimento, mas hoje me é possível regular o tempo de minha existência com a certeza de que meu fim não causaria a ninguém mais do que um incômodo passageiro (Lovecraft *apud* Joshi, 2014, p. 250-251).

Em vez de sucumbir ao sofrimento após a morte dos pais, o contrário ocorreu. Com a morte de Sarah, longe dos efeitos "devastadores" de sua criação e do controle que ela exercia sobre o autor, Lovecraft floresceu, tanto em sua vida pessoal quanto artística. A partir da década de 1920, ele criou e expandiu o horror cósmico e o *Cthulhu Mythos*, presentes em vários dos contos, novelas e poemas, tornando-se um dos grandes nomes da literatura fantástica. Foi justamente a partir desses aspectos de sua criação trágica e de sua repulsa pelo *Outro* que esses dois elementos nasceram.

1.3 A narrativa fantástica e o horror cósmico

A obra de Lovecraft, não apenas seu horror cósmico como também seu horror gótico e sua poesia, se encaixam naquilo que Tzvetan Todorov (1973) define como *literatura fantástica*. De acordo com o autor, a literatura fantástica nasce a partir da ambiguidade narrativa sobre a existência do insólito. Em suas palavras:

> Em um mundo como o nosso, o que conhecemos, sem demônios, sílfides ou vampiros, ocorre um evento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. A pessoa que experiencia o evento deve optar por uma de duas possíveis soluções: ou ela é vítima de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação – e as leis do mundo permanecem o que são; ou então o evento de fato ocorreu, é parte integral da realidade – mas então essa realidade é desconhecida a nós (Todorov, 1973, p. 25, tradução nossa[3])

Para Todorov (1973), as personagens de narrativas fantásticas acreditam terem presenciado eventos que quebram as leis da realidade como as conhecemos. Contudo, a comprovação da veracidade de seus relatos é impossível, o que gera incerteza tanto nas personagens dentro da diegese, quanto em nós, leitores. O autor chama essa incerteza de *hesitação*. O fantástico, segundo o autor, manifesta-se quando há hesitação por parte das personagens e dos leitores em relação aos possíveis acontecimentos sobrenaturais da narrativa. Nas palavras do autor, "O fantástico é essa hesitação experienciada por uma pessoa que conhece apenas as leis da natureza, confrontada com um evento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 1973, p. 25, tradução nossa[4]).

O autor define o fantástico pela capacidade de integrar o leitor ao mundo narrado, o que é essencial para absorver a ambiguidade narrativa, aspecto central à narrativa fantástica, resultando assim na hesitação. David Roas (2014), porém, considera essa definição de Todorov baseada na necessidade da hesitação como redutiva e vaga. Para o autor, a definição de Todorov,

[3] No original: In a world which is indeed our world, the one we know, without devils, sylphydes, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is unknown to us.

[4] No original: The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.

> é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma sobrevivência efetiva (Roas, 2014, p. 41-42).

Para Roas (2014), narrativas em que o sobrenatural é de fato provado como real também podem ser fantásticas desde que representem aquilo que o autor define como o aspecto fundamental da literatura fantástica: "a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo" (Roas, 2014, p. 31-32). Concordando com Todorov (1973), o autor afirma que a literatura fantástica ocorre quando um mundo que é representado como o nosso tem suas leis quebradas pela descoberta do sobrenatural (Roas, 2014). No entanto, ao contrário daquele, este considera a hesitação apenas como um dos recursos possíveis da literatura fantástica, não uma condição para sua existência[5].

Ao contrário de Todorov (1973), que enquanto formalista russo considera unicamente o texto para a produção de sentido, Roas (2014) enfatiza o papel do leitor na construção da narrativa fantástica. É apenas porque temos uma ideia do mundo construída, ideia essa que podemos enxergar sendo rompida nessas narrativas, que podemos interpretar o fantástico. Isso causa, como afirma o autor, um sentimento de medo, ou como ele prefere, "inquietação".

"E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o *medo*" (Roas, 2014, p. 135). De acordo com o autor, a transgressão das leis do mundo natural por parte do sobrenatural no fantástico causa sempre um sentimento ameaçador às personagens e ao leitor, que vê naquelas narrativas as mesmas leis que regem o seu universo serem aniquiladas.

O próprio Lovecraft (2021) aborda também a importância da experiência do leitor com a narrativa para o desenvolvimento do fantástico, embora ele a trate como literatura *weird*[6], (ou estranha), habitada por criaturas fantásticas que podem ou não existir e produzem o sentimento do medo nas personagens e no leitor. Como afirma o autor: "O único teste possível do

[5] Como o próprio Roas (2014) demonstra, não há uma definição única para o fantástico. Na verdade, esta tende a variar de teórico a teórico (cf. Roas, 2014, p. 29-50).

[6] Optamos por não traduzir o termo aqui para não causar confusões com a teoria de Todorov (1973) que divide a narrativa sobrenatural entre *estranha* (quando se tem a confirmação de que os eventos da narrativa são de cunho natural e não extraordinário), *maravilhoso* (quando se há confirmação de que os eventos são extraordinários e não seguem as regras de nosso mundo) e *fantástica* (quando existe a dúvida sobre a natureza dos eventos narrativos). O próprio Todorov utiliza as considerações de Lovecraft para definir a literatura fantástica (cf. Todorov, 1973, p. 34-35). Há autores que consideram as literaturas *weird* e fantásticas como a mesma coisa, enquanto outros consideram aquela como um subgênero desta. O que separa os dois grupos é que o primeiro enxerga o medo como elemento essencial da narrativa fantástica, enquanto o segundo não. Todorov (1973) se encaixa no primeiro grupo, enquanto Roas (2014) pertence ao segundo (cf. Roas, 2014, p. 131-171).

verdadeiro *weird* é este: se provoca no leitor o profundo pavor e a sensação de contato com esferas e poderes desconhecidos" (Lovecraft, 2021, p. 305).

Assim, é a atmosfera e os efeitos individuais causados no leitor que definem a narrativa fantástica para Lovecraft. Quando isso não ocorre, deixa de existir aquilo que ele chama de "histórias cósmicas". Em suas próprias palavras:

> A atmosfera é o mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade não é o encaixe do enredo, mas a criação de uma determinada sensação. Podemos dizer, como regra geral, que a história *weird* cujo intento é ensinar ou produzir um efeito coletivo, ou uma em que os horrores são por fim explicados por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico (Lovecraft, 2021, p. 305).

É, pois, a atmosfera da narrativa a principal catalisadora do sentimento do fantástico no leitor, através da qual se produz tanto a hesitação quanto o medo. Quando se busca um efeito coletivo nos leitores, ou quando há uma explicação definitiva para o sobrenatural presente na narrativa deixa-se de ter o fantástico. Todorov (1973) aponta que o fantástico habita no limiar entre dois outros gêneros: o *estranho* e o *maravilhoso*. Quando se abandona a hesitação por uma explicação que não desafie as regras do nosso mundo – o protagonista estava alucinando, interpretou eventos mundanos como sobrenaturais etc. – temos uma narrativa estranha; quando a explicação dada, e aceita pelo leitor, é sobrenatural sem abertura a outras interpretações – fantasmas, alienígenas, demônios etc. – a narrativa é maravilhosa.

O autor enfatiza essa natureza frágil do fantástico, que normalmente desaparece ao final da narrativa, quando o leitor toma uma posição sobre a existência ou não do sobrenatural no relato que acabara de ler (Todorov, 1973), o que remete novamente à ideia de Lovecraft sobre a importância da sensação individual que a narrativa deve possibilitar ao leitor. Para o autor, as três definições existem não como estruturas fechadas e separadas, mas como um espectro pelo qual uma narrativa se movimenta de uma a outra.

Roas (2014) se opõe à classificação de Todorov do fantástico enquanto um gênero frágil e evanescente por também não compreender os diversos aspectos presentes no gênero. Para o autor, essa fragilidade baseada na presença ou não da hesitação não compreende todas as narrativas que podem ser classificadas como fantásticas. Uma obra pode ser fantástica, independentemente da ambiguidade do sobrenatural, se houver "a irrupção do sobrenatural no

mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável" (Roas, 2014, p. 43)[7].

Como o próprio Lovecraft (2021) aponta, suas narrativas de medo cósmico se inserem neste tipo de narrativa[8], cujo medo é construído através do sentimento da hesitação, que nasce de um recurso que será aprofundado em um capítulo posterior: o *narrador não confiável*. Grande parte dos contos e novelas de Lovecraft são narrados em primeira pessoa por narradores que se encontram traumatizados depois das experiências fantásticas que tiveram.

Em *Dagon* (1921), o narrador inominado, o único a presenciar os eventos que relata, afirma estar tomando drogas que afetam sua percepção, para lidar com o trauma do que acredita ter visto. Em *O chamado de Cthulhu* (1926) e *A cor que caiu do espaço* (1927), os narradores jamais presenciaram o que relatam, narrando ao invés disso relatos (não tão confiáveis) que recolheram de segunda ou terceira mão.

O leitor pode até ser compelido a aceitar a veracidade desses fatos absurdos, no entanto, a sombra de uma explicação mais simples e mundana permanece na narrativa. No horror cósmico, narradores (quase sempre sem nome ou caracterização) narram a descoberta da existência de criaturas, artefatos e/ou cidades alienígenas ancestrais na Terra e os efeitos (principalmente psicológicos) que esses elementos causam às personagens.

Como afirma Bezarias (2021, p. 40), "todos os seus contos assentam-se em um profundo desconforto do homem perante um cosmo cuja vastidão e indiferença lhe causam profundo terror". A ideia parece zombar e ridicularizar os ideais antropocêntricos pelos quais vivemos e a própria noção de organização pelas qual nos guiamos, que são tornadas fúteis diante do caos que rege o Universo (Bezarias, 2021)

Como discutimos anteriormente, Lovecraft nutria uma profunda paixão pela astronomia, a qual é refletida em toda a sua obra, tanto no horror cósmico, quanto nos demais gêneros para os quais escreveu. Para ele, o universo era objeto tanto de fascínio quanto de horror, revelando a insignificância humana diante de um cosmo no qual seu papel é tão mínimo que sequer pode ser considerado, o que a princípio pode parecer uma visão pessimista, mas que o próprio Lovecraft definia na verdade como uma perspectiva indiferentista, a qual denominava

[7] Por essa razão, ao invés do espectro de Todorov (1973), Roas (2014) opta pelo binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa, com esta também tratando de obras que trazem transgressões sobrenaturais na narrativa. Ao contrário da literatura fantástica, no entanto, o sobrenatural na literatura maravilhosa é admitido como convencional naquele universo, sem causar maiores problemas.

[8] Tratamos aqui o *weird* e o fantástico como diferentes nomes para o mesmo tipo de narrativa.

“indiferentismo cósmico”, baseado na ideia de que, de um ponto de vista cósmico, nada realmente importa (Topounce, 2013).

O "indiferentismo cósmico" de Lovecraft é uma característica central de sua visão de mundo e de sua literatura. Ao explorar as vastidões do espaço e a insignificância humana perante o cosmos, Lovecraft cria um senso de terror único, no qual a ameaça não é necessariamente a destruição física, mas a revelação da nossa própria irrelevância. Seus personagens frequentemente se deparam com forças e entidades cósmicas que estão além da compreensão humana, reforçando a ideia de que o universo opera indiferente à existência humana. Touponce (2013) argumenta que essa perspectiva não é meramente pessimista, mas sim uma forma de realismo cósmico, em que a aceitação da nossa pequenez frente ao universo pode levar a uma nova forma de entendimento e apreciação da realidade. Lovecraft, através de sua obra, convida os leitores a confrontar essa vastidão desconhecida, utilizando a astronomia como uma lente para explorar temas profundos de existência, conhecimento e insignificância.

Esse indiferentismo se refletia na sua literatura através da descoberta de seres e lugares imensos, ancestrais e incompreensíveis, cujas meras existências colocam sob questionamento tudo aquilo que o ser humano presume como verdade, causando-lhe crises existenciais tamanhas, que o faz questionar e temer a própria realidade e existência. Dentro desse guarda-chuva da literatura *weird*, o horror cósmico nasce como uma espécie de subversão do horror gótico convencional em um dos primeiros contos da fase madura de Lovecraft: *Dagon* (1921), o primeiro de seus contos a utilizar elementos daqueles que viriam a ser postumamente classificados como o “horror cósmico” e o “*Cthulhu Mythos*”.

1.4 *Dagon* e a aurora sombria do horror cósmico

Publicado em 1921 na *Weird Tales Magazine*, em *Dagon,* um oficial da marinha narra a história da aterrorizante descoberta que fez após ser capturado por um navio da Entente durante a Primeira Guerra Mundial, que acabara de encerrar quando Lovecraft escreveu o conto. Depois de fugir do navio e passar dias à deriva em alto mar, o oficial chega a uma ilha e, pelos tenebrosos cadáveres que ele encontra na costa, presume que a ilha estivera antes submersa. Ele sobe até o topo de uma montanha e, emergindo da água em um vale no seu centro, avista um monólito imenso, com hieróglifos que ele acredita terem sido deixados por algum povo antigo. Fascinado e perturbado, o narrador divaga sobre essas figuras e seus significados até que, sob

a luz da lua cheia, testemunha uma visão aterradora: uma criatura colossal emerge da água e escala o monólito.

A descrição da criatura é vaga e fragmentada, intensificando o horror da narrativa. A entidade é descrita apenas por suas dimensões imensas e aparência aterrorizante, deixando o resto à imaginação do leitor. Lovecraft parece utilizar essa técnica em toda a sua obra para amplificar o suspense e o medo, evocando uma atmosfera de mistério e pavor cósmico. A incapacidade do narrador de compreender plenamente o que vê reflete o tema lovecraftiano da insignificância humana diante das vastidões desconhecidas do universo. Eis como o atormentado marinheiro descreve a criatura:

> Tão vasto quanto Polifemo e horrendo, ele dardejou, como um estupendo monstro de pesadelos, contra o monólito, sobre o qual lançou seus gigantescos braços escamosos, enquanto curvava a cabeça hedionda e dava vazão a certos sons compassados. Naquele momento, pensei ter ficado louco (Lovecraft, 2017, p. 26).

Essa descrição da aparência física, já vaga aqui, vai se tornando cada vez mais confusa ao longo das obras do autor, com as descrições desses seres se tornando cada vez mais vagas e abstratas devido a seus avançados estados de evolução em comparação a nós, incompreensíveis aos sentidos humanos. Esses processos evolutivos, que aconteceram em condições completamente distintas a da Terra, acentuam o aspecto alienígena e assombroso dessas criaturas, que também já pode ser observado em *Dagon*. Não fica claro se a criatura aquática avistou o narrador, mas em estado de pânico, o oficial corre em direção ao seu barco. Lembrando pouco de seu caminho de volta, ele chega a seu barco a salvo – ao menos fisicamente – e consegue fugir da ilha.

No barco, no entanto, é tomado por pesadelos febris que ainda o atormentam, até eventualmente ser salvo por um navio que o encontra por acaso e o leva até os Estados Unidos, onde acorda em um hospital. Nada resta ao narrador senão o trauma do que ele acredita ter visto. Investigando a aterrorizante criatura da ilha ele acredita ter avistado Dagon, deus babilônio relacionado às águas[9], sua teoria parece ser corroborada, ao menos em parte, por um outro conto de Lovecraft: *A sombra sobre Innsmouth* (1936), que conta com a misteriosa seita

[9] Ao contrário do que Lovecraft – e historiadores de sua época – acreditava, Dagon aparentemente não era um "deus-peixe". Sabe-se apenas que ele era um deus de grande importância, venerado pelos babilônios, cuja crença se espalhou para outros povos. Embora não se tenha muita informação sobre a origem dele ou de seu nome, acredita-se que ele era venerado como alguma espécie de deus dos grãos ou da tempestade, com a atribuição de deus-peixe ou deus dos mares sendo posterior (cf. Becking; Horst; Toorn, p. 216-219, 1999).

"A Ordem Esotérica de Dagon". O nome da criatura também é mencionado em outros contos do autor, se tornando personagem importante em seu *Cthulhu Mythos*[10].

É em *Dagon* que se inicia o *Cthulhu Mythos*. Ao longo das obras de Lovecraft, vemos um conjunto de deuses, criaturas, cidades e artefatos que, combinados, contam uma história de forças além da compreensão humana vindas de longínquos lugares do espaço e tempo. Esses seres habitavam a Terra, o cosmo e outras dimensões éons antes da vida surgir aqui e representam aquilo que para a filosofia de Lovecraft é a insignificância do ser humano perante a vastidão do universo. Esses elementos representam, para a filosofia de Lovecraft, a insignificância e a indiferença do ser humano diante da vastidão do universo, existindo em tempos, espaços e dimensões incompreensíveis para a mente humana, sendo indiferentes a ela.

O narrador de *Dagon*, paranoico, acredita que a criatura que ele avistou virá atrás dele, vendo no final do conto uma aterrorizante mão na janela e ouvindo passos escamosos em direção ao seu quarto. É possível, no entanto, que tudo isso não passe de alucinações e que Dagon, se de fato era real, sequer tenha notado sua presença na ilha, ou, se notou, não se importe o suficiente. Também é possível que quem o esteja perseguindo sejam as criaturas meio-humanas/meio-peixe da "Ordem Esotérica de Dagon", apresentadas em *A sombra sobre Innsmouth* (1936). Afinal, o próprio narrador descreve a criatura como vasta, o que tornaria inviável para ela persegui-lo no meio da civilização. É precisamente essa falta de uma resposta concreta que coloca esse conto no limiar do fantástico, característica central na obra de Lovecraft.

O nome *Cthulhu Myhtos* vem da mais famosa criação do autor, a criatura meio-dragão/meio-lula Cthulhu, do conto *O chamado de Cthulhu* (1926). No conto, um antropólogo recebe de herança de seu falecido tio arquivos sobre um culto a esse misterioso deus. Intrigado, ele decide investigar, esperando fazer uma descoberta tão grande que eleve seu nome à fama no seu campo de estudos, mas descobrindo ao invés disso uma verdade que resulta na sua perdição.

[10] *Dagon* é mencionado em algumas passagens importantes do Antigo Testamento, como na história da captura da Arca da Aliança pelos filisteus, quando o objeto sagrado é colocado diante de uma estátua em seu templo. A estátua é encontrada caída, como se curvada diante do símbolo do Deus de Israel, e depois com as mãos e pés cortados, impotente diante dele. Já na fábula de Sansão, o poderoso herói, após ter seu cabelo cortado e perder sua força, é levado a um templo de Dagon para ser oferecido como sacrifício. Depois de rogar a Deus, Sansão recupera sua força e destrói o templo de Dagon, morrendo no processo. No poema épico *Paraíso Perdido* de John Milton, Dagon é um dos anjos caídos que seguem Lúcifer após serem expulsos do Paraíso. Um tema recorrente que pode ser observado nessas aparições de Dagon é a subjugação do deus pagão pelo Deus de Israel, algo que é subvertido na obra de Lovecraft, que, em um período de guerra e sofrimento, no qual a população encontrava-se com sua fé abalada, apresenta um Dagon que se ergue vitorioso dessa guerra divina travada ao longo dos milênios.

1.5 *O chamado de Cthulhu* (1926) e a consolidação do *Cthulhu Mythos*

Se *Dagon* foi o conto a partir do qual o horror cósmico e o *Cthulhu Mythos*[11] germinaram, foi em *O Chamado de Cthulhu* (1926) no qual ambos adquiriram as características que os consolidaram, e que seriam utilizadas não só por Lovecraft, mas também por diversos outros autores. O conto, que segue um formato jornalístico, é composto por diversos fragmentos de histórias aparentemente não relacionadas que juntas revelam um assombroso panorama do universo e do papel da raça humana nele. Documentos escritos pelo tio do narrador revelam que um culto que se manteve às sombras durante muito tempo tem estado cada vez mais agitado. Junto a esses documentos está uma escultura feita por um jovem artista que tem sido assombrado por sonhos que têm afetado a sua sanidade, com uma titânica cidade de alvenaria ciclópica.

A escultura em baixo-relevo, feita pelo jovem Henry mostra uma criatura sentada de perfil com tentáculos saindo de sua enorme cabeça, corpo humanoide e asas de dragão. A criatura é o sacerdote da religião investigada pelo falecido tio do narrador, George Gammell Angell. Segundo os relatos juntados pelo pesquisador, Cthulhu, deus vindo com sua maligna corte do espaço, se encontra adormecido na cidade de R'lyeh, cidade que aparentemente Henry visitava em seus sonhos, mas algo parece prestes a mudar.

A exaustiva pesquisa de Angell sobre sonhadores que têm sido assombrados por sonhos similares ao redor do mundo, e sobre a captura de um membro de um culto a esse mesmo deus-polvo-dragão, faz Thurston perceber conexões assustadoras. Cthulhu aparentemente encontra-se adormecido, mas enviando os sonhos para manipular os cultistas a libertá-lo da submersa R'lyeh. Aprofundando a pesquisa que seu tio deixou incompleta antes de morrer em um misterioso acidente, o narrador encontra um sombrio artigo em jornal sobre marinheiros encontrados em um barco com uma estátua da criatura alienígena.

Thurston encontra a estátua da criatura recuperada do navio e, investigando com a esposa de um dos falecidos marinheiros, recebe um relato escrito por ele antes de também morrer misteriosamente, no qual ele conta tudo o que viu. Seu assombroso escrito relata eventos que coincidem com o momento em que as crises daqueles possivelmente assombrados pelos sonhos de Cthulhu, como o artista Henry, atingiram seu ápice. Nele, ele revela que sua

[11] Não há ainda um consenso para a tradução do termo para o português. Bruno Gambaratto, na tradução de Joshi (2014), traz o termo "mito de Cthulhu"; enquanto Ramon Mapa, nas antologias da editora Darkside (2017, 2021) traduz para "*mythos* de Cthulhu"; já Caio Bezarias (2021) opta por traduzi-lo para "Mitologia de Cthulhu". Por razão dessa discordância e para evitar ambiguidades quanto aos usos dos termos mais abrangentes "mito" e "mitologia", optamos por não traduzir o termo.

tripulação foi atacada por outro barco, mas conseguiram matar os atacantes, embora tenham perdido seu barco no processo, sendo obrigados a embarcar no barco do inimigo, o *Alert.*

A tripulação seguiu o curso original do *Alert* por curiosidade, se arrependendo amargamente dessa decisão. Em uma ilha, encontram, construída em pedra uma cidade que lhes causa terror imenso: "a pesadelar cidade-cadáver de R'lyeh" (Lovecraft, 2017, p. 147). A cidade possuía uma arquitetura que seguia uma geometria não euclidiana completamente diferente da que conhecemos, cujos imensos ângulos e superfícies – cobertos de hieróglifos aterrorizantes – desafiavam a lógica e as leis naturais do universo.

Lá eles encontram uma porta com a figura de Cthulhu entalhada que também desafia a percepção dos marinheiros e, para suas desgraças acabam conseguindo abri-la, seja por resultado próprio ou por acidente. "Nessa fantasia de distorção prismática, o portal se moveu anomalamente na diagonal, e então as regras da matéria e da perspectiva pareciam ter sido violadas" (Lovecraft, 2017, p. 149).

Da escuridão fétida e quase palpável emerge um terror para os quais os ingênuos marinheiros jamais poderiam estar preparados, um terror que os condenaria a fins desoladores. Thurston não dá descrições à criatura além de seu tamanho próximo ao de uma montanha, sua forma verde e gelatinosa e uma menção à cabeça de lula com tentáculos que não sabemos se vem do marinheiro ou de uma inferência de Thurston, mas este parece convicto que era Cthulhu quem escapara, matando a tripulação um a um, enquanto eles tentam fugir em direção ao *Alert*.

Apenas dois alcançam o barco com vida e, com a imensa criatura os perseguindo pelo mar enquanto berrava loucamente, não lhes resta saída senão investir o barco contra Cthulhu. O impacto contra a cabeça da criatura a debilita temporariamente e libera substâncias lamacentas e fedidas e uma nuvem verde que cobre o navio. O marinheiro avista aquele monstro simplesmente se recombinando em sua forma original. A experiência o deixa impotente demais para tentar qualquer coisa, até mesmo fugir daquele horror. Uma tempestade repentina leva o *Alert* até que fosse resgatado por outro barco.

Seu companheiro morreu antes do resgate, o marinheiro pouco depois em um misterioso acidente. A Thurston resta apenas a percepção de seu destino: assim como o marinheiro e como seu tio, ele sabe demais, e o culto ainda vive, bem como Cthulhu, adormecido nas profundezas da terrível R'lyeh. O narrador conclui que a morte só será uma dádiva se puder apagar as memórias dessas descobertas, libertando-o daqueles horrores cósmicos. "Deixe-me rezar para que, se eu não sobreviver a este manuscrito, meus executores

possam colocar a cautela antes da audácia e garantir que ele nunca encontre outros olhos" (Lovecraft, 2017, p. 153), encerra ele em seu relato impotente.

Podemos identificar os aspectos fantásticos do conto antes mesmo de entrar na história, através da etimologia utilizada por Lovecraft. O nome quase impronunciável de Cthulhu é assim porque precede em muito a existência humana e não foi criado para ser enunciado por nossos aparelhos fonéticos, e o próprio autor disse em cartas que o máximo que se pode esperar é uma pronúncia aproximada. Como afirma o próprio Lovecraft em uma carta,

> A palavra representa uma tentativa desajeitada humana de capturar a fonética de uma palavra *absolutamente não humana*. O nome da entidade infernal foi inventado por seres cujos órgãos vocais não eram como os do homem, logo, não tem relação com o equipamento de fala humano. As sílabas eram determinadas por um equipamento fisiológico completamente diferente do nosso, *portanto, jamais poderia ser enunciado perfeitamente por gargantas humanas* (Lovecraft, 1976, p. 10-11, grifos do autor, tradução nossa[12]).

O nome de Cthulhu representa exatamente o horror que a obra de Lovecraft busca transmitir: o horror que a descoberta de que o homem não está no centro do universo causa. Após a morte de Lovecraft, August Derleth, correspondente próximo e admirador da obra do autor decide reunir toda a obra de Lovecraft e fundar a editora Arkham House Publishers, Inc., cujo nome é baseado na fictícia cidade criada pelo autor, presente em vários de seus contos. Enquanto isso foi essencial para trazer popularidade à obra do Lovecraft, evitando que ele caísse no esquecimento como muitos outros autores das revistas *pulp* para as quais ele escrevia, Derleth também foi responsável por distorcer a obra e a mensagem de Lovecraft, principalmente através daquilo que ele denominou *Cthulhu Mythos* (Joshi, 2014). Nas palavras de Joshi:

> Derleth, um católico praticante, não foi capaz de suportar o ateísmo cabal da visão de Lovecraft, e acabou por inventar a partir da ficção do autor os "deuses mais velhos" como contrapartida dos malignos mais velhos, que tinham sido expulsos da terra, porém preparam eternamente seu retorno e a destruição da humanidade. Essa invenção dos "deuses mais velhos" lhe permitiu sustentar que o "mito de Cthulhu" é substancialmente próximo da cristandade, o que o torna aceitável a pessoas de têmpera conservadora, como a sua (Joshi, 2014, p. 418).

[12] No original: The word is supposed to represent a fumbling human attempt to catch the phonetics of an *absolutely non-human* word. The name of the hellish entity was invented by beings whose vocal organs were not like man's, hence it has no relation to the human speech equipment. The syllables were determined by a physiological equipment wholly unlike ours, *hence could never be uttered perfectly by human throats*.

O conceito de *Cthulhu Mythos* criado por Derleth consistia em expandir o panteão criado por Lovecraft, dando destaque às suas relações entre si, e com os seres humanos, algo que nunca é posto como tema nas obras de Lovecraft. Como afirma Joshi (2014), a obra de Lovecraft não é sobre uma eterna luta maniqueista entre um bem e um mal etéreos, ou uma alegoria ao cristianismo – que sequer desempenhava um papel tão importante quanto Derleth queria acreditar para Lovecraft, que assumia sem receio seu ateísmo. A obra de Lovecraft é justamente sobre como a vida, as crenças e os desejos humanos não importam quando colocados diante da imensidão do cosmo, e do que habita nele, o que reflete na representação de suas personagens humanas, até mesmo os protagonistas e narradores de sua obra, como veremos em um capítulo seguinte.

A obra de Lovecraft trata da percepção de que não somos o centro do universo; que há palavras que não podemos pronunciar pois não foram criadas para os aparelhos vocais humanos; que há formas que estão além dos estão além dos sentidos humanos limitados; que há raças tão superiores à humana, que suas meras existências representam uma ameaça à nossa; e, o mais grave: a descoberta de que não desempenhamos qualquer papel nestes elementos.

Não há luta entre o bem e o mal, que sequer existem de fato, pouca informação, além dos nomes (ou interpretações humanas falhas de seus verdadeiros nomes) e os potenciais destrutivos desses seres cósmicos são dadas. Derleth, e outros autores que seguem a ele, buscam então preencher as lacunas (propositalmente) deixadas por Lovecraft, inserindo relações, parentescos, hierarquias e contendas entre esses seres que jamais fizeram ou pretendiam fazer parte da literatura lovecraftiana. Como afirma Joshi (2014),

> A visão de Lovecraft não é tão positiva: a humanidade simplesmente não está no centro do cosmo, e não há quem nos ajude contra as entidades que de tempos em tempos desceram à terra causando estragos; na verdade, os deuses do mito não são de fato deuses, mas apenas extraterrestres que ocasionalmente manipulam seus seguidores humanos em benefício próprio (Joshi, 2014, p. 419).

O horror da obra de Lovecraft é o horror dessa descoberta, de como o ser humano e suas crenças não estão no centro do universo e como o papel que exercemos nele é insignificante. Não é sobre confronto com essas criaturas cósmicas, mas sobre o confronto com a realidade de que elas existem. Em *O chamado de Cthulhu* (1926), por exemplo, o narrador do conto jamais tem qualquer experiência fantástica, tendo apenas acesso a relatos de outras pessoas que acreditam terem tido, mas mesmo isso já é o suficiente para lhe afetar

profundamente, deixando-lhe em intenso estado de paranoia constante, como ele próprio afirma ao longo do conto.

Isso não significa, no entanto, que o conceito dos *Cthulhu Mythos* de Derleth seja completamente descartável, uma vez que ele evoluiu com o tempo para além das relações das maniqueístas propostas por ele e incorporadas por outros autores posteriores a ele. Bezarias (2021) afirma que o *Cthulhu Mythos*

> Assim é conhecido devido a suas narrativas – caso lidas em conjunto e confrontados seus temas, tramas e situações –, revelarem a existência de um conjunto de fatos e segredos interligados que compõem uma terrível condição para a espécie humana, condição criada e regida por um panteão maldito de entidades místico-alienígenas inacreditáveis, seres míticos por excelência, que termo humano algum é capaz de definir ou nomear, cujas atividades e poder na Terra remontam às primeiras manifestações de vida orgânica em sua superfície (Bezarias, 2021, p. 27-28).

Como afirma o autor (Bezarias, 2021), muito mais do que compartilhar nomes de personagens, lugares e criaturas, as obras compartilham temas relacionados à deturpação das leis físicas que regem o universo, causada pela mera existência desses elementos fantásticos; além da atmosfera, que revela aspectos indesejados do papel do homem diante de um cosmo infinito e indiferente. Lin Carter (1993) aponta que a ideia para o *Mythos* originou após Lovecraft conhecer o autor inglês Lord Dunsany, durante sua turnê em Providence em 1919 para divulgar sua obra.

Dunsany, à época no auge de sua carreira, havia criado sua própria mitologia, conhecida como Panteão de *Pegāna*, em sua antologia de fantasia *The gods of Pegāna* (1905).

> Esse conceito fascinou Lovecraft, embora não apareceria em sua literatura de maneira reconhecível por alguns anos. Mas a noção básica de uma *mitologia inventada* usada como história de pano de fundo para histórias de fantasia intrigara-o grandemente, e assim foi plantada a semente que eventualmente amadureceria no que agora chamamos *Cthulhu Myhtos* (Carter, 1993, p. 14, grifos do autor, tradução nossa[13]).

Ao contrário do que aconteceu com Dunsany, no entanto, a mitologia de Lovecraft se expandiu para além do escopo do autor, com outros autores acrescentando ao *Mythos* mesmo

[13] No original: This notion fascinated Lovecraft, although it was not to turn up in his fiction in recognizable form for some years. But the basic notion of an invented mythology used as the background lore for fantasy stories intrigued him greatly, and thus was planted the seed that would eventually mature into what we now call the Cthulhu Mythos.

enquanto Lovecraft ainda era vivo e em volume ainda maior após sua morte (Joshi, 2014). O *Cthulhu Mythos*, pode, portanto, ser resumido como uma mitologia inventada que consiste no conjunto de narrativas interconectadas criadas por Lovecraft, e posteriormente expandidas por outros autores. Essas narrativas compartilham personagens, lugares, temas e situações fantásticas que remetem ao papel insignificante do ser humano diante do cosmo.

Embora transmitam ideias similares, o *Cthulhu Mytos* e o horror cósmico não são a mesma coisa. O *Cthulhu Myhtos* refere-se exclusivamente ao panteão de "deuses" alienígenas (Cthulhu, Yog-Sothoth, Nyarlathotep), cidades (R'lyeh, Kadath), artefatos (o livro oculto Necronomicon, as esculturas de Cthulhu) e personagens (Randolph Carter, Abdul Alhazred) inclusos na obra de Lovecraft. Eles aparecem não apenas em obras do horror cósmico, como também nos contos góticos do autor, como *A cidade sem nome* (1921)[14] e *O cão de caça* (1924); e em sua poesia, como *Os fungos de Yuggoth* (1929).

Além do mais, há contos de horror cósmico que não envolvem os mitos, como é o caso de *A cor que caiu do espaço* (1927). Dessa forma, o *Cthulhu Mythos* é uma subcategoria específica dentro do horror cósmico (mas não exclusiva a ele), abrangendo um conjunto particular de elementos criados por Lovecraft que exploram a insignificância humana frente ao universo.

Após *O chamado de Cthulhu* (1926), quando tanto o horror cósmico quanto o *Cthulhu Mythos* ganharam suas formas até hoje consolidadas, a obra de Lovecraft sofreu uma transformação significativa. O sobrenatural passaria a dar espaço à ficção científica, com explicações baseadas na ciência sendo usadas como pano de fundo para o fantástico. Exemplos disso incluem *A cor que caiu do espaço* (1926) em que um meteoro traz infecções que afetam a vida de uma família em uma fazenda, e *Nas montanhas da loucura* (1936), em que uma expedição à Antártida, à época ainda amplamente desconhecida e inexplorada, leva à descoberta de cidades e raças alienígenas que ali habitavam desde antes do surgimento da vida na Terra.

As histórias continuam a acentuar a desolação causada por essas descobertas e, embora o indiferentismo cósmico ao qual Lovecraft era adepto pudesse ser observado no contexto geral

[14] *A cidade sem nome* (1921) é comumente considerada a primeira história de Lovecraft a apresentar o *Cthulhu Mythos. Dagon* (1919) é excluída. Lin Carter (1993) e Don G. Smith (2006) não a consideram como integrante da mitologia, embora nenhum dos autores explique por que. Para seu critério de exclusão, Carter diz que "para ser considerada parte do Cthulhu Mythos, uma história deve compartilhar a tradição de pano de fundo dada em histórias anteriores, e deve construir sobre essa base nos apresentando ainda mais informações" (Carter, 1993, p. 57, tradução nossa, no original: To be considered part of the Cthulhu Mythos, a story must share the background lore given in earlier stories, and must build upon this basis by presenting us with yet more information). *Dagon* (1917) está diretamente relacionado com *A sombra sobre Innsmouth* (1936) e compartilha dos mesmos temas do restante do *Mythos*, como discutido anteriormente. Desta forma, consideramo-la aqui como narrativa tanto do horror cósmico quanto do *Cthulhu Mythos*.

de sua obra, as emoções causadas pelas descobertas das personagens resultavam sempre em emoções negativas para as personagens que as experienciavam ou descobriam. Os narradores são frequentemente tomados por um sentimento de paranoia e angústia que, como veremos mais adiante, afetam até mesmo suas confiabilidades enquanto narradores. Isso resulta de uma emoção que Lovecraft considerava extremamente importante para o gênero de horror: o medo do desconhecido.

1.6 Do belo, do sublime e do medo do desconhecido

"A mais antiga e poderosa emoção humana é o medo, e o mais antigo e poderoso tipo de medo é o do desconhecido" (Lovecraft, 2021, p. 301). É com essas famosas palavras que Lovecraft abre seu ensaio *O horror sobrenatural na literatura* (1927), palavras essas que resumem exatamente aquele que é o ponto fulcral de sua literatura. Nesse mesmo ensaio, e em diversos de seus outros escritos de não-ficção, Lovecraft se apresenta, não como um autor história de horror convencionais, mas daquilo que ele define como "literatura *weird*" e que Tzvetan Todorov (1973) desenvolveria como literatura fantástica, como já comentamos anteriormente. De acordo com o autor,

> a verdadeira narrativa *weird* vai além de assassinatos ocultos, ossos ensanguentados ou a silhueta sob um lençol sacudindo correntes [...]. Certa atmosfera de medo sufocante e inexplicável de forças exteriores e desconhecidas deve estar presente; e deve haver a sugestão, expressa com seriedade e solenidade dignas do tema, da mais terrível concepção do pensamento humano – a maligna e particular interrupção ou derrocada das leis fixas da natureza, nossa única salvaguarda contra as investidas do caos e dos demônios do espaço insondável (Lovecraft, 2021, p. 304-305).

Para o autor, muito mais do que a ação de assassinos sanguinários, ou fantasmas assombrando casas, a literatura *weird* se baseia na angústia causada pelo insólito, e pela sugestão do que ele é capaz de causar ou pode estar causando. O horror na obra de Lovecraft, muito mais do que físico, é atmosférico, como ele próprio define (Lovecraft, 2021). Ann VanderMeer e Jeff VanderMeer (2012) apontam como essa quebra com as leis fixas da natureza, que abalam as personagens na literatura *weird* resultam em algo "estranhamente belo, entrelaçado com o terror. Devaneio ou epifania, sim, mas devaneio ou epifania *sombrios* [...]" (VanderMeer; VanderMeer, 2012, p. 16, grifo dos autores, tradução nossa[15]).

[15] No original: strangely beautiful, intertwined with terror. Reverie or epiphany, yes, but *dark* reverie or epiphany.

A literatura *weird* está relacionada, portanto, não diretamente ao inefável que assola um universo insondável descoberto pelas personagens, mas aos efeitos e danos, muito mais psicológicos do que físicos, causados pelo insólito que rompe com as leis de um universo assustadoramente similar ao nosso. Não são Dagon escalando o monólito ou Cthulhu atacando o navio dos marinhos os clímaxes das histórias de Lovecraft, mas os finais lúgubres nos quais os narradores descrevem as angústias de ter que viver com as descobertas que fizeram de que há uma realidade insólita em um universo no qual eles e o restante da humanidade são indiferentes.

O narrador de *O chamado de Cthulhu* (1926) encerra seu relato temeroso do futuro sombrio que aguarda a humanidade quando o monstro tentacular despertar ou a verdade sobre sua existência vier à tona: "Quem conhece o fim? O que se ergueu pode se afundar, e o que se afundou pode se erguer. [...] Chegará um momento – mas eu não devo, não posso pensar!" (Lovecraft, 2017, p. 153). É possível relacionar este horror causado na obra de Lovecraft à teoria estética do *sublime*, atribuída ao filósofo grego Longino[16] (1996).

O conceito do sublime está diretamente relacionado à grandeza, mas não de qualquer tipo, uma grandeza violenta, de ordem superior, que traz a desordem ao mundo que conhecemos. Em outras palavras, "o sublime é violência que desequilibra [...]. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase" (Longino, 1996, p. 37). O sublime é aquilo que Lovecraft define como o caos que perturba as leis da natureza (Lovecraft, 2021) e que nos leva ao estado de êxtase que descreve Longino (1996), êxtase esse que, como descrevem VanderMeer e VanderMeer (2012), é um de cunho sombrio.

O conceito do sublime foi desenvolvido mais a fundo por outros filósofos ao longo dos séculos, dentre eles Edmund Burke (1993), no século XVIII, no qual coteja a teoria do sublime com a do *belo*. Para o autor, este estaria diretamente relacionado à sensação de prazer, e aquele à de dor (Burke, 1993). Burke (1993) também associa o sublime ao que ele descreve como a mais forte emoção que o espírito humano é capaz: o terror, o que vai ao encontro direto das palavras de Lovecraft a respeito do horror na literatura. Nas palavras do autor,

> Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias (*sic*) de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do

[16] A autoria do livro *Do sublime*, que se acredita datar do séc. I, era antes indiscutivelmente atribuída ao filósofo Dionísio Longino, até que no séc. XIX, um manuscrito do séc. X revelou que já naquela época havia dúvidas quanto à autoria do livro, cuja escrita era atribuída à Dionísio *ou* Longino (Várzeas, 2015). Há diversas teorias sobre a verdadeira autoria do livro e seu autor é hoje comumente chamado de pseudo-Longino.

> sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (Burke, 1993, p. 50).

De acordo com o autor, o sublime está ligado a aspectos como a grandeza, vastidão e poder, características que provocam uma sensação de admiração misturada com medo e reverência. Burke (1993) argumenta que o sublime causa uma reação visceral e intensa, uma espécie de prazer negativo, pelo qual o medo e o terror são experimentados. Este conceito é particularmente relevante para o horror cósmico de Lovecraft, no qual o medo do desconhecido e a vastidão incompreensível do cosmo evocam uma sensação de terror.

A obra de Lovecraft pode ser vista como um exemplo da aplicação literária das teorias de Longino (1996) e Burke (1993) sobre o sublime. Ao explorar o desconhecido e as forças cósmicas além da compreensão humana, Lovecraft cria uma atmosfera na qual o terror se torna uma expressão do sublime, refletindo a insignificância e a vulnerabilidade do ser humano diante do vasto e indiferente universo que ele é forçado a confrontar.

Podemos então enquadrar dentro do conceito de sublime o horror cósmico e seus elementos insólitos que desequilibram de maneira violenta a ordem do mundo natural, levando as personagens a um estado de êxtase sombrio, e despertando nelas a mais forte emoção humana: o terror. Por mais que Lovecraft rejeitasse a perspectiva de sua obra como pessimista, definindo-a, por sua vez como indiferentista (Touponce, 2013), suas narrativas são apresentadas pela ótica das personagens humanas, que enxergam esse indiferentismo cósmico do qual o próprio autor era adepto, de maneira pessimista. Embora esse indiferentismo cósmico na ficção de Lovecraft seja muito mais fantástico do que a filosofia que Lovecraft, ateu declarado, seguia.

O belo, por sua vez, pode ser definido como o oposto do sublime e está relacionado com características que despertam no ser humano o amor, ou paixões semelhantes a ele (Burke, 1993). O belo, para Burke, está associado à harmonia, suavidade e proporção, elementos que evocam sensações de prazer e contentamento. O autor define esse sentimento como

> aquele contentamento que o espírito sente ao contemplar um objeto belo, seja qual for sua natureza – do desejo ou da luxúria, que consiste em um ardor do espírito que nos impele à posse de certos objetos que nos impressionam, não por serem belos, mas por motivos completamente diversos (Burke, 1993, p. 99).

O amor pode, portanto, estar diretamente relacionado ao prazer ou ao desejo, de maneira quase tão violenta quanto o terror está com o sublime. Ainda assim, como afirma o autor, os tormentos causados ao corpo pela dor são muito mais poderosos que os deleites

causados pelo prazer (Burke, 1993). As noções do belo e do sublime serão mais aprofundadas ao final deste trabalho, quando serão analisados seus papeis na obra de Lovecraft e em *Aniquilação* (2018).

Ao longo deste capítulo foram introduzidos alguns dos temas centrais do horror cósmico de H. P. Lovecraft, em especial relacionados ao insólito e ao sublime e aos papeis que estes exercem nas suas personagens. Outros elementos relevantes à narrativa do autor, como os narradores e as personagens, serão aprofundados nos capítulos seguintes, nos quais serão abordadas as narrativas literária e cinematográfica e a relação entre essas duas mídias.

CAPÍTULO 2 – RESENHAS

Figura 2 - Lena é observada pelo alienígena no interior do farol.

> *Aquele* momento, que eu talvez tivesse esperado durante toda minha vida, sem saber — o momento do encontro com a coisa mais bela, a coisa mais terrível que eu viria a vivenciar —, era algo além de minha capacidade de compreensão (VanderMeer, 2014, p. 180, grifo do autor).

2.1 *Aniquilação* (2014)

Escrito por Jeff VanderMeer em 2014, como o primeiro volume da *Trilogia Comando Sul*, *Aniquilação* (2014) apresenta em uma mistura de horror e ficção científica um mundo tomado por uma força misteriosa que o modifica de uma maneira tão bela quanto assustadora. O romance foi seguido por *Autoridade* (2015) e *Aceitação* (2016), além da prequela *Absolution* (2024). Embora os demais romances se conectem ao primeiro, este traz uma narrativa mais autocontida, sobre a jornada de uma bióloga dentro de um mundo estranho a tudo que ela conhece, mas de uma maneira quase reconfortante.

O romance é considerado parte do movimento chamado *New Weird*, nova roupagem da literatura *Weird* escrita por autores como H. P. Lovecraft. É um gênero incluído no guarda-

chuva da "ficção especulativa", que, como R. B. Gill (2013) aponta, é "frequentemente considerada uma categoria comercial ao invés de literária" (Gill, 2013, p. 71, tradução nossa[17]), na qual obras de fantasia e ficção científica tendem a ser incluídas.

De acordo com o Gill, a ficção especulativa trata de "modos de ser que contrastam com a compreensão da audiência de realidade normal" (Gill, 2013, p. 73, tradução nossa[18]). A ficção especulativa se distingue daquilo que o autor chama de "narrativas contrafactuais" no sentido de que estas abordam o que poderia ter acontecido se um evento real tivesse acontecido de maneira diferente, enquanto aquela apresenta um mundo com regras radicalmente diferentes daquelas de nosso mundo (Gill, 2013), como é o caso da narrativa fantástica já apresentada aqui, além de outros diversos gêneros, como é o caso das narrativas *Weird* e *New Weird*, que na verdade não diferem tanto assim do fantástico.

Como afirmam Jeff VanderMeer e Ann VanderMeer (2012), há três eventos centrais que marcam a divisão entre as manifestações antigas e modernas do *Weird*: "o falecimento de Lovecraft em 1937, a Segunda Guerra Mundial e a tradução difundida de Kafka para o inglês nos anos de 1940 (que criou teias de influências que ainda existem nos dias de hoje)" (VanderMeer; VanderMeer, 2012, p. 21 tradução nossa[19]).

O primeiro ponto é considerado por Lovecraft ser o principal representante das manifestações do *Weird* com suas histórias de horror cósmico; o segundo porque a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acentuou ainda mais sentimentos negativos como desesperança e sofrimento, já iniciados pelas crises causadas pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918); e o terceiro evento marca essa divisão pois foi a perspectiva distinta do russo Franz Kafka, que moldou muito do que viria no *Weird* moderno, como a inserção de elementos surreais e opressivos remanescentes de pesadelos na sociedade moderna, que sofria com a depressão da guerra e da crescente industrialização.

Tudo isso contribuiu para trazer o *Weird* a contextos modernos em que o insólito rompia com o *status quo* moderno, como os chamados "Estilo de Vida Americano" e "Sonho Americano" dos Estados Unidos. É a partir dessa perspectiva moderna que nasce o que se conhece hoje por *New Weird* no início do século XXI, como afirmam VanderMeer e VanderMeer (2012), ganhando seu nome graças ao movimento artístico francês *Nouvelle*

[17] No original: often considered a commercial rather than a literary category.
[18] No original: modes of being that contrast with their audiences' understanding of ordinary reality.
[19] No original: Lovecraft's passing in 1937, World War II, and the widespread translation of Kafka into English in the 1940s (which created webs of influence still existing today).

Vague[20], popularizado a partir da França nos anos 1960, que consistia em trazer uma perspectiva mais experimentalista e iconoclasta ao cinema. Foi a aplicação das influências experimentalistas e existencialistas do movimento ao *Weird* que resultou no subgênero do qual VanderMeer é considerado um dos principais representantes (cf. VanderMeer, 2008).

Em *Aniquilação* (2014), que trataremos a seguir – e no restante da trilogia Comando Sul –, temas como identidade, existencialismo e humanidade são centrais à narrativa. As perspectivas propositalmente confusas conferem às obras um ar quase onírico, e as representações de personagens, ambientes e tempo quebram com convenções narrativas mais tradicionais, assim como no *Nouvelle Vague*. Os argumentos quanto à distinção entre o "velho" e o "novo" estranho já foram abordados no capítulo anterior. Assim como tratamos o fantástico e o neofantástico – que aqui equivalemos ao *New Weird* – como apenas duas abordagens diacrônicas do mesmo gênero, aqui não consideramos que haja diferenças o suficiente para distinguir as antigas e novas manifestações *Weird* em dois gêneros diferentes.

2.2 O enredo

Aniquilação (2014) inicia com a narradora e protagonista da narrativa, referida apenas como bióloga, descrevendo brevemente a Área X, como um lugar de natureza intocada com biomas diversos como praias, pântanos e floresta. Ela faz parte de uma expedição responsável por investigar os mistérios da Área X, composta por ela, a bióloga, uma antropóloga, uma topógrafa e, a líder da expedição, uma psicóloga, que as hipnotizava quando necessário. Não possuíam aparelhos tecnológicos, exceto um medidor que todas levavam consigo, cuja luz vermelha lhes indicaria o perigo, embora não soubessem o que media. A missão do grupo é descobrir o máximo que puderem sobre a Área X e retornarem com essas informações. "Éramos quatro ao todo: uma bióloga, uma antropóloga, uma topógrafa e uma psicóloga. Eu era a bióloga. Dessa vez a equipe era formada por quatro mulheres, escolhidas em razão do conjunto complexo de variáveis que regem o envio das expedições" (VanderMeer, 2014, p. 7-8).

O que quer que seja, ou quando tenha surgido, a Área X é uma região que, após algum acontecimento inexplicável, conhecido apenas como Evento, fora tomada por um campo de forças, ou fronteira, que separou definitivamente o mundo interior do exterior, com a vida humana e a tecnologia deixando de existir lá dentro e a natureza dominando a região. As personagens jamais veem a fronteira, entrando hipnotizadas, mas lhes é dito que é invisível a

[20] *New wave* no inglês e Nova Onda em português.

olho nu. O governo escondeu a existência do lugar do público e passou a enviar expedições até o local na esperança de desvendar os mistérios que cercam a Área X. A expedição anterior à da bióloga desapareceu lá dentro, todos retornaram às suas famílias eventualmente, embora ninguém saiba como. Todas as expedições são organizadas e enviadas por uma agência governamental clandestina chamada Comando Sul.

A bióloga jamais revela onde fica a Área X, ou há quanto tempo existe, – é possível que ela própria não saiba – mas dadas as descrições de uma natureza que tomou completamente os resquícios de vida humana que lá existiam, presume-se que pelo menos décadas, como a própria protagonista acredita. "Toda esta região está isolada há décadas, por motivos que não são fáceis de relatar" (VanderMeer, 2014, p. 7).

A natureza, ao mesmo tempo que bela, é descrita como sombria, escondendo as ameaças que as aguardavam. Dentre as anomalias que a expedição encontra logo de início, está um gemido que surge sempre ao pôr do sol, que não se sabe a origem e um túnel, que a bióloga enxerga como uma torre, cujo topo está acima da terra e o restante enterrado; a torre não estava indicada nos mapas que receberam do Comando Sul, embora ficasse próxima de onde deveriam estabelecer seus acampamentos. Uma construção aparentemente feita de cimento e conchas do mar com uma abertura que levava a uma escada em espiral para baixo.

A bióloga revela que escreve seu relato em um diário que recebeu do Comando Sul, e que todas as integrantes deveriam escrever suas impressões com o máximo de informações e contexto possível para que até aqueles não familiares com a Área X pudessem compreendê-los. Elas também não deveriam compartilhar esses diários para que não distorceram as observações umas das outras, o que ela considera inútil:

> eu sabia por experiência própria o quanto era vã essa tentativa, esse esforço para eliminar conceitos preconcebidos. Nada que esteja vivo e respire é capaz de objetividade total — nem mesmo no vácuo, nem mesmo se tudo que aquela mente possuir for uma ânsia pela verdade capaz de qualquer sacrifício (VanderMeer, 2014, p. 12).

A narradora deixa claro logo de início que o diário está sendo escrito algum tempo depois que todos os eventos já ocorreram, através de alusões aos perigos que enfrentarão ou à morte da topógrafa três dias depois, incluindo sua própria mudança causada pela Área X. No início da expedição as personagens quase são atacadas por um javali, ao olhar seu rosto pelo binóculo, a protagonista nota que há algo de estranho e distorcido no animal, imaginando que algum tipo de parasita ou interferência neurológica tenha tomado conta dele.

> Eu continuava olhando pelo binóculo, e, à medida que o javali se aproximava, seu focinho ia ficando cada vez mais estranho. As feições estavam meio contorcidas, como se o animal estivesse passando por um conflito interno. [...] Em seus olhos faiscava uma eletricidade que não me pareceu real. Preferi imaginar que fosse uma consequência da minha mão trêmula ao segurar o binóculo (VanderMeer, 2014, p. 21).

Ainda incertas quanto à presença da torre e de sua ausência no mapa, as cientistas decidem investigar para garantir que não haja nada lá que lhes ofereça risco, com a psicóloga as aguardando na entrada. No interior, a investigação tira das personagens a ideia de que aquela é uma formação natural, passando a ser vista como um edifício. Conforme descem, elas encontram na parede algo que as deixa desconfortáveis: palavras. O que mais as incomoda é o fato de que elas estão em inglês, algo completamente cotidiano em um ambiente completamente alienígena. "— *De onde jaz o fruto asfixiante que veio da mão do pecador eu trarei as sementes dos mortos para partilhar com os vermes que*... O resto sumia na escuridão" (VanderMeer, 2014, p. 28, grifos do autor), dizia a mensagem na parede.

As palavras eram formadas por algum tipo de fungo translúcido, que se rompe quando a bióloga se aproxima, liberando esporos que entram em suas narinas, contaminando-a. A personagem consegue disfarçar para que nenhuma de suas companheiras notem que foi contaminada e descreve um forte cheiro de mel estragado, elemento recorrente na trilogia entre personagens que entram em contato com aquilo que vem da Área X. As três voltam até a superfície e, após descreverem o que viram à psicóloga, são hipnotizadas por um comando seu. A bióloga nota que está imune à hipnose, mas reage de maneira esperada, de modo que a líder da expedição não nota e apenas desce sozinha até a torre.

> Sabíamos que a presença da psicóloga era para nos proporcionar equilíbrio e calma em uma situação que podia se tornar estressante, e que parte de sua técnica envolvia sugestão hipnótica. [...] Mas ver isso tudo exposto de forma tão nua e crua me perturbou. Uma coisa é imaginar que você pode estar recebendo sugestões hipnóticas, e outra muito diferente é experimentá-la como mero observador. Que nível de controle ela era capaz de exercer sobre nós? (VanderMeer, 2014, p. 37).

Naquela noite, após cumprirem novamente suas tarefas, a psicóloga lhes hipnotiza mais uma vez para que se sintam seguras em relação à torre e à missão e mais uma vez a bióloga não é afetada. Ela questiona também quais outros efeitos os esporos podem ter lhe causado, ciente de que os segredos que esconde lhe afastam cada vez mais do propósito da expedição.

Ao acordar, notando estar mais alerta e refletindo se seria mais um dos efeitos dos esporos, a bióloga descobre que a antropóloga se foi e a psicóloga revela que ela decidiu voltar para a fronteira para aguardar extração, pois a torre a havia deixado demasiado nervosa. Ela não levara seu equipamento e pistola, o que deixa as demais integrantes nervosas. A psicóloga afirma que o plano de investigar a torre se mantém. Mais uma vez, a líder da expedição aguarda na entrada enquanto as outras descem, usando um comando hipnótico para convencê-las. Por sugestão da bióloga, as duas entram de máscara de proteção, mesmo que para ela já seja inútil.

Ao entrar, a bióloga pode sentir a torre respirar e, ao tocar suas paredes nota que não eram de pedra, mas de tecido vivo, e nelas consegue sentir o pulsar de um coração. A descoberta de que a torre não era uma construção, mas um organismo vivo a deixa tonta. Ela pergunta à topógrafa, que lhe diz que não sente ou nota nada, mas quanto mais descem, mais a bióloga enxerga a construção como um organismo vivo. Vestígios anteriores revelam que as palavras têm sido escritas há bastante tempo.

Conforme as duas cientistas continuam a descer, a topógrafa nota que as palavras parecem estar ficando mais frescas, como se quem as escreveu tivesse acabado de fazê-lo. Ambas desligam a lanterna antes de seguir. A protagonista, cautelosamente, avisa a parceira de uma gosma no chão. O muco amarelado vai de um lado a outro das paredes, cobrindo uma distância de cerca de três metros e dando a impressão de que algo realmente grande estava rastejando pelos degraus. Em meio aos estranhos rastros deixados pela criatura, as duas encontram marcas de botas subindo os degraus, indicando que alguém esteve ali antes delas.

A bióloga pausa seu relato para revelar um fato que omitiu até então: seu marido, um paramédico que já servira no exército, esteve na décima primeira expedição, a expedição anterior à sua. Ela pede para que o leitor ainda confie nela como uma narradora capaz de ser objetiva, mesmo após essa descoberta, afinal, suas razões para ir na expedição nada têm a ver com o fato de que seu marido tinha ido para lá. Ainda assim, ela sabe que, direta ou indiretamente, havia sido afetada pela Área X graças a ele.

> Sei que essas informações não são muito difíceis de confirmar, mas espero que, quando lerem este relato, possam me considerar uma testemunha objetiva e confiável. Não como alguém que se apresentou como voluntária por algum motivo não ligado ao propósito da expedição. E de certo modo isso ainda é verdade, e a posição de meu marido como membro da expedição é, de muitas maneiras, irrelevante para as minhas razões de aderir a ela.
> Mas como poderia não ser afetada pela Área X, mesmo que somente por intermédio dele? (VanderMeer, 2014, p. 59-60)

Ela conta que, cerca de um ano após a partida de seu marido, encontrou-o misteriosamente no meio da noite comendo na cozinha, ainda com o uniforme da expedição, revelando que ele parecia distante, e em um estado de calma estranho. Ele contou que não se lembrava como deixara a Área X ou como havia chegado em casa, e se lembrava vagamente da expedição em si. Ela revela também que ele não parecia lembrar como o casamento dos dois já ia mal desde antes de ele ir para a expedição. O homem distante que se encontrava diante dela era o oposto do marido extrovertido que a deixara.

> Ele não sabia dizer como tinha deixado a Área X e não se lembrava de como havia chegado em casa. Tinha apenas uma vaga lembrança da expedição em si. Demonstrava uma calma estranha, rompida apenas por um breve momento de pânico quando lhe perguntei o que acontecera e ele percebeu que sua amnésia não era natural. Também parecia ter desaparecido de sua memória que nosso casamento tinha começado a se desintegrar, bem antes de sua ida para a expedição. Ele demonstrava aquele mesmo distanciamento de que, de maneiras sutis ou não, me acusara no passado (VanderMeer, 2014, p. 60).

Cansada da estranheza da situação, a bióloga leva seu marido para tomar banho e tenta fazer sexo com ele, buscando resgatar o homem de quem se lembrava. Não parecia restar mais nada do homem com quem se casara, no entanto. Apenas uma figura confusa de olhar vazio. O Comando Sul o recolhe na noite seguinte, e ele é diagnosticado com câncer, vindo a falecer seis meses depois. Durante esse período, a personagem mantém visitas à clínica onde ele está internado, mas nunca consegue recuperar o marido que perdera. Ele parecia lembrar dela apenas através de um véu. Em suas próprias palavras, "O que quer que tivesse acontecido na Área X, o fato é que ele não tinha voltado. Não de verdade" (VanderMeer, 2014, p. 61).

Enquanto continuam a descer a torre, a cor da gosma fica mais intensa, indicando que o que quer que tenha deixado aquele rastro deve estar próximo. A topógrafa, que está indo na frente, volta desesperada de uma curva dizendo que há um corpo caído na parede, ambas decidem investigar, embora a topógrafa esteja relutante em voltar. Elas encontram a antropóloga, um brilho dourado envolvendo seu cadáver, sua mandíbula quebrada e sua pele queimada, com frascos de amostras jogados ao redor de seu corpo. A bióloga teoriza que ela interrompera o escritor das frases e ele fez aquilo com ela. Pelas marcas das botas, ela infere que a antropóloga esteve lá com a psicóloga sob o efeito de hipnose para colher amostras da criatura, morrendo no processo.

> Algo se encaixou em minha mente, e tudo ficou claro. No meio da noite, a psicóloga tinha acordado a antropóloga e a colocara sob hipnose. Juntas, as

> duas caminharam até a torre e desceram até ali. Naquele ponto, a psicóloga deu uma ordem à antropóloga, ainda hipnotizada, uma ordem que ela provavelmente sabia ser equivalente ao suicídio, e a antropóloga foi em direção à coisa que estava escrevendo na parede para colher uma amostra — e morreu tentando, provavelmente em agonia. A psicóloga então fugiu; pois ao descer de novo os degraus não vi mais marcas de suas botas abaixo daquele ponto (VanderMeer, 2014, p. 66).

Ela conta à topógrafa que acredita que a psicóloga está mentindo sobre a hipnose e talvez sobre a verdadeira razão por trás da missão e que está imune à hipnose. Após certa relutância, a topógrafa parece entrar em acordo com a bióloga e ambas sobem até a superfície preparadas para enfrentar a psicóloga, deixando o corpo da antropóloga para trás. A bióloga pega uma das amostras colhidas pela antropóloga.

Na subida, a bióloga repassa mentalmente seu treinamento, buscando pistas de que tinham sido enganadas, lembrando-se do mapa, que não indicava a torre, mesmo estando posicionada próxima ao acampamento, aparentemente com o objetivo de deliberadamente enganá-las, tanto em relação à torre quanto ao farol, que ela acredita ser o epicentro daquilo que se tornou a Área X. De acordo com a narradora, seu treinamento fora em relação a ecossistemas de transição e espécies que habitavam neles, antes de se tornar um treinamento de sobrevivência e de uso de armas. Não houve, no entanto, treinamentos sobre como lidar com o desconhecido. Seus superiores retiraram seus nomes, arrancando delas suas identidades e tudo aquilo que dissesse respeito ao mundo exterior à Área X. Tudo isso como meios de evitar que elas fizessem as perguntas certas, perguntas que ela fazia no momento.

> Eles retiraram nosso nome a partir do segundo mês, arrancaram-no de nós. Os únicos nomes se referiam a coisas da Área X, e somente em termos gerais. Isto, também, era um meio de desviar nossa atenção e garantir que ninguém fizesse certas perguntas que só podiam ser formuladas por meio do conhecimento de detalhes específicos. Mas detalhes específicos úteis, e não, por exemplo, que existiam seis espécies de serpentes venenosas na Área X. Era uma hipótese ousada, é verdade, mas eu não estava disposta a descartar mesmo a hipótese mais improvável.
> Quando ficamos prontas para cruzar a fronteira, sabíamos tudo... e não sabíamos nada (VanderMeer, 2014, p. 70-71).

Ao chegarem à superfície, desconcertadas com a possibilidade da coexistência daquele cenário completamente alienígena com algo que consideram tão mundano, elas notam a ausência da psicóloga. Assustadas e incertas sobre como prosseguir, elas decidem retornar ao acampamento, em discordância sobre como agir dali em diante. A narradora analisa amostras dos organismos usados nas palavras, mas não encontra nada extraordinariamente fora do

comum. Eles eram, ou ao menos emulavam, a estrutura de seres terrestres comuns. Esse resultado só adiciona mais camadas ao mistério, indicando que, embora os fenômenos da Área X sejam estranhos e além da compreensão imediata, eles podem ainda assim ter raízes ou conexões com o mundo natural como o conhecemos.

> Minhas amostras contavam uma série de piadas obscuras com desfechos que eu não compreendia. As células da biomassa que formava as palavras escritas na parede tinham uma estrutura pouco usual, mas ainda nos limites do aceitável. Ou talvez tais células fossem uma imitação magnífica de certos organismos saprotróficos (VanderMeer, 2014, p. 74).

As amostras coletadas pela antropóloga, surpreendentemente, revelam tecido cerebral humano com alterações e irregularidades, o que a bióloga acha estranho, visto que era provável que elas tivessem sido retiradas da superfície do corpo da criatura; as fotografias, que estão todas desfocadas, ela atribui ao "respirar" das paredes da torre; os mapas, por sua vez, não revelam novidades, mostrando apenas uma obsessão aparente de seus criadores com o farol. Durante o jantar, a bióloga percebe que seus sentidos estão anormalmente aguçados, mais um efeito da contaminação que ela tentou ignorar dentro da torre.

Enquanto vigia o acampamento a noite, a bióloga, com seus sentidos intensificados, sente até mesmo a escuridão como algo vivo. Ela avista uma luz, provavelmente originária do farol, o que a faz rememorar uma briga intensa que teve com seu marido antes de ele se juntar à expedição. O casamento já enfrentava dificuldades, exacerbadas pela personalidade sociável dele contrastando com a introversão dela. Ele havia se voluntariado para a expedição como uma fuga das tensões entre eles, apesar de inicialmente ter esperado decifrar o enigma que ela representava ao conhecê-la melhor. No entanto, ela se via como alguém cuja essência interna correspondia exatamente àquilo que demonstrava externamente, algo que, para ela, jamais mudaria.

> Ou eu era um enigma a ser decifrado, ou ele achava que assim que me conhecesse melhor teria acesso a um novo lugar, um lugar lá no fundo onde vivia outra pessoa dentro de mim. Durante uma de nossas brigas, ele admitiu isso — tentou explicar que ter se “voluntariado” para a expedição era um sinal do quanto eu o tinha afastado, e depois voltou atrás, envergonhado. Fui bem direta para que não houvesse dúvida: essa pessoa que ele queria encontrar não existia. Eu era o que parecia ser pelo lado de fora. Isso não iria mudar, nunca (VanderMeer, 2014, p. 80-81).

Quando ele retornou, essas discordâncias não pareciam mais importar àquele homem que parecia a casca do que marido que a deixou. Assustada com a maneira que ele estava agindo, a bióloga decide ligar para o Comando Sul buscá-lo, o que eles fazem sem que ele proteste. Durante suas visitas à clínica e nas entrevistas que assistiu, a única coisa que a bióloga pôde notar nele era solidão, a mesma solidão da qual ele um dia a acusara.

A bióloga começa a sentir uma sensação que ela descreve como um "brilho" envolvendo-a, uma espécie de formigamento energético que percorre seu corpo. Esse "brilho" parece direcioná-la ao farol, onde ela suspeita que a psicóloga possa estar.

> O brilho que infectara meus sentidos estava se espalhando pelo meu peito; não tenho outra forma de descrever o que sentia. Dentro de mim havia um brilho, uma espécie de formigamento de energia e de expectativa que combatia minha sonolência. Isso fazia parte da mudança? Mesmo assim, não tinha importância — eu não tinha meios de combater o que acontecia em mim (VanderMeer, 2014, p. 86).

Na manhã seguinte, ela propõe à topógrafa que ambas se dirijam ao farol. No entanto, a topógrafa recusa prontamente, preferindo ficar em um local com ampla visibilidade e acesso a armas estocadas, o que faz a bióloga notar como tudo o que trouxeram para a expedição pertencia ao passado, sugerindo que estavam vivenciando uma espécie de reconstituição sem entender seus motivos. Diante da recusa da topógrafa em acompanhá-la ao farol, a bióloga decide prosseguir sozinha com a missão, pedindo que sua companheira a espere no acampamento. Embora parte dela lamente a separação, outra parte sente-se gratificada pela oportunidade de seguir adiante sozinha, guiada por essa misteriosa força que a atrai em direção ao desconhecido que aguarda no farol.

Cada vez mais tomada pelo "brilho", a bióloga segue em direção ao farol, sentindo como se já não fosse mais ela mesma, mas a crista de uma onda crescente que jamais se quebra, deixando-a em estado de êxtase, ignorando sua responsabilidade com a missão e o que as descobertas que fizera até então significaria em uma escala maior, uma vez que a enormidade de tudo poderia destruir seu estado de espírito. Ela considera que os esporos que inalara a conduziram a uma visão verdadeira a respeito daquele lugar e que talvez a torre se mostrasse como uma construção de pedra como forma de defesa, que foi bloqueada quando a personagem inalou os esporos.

> Tinha presumido que a psicóloga me hipnotizara para que visse a torre como uma construção de pedra, não uma entidade biológica, e que os esporos haviam me tornado resistente a essa sugestão hipnótica. Mas e se o processo

> fosse mais complexo do que isso? E se, de algum modo, a torre emanasse um efeito também — uma espécie de mimetismo de defesa —, e os esporos tivessem me tornado imune a essa ilusão? (VanderMeer, 2014, p. 93).

A bióloga reflete sobre a relação entre o Rastejador, como decide chamar o escritor das palavras, e a Torre, e por que aquele estaria escrevendo as palavras nesta utilizando organismos vivos. Ela lembra como animais utilizam matérias à disposição para criar ninhos, o que a criatura deve estar fazendo, e o motivo pelo qual não permitiam que levasse tecnologia para a Área X, temendo que pudesse também ser utilizado por seus ocupantes.

Sufocada pela figura do farol, que se torna cada vez mais visível no horizonte, ela decide fazer uma pausa em sua jornada e se abrigar na vila em ruínas localizada a meio caminho do farol. Lá, ela reflete sobre o destino das pessoas que um dia habitaram aquela área, pessoas essas que foram esquecidas ou ignoradas após o advento do Evento indeterminado que deu origem à Área X.

Ela pondera sobre como o governo ocultou a verdadeira natureza do Evento que resultou naquele lugar, atribuindo o isolamento da área a uma suposta catástrofe ambiental resultante de experimentos militares. Essa pausa na vila oferece à bióloga um momento de introspecção, permitindo-lhe contemplar não apenas a estranheza da Área X, mas também as histórias humanas perdidas ou apagadas na tentativa do governo de mascarar a verdade. De acordo com o que lhe passaram no treinamento, a primeira expedição entrou dois anos depois do Evento, quando encontraram um meio de atravessar a fronteira, descobrindo uma natureza intocada e um silêncio sobrenatural. Ela nota como seus relatos, embora estranhos escondiam anomalias e lhes foi passado apenas por relatórios, sem que tivessem contato com seus relatos originais. Os relatórios descreviam o vilarejo como deteriorado a tal ponto que ela achava impossível que tivesse sido abandonado há apenas dois anos. Ao chegar lá, ela nota como a natureza já o absorvera quase por completo, dando a impressão de estar inabitado há séculos, o que parece indicar que o tempo ali funciona de maneira diferente.

Lá, ela encontra erupções de musgo em formas humanas, ela recolhe amostras e decide seguir. Em um dos canais, avista manchas mergulhando num canal, as quais se revelam como dois golfinhos. Ao olhar pelo binóculo, ela consegue notar que um deles tinha olhos, não de golfinho, mas de humano e lhe pareciam familiares, o que lhe faz sentir que toda a natureza ali não passa de uma camuflagem. É revelado posteriormente que os animais aparentemente são provavelmente pessoas mutadas por algo ou alguém na Área X. É possível então que Lena tenha reconhecido os olhos de algum dos membros da expedição anterior, cujas entrevistas ela

assistira durante seu treinamento, ou que lhe pareceram familiares pelo fato de serem humanos, mais próximos dela do que os olhos de um animal deveriam ser.

> Então os golfinhos emergiram, e isso produziu uma estranheza tão vívida quanto a de minha primeira descida à Torre. [...] Então, algo ainda mais desolador ocorreu. Quando passavam por mim, o mais próximo girou o corpo para ficar de lado e me encarou com um olho que, naquele breve momento, não me pareceu em nada com o de um golfinho. Era dolorosamente humano, quase familiar. Após um instante ele sumiu, os dois mergulharam de novo, e não pude verificar o que tinha visto. [...] Tive a inquietante sensação de que a natureza à minha volta havia se transformado em uma espécie de camuflagem (VanderMeer, 2014, p. 99).

Ela decide então seguir até o farol. Ao chegar lá, nota que este fora transformado em uma fortaleza. Muros construídos à sua volta, com ameias para atiradores, com o lado que se virava ao mar sendo o mais fortificado, como se alguém, há muito tempo tivesse estado em guerra com o mar, ou algo vindo dele. Toda a estrutura do farol está também coberta por lâminas de vidro e metal como se para evitar que escalassem até seu topo.

> Tudo aquilo parecia a ponto de desmoronar praia abaixo. O fato de isso não ter acontecido ainda parecia indicar que quem o construiu devia ter feito alicerces muito profundos. A impressão era de que, no passado, o farol fora defendido por pessoas em guerra com o mar. Não gostei daquele muro, porque dava indícios de um tipo muito específico de insanidade (VanderMeer, 2014, p. 100-101).

O aspecto antigo e abandonado da vila oferece um estranho consolo à bióloga, indicando que os eventos misteriosos que ocorreram ali são fatos do passado. Armada e cautelosa, ela penetra a escuridão do farol, encontrando no térreo vestígios de um terrível massacre: manchas de sangue e marcas de bala cobrem o ambiente. A ascensão ao topo do farol evoca em sua mente um contraste vívido com a descida anterior na Torre, marcada por uma sensação de iguais revelação e perigo. Ao longo da subida, ela se depara com mensagens desesperadas escritas nas paredes por pessoas aparentemente nos momentos finais de suas vidas.

Em uma sala repleta de armamentos, ela descobre uma fotografia em preto e branco mostrando dois homens e uma garotinha diante do farol. Ela intui que um dos homens é o faroleiro, uma suspeita que é posteriormente confirmada no segundo e no terceiro livros da trilogia, nos quais se revela que na foto estavam o faroleiro, seu companheiro, e a psicóloga e

líder da expedição ainda criança, pouco antes dos eventos que culminaram na criação da Área X. Decidindo manter a foto consigo, a bióloga continua a subida até o topo do farol.

Do topo, a bióloga observa uma luz sendo refratada em direção à Torre. Após uma busca minuciosa, ela descobre um alçapão escondido onde encontra diários de inúmeras expedições anteriores, muito além das doze oficialmente reconhecidas pelo Comando Sul, revelando assim a mentira sobre o número real de tentativas de exploração da Área X. Enquanto revê esses registros, a bióloga reflete sobre seu passado, sua dedicação ao estudo de mexilhões numa região costeira antes de conhecer seu marido, e a maneira carinhosa como ele a chamava de "ave fantasma". Entre os diários, ela encontra o do seu marido, mas se vê incapaz de lê-lo naquele momento, escolhendo guardar o diário consigo para o futuro, carregando tanto o peso da missão quanto o pessoal em sua busca por respostas na Área X.

Nos diários a bióloga descobre que muito antes da Área X surgir, eventos estranhos já aconteciam naquela região. A ausência de menções ao desconhecido, como a Torre, também a deixa inquieta. Em um dos diários ela encontra menções à construção dos muros no farol e que eles estavam repelindo um ataque vindo do mar. Não há menções explícitas ao ataque ou aos atacantes, mas o escritor conta que não há explicações lógicas para o que estava acontecendo com eles. A bióloga percebe através daqueles relatos que outros membros decidiram declarar guerra à Área X, cada um à sua maneira.

> Precisávamos nos misturar à paisagem, ou, como o autor das crônicas sobre o cardo, tínhamos que fingir durante o máximo de tempo possível que ela não estava ali. Reconhecer sua presença, tentar dar-lhe um nome, podia ser um modo de permitir sua entrada. (Pela mesma razão, suponho, continuo a me referir às mudanças ocorridas em mim como um “brilho”, porque examinar essa condição muito de perto — quantificá-la ou abordá-la empiricamente, enquanto tenho tão pouco controle sobre ela, a tornaria real demais.) (VanderMeer, 2014, p. 117).

A bióloga concentra sua busca nos diários por menções específicas à frase encontrada na Torre. Apesar de encontrar algumas vagas referências, nada do que descobre a aproxima de uma resposta definitiva sobre os mistérios da Área X. Com o dia se esvaindo, ela toma a decisão pragmática de voltar ao acampamento, levando consigo o diário de seu marido e outros que julgou importantes para suas investigações futuras. Ao emergir do alçapão e se dirigir à janela do farol para uma última observação do ambiente, ela contempla a beleza traiçoeira da Área X, refletindo sobre as inúmeras mentiras e omissões do Comando Sul. Este, apesar de ciente dos

perigos e da futilidade das missões, persistia em enviar expedições ao local, cada uma delas tão condenada quanto as anteriores.

> Era mais tarde do que eu imaginava quando emergi do alçapão; o céu estava com a cor profunda de âmbar que assinalava o entardecer. O mar resplandecia de luz, mas eu não me deixaria mais iludir pelas belezas daquele lugar. [...] Por que continuavam a nos enviar? Por que continuávamos vindo? Tantas mentiras, tão pouca capacidade de encarar a verdade. Senti que a Área X enlouquecia as pessoas, mesmo que eu ainda não estivesse louca. Um verso de uma canção voltava constantemente à minha mente: *Todo este conhecimento inútil* (VanderMeer, 2014, p. 117, grifos do autor).

O olhar da bióloga é atraído para a praia abaixo, onde ela avista um corpo. Utilizando um binóculo, sua suspeita se confirma: trata-se da psicóloga. Este momento marca um ponto de inflexão tanto em sua jornada pessoal quanto em sua compreensão da complexidade e dos perigos que permeiam a Área X. A presença da psicóloga, figura central e enigmática desde antes de sua expedição, caída na praia, reforça a imprevisibilidade do lugar e a urgência de desvendar seus segredos, não apenas para cumprir sua missão, mas também em busca de um fechamento pessoal relacionado ao destino de seu marido e à verdadeira natureza da Área X.

A bióloga encontra a psicóloga gravemente ferida na praia, um encontro que ilumina aspectos do passado da psicóloga e revela a profundidade de sua própria jornada. Até esse momento, tudo o que a bióloga sabe sobre a psicóloga é derivado das interações durante as entrevistas de seleção para a expedição, pelas quais ela arrancou da bióloga fragmentos de memórias sobre sua infância problemática e um casamento conturbado.

Ao aproximar-se, fica evidente que a líder da expedição sofreu uma queda dramática, seja por ação própria ou forçada, sobrevivendo apesar da gravidade dos ferimentos. Ao avistar a bióloga, a psicóloga tenta desesperadamente usar o comando de "aniquilação" para controlá-la. Quando a bióloga afirma estar imune à hipnose, a psicóloga responde que ela sempre foi a mais difícil, e que, do alto do farol, percebeu uma transformação na bióloga, descrevendo-a não mais como humana, mas como uma espécie de "chama flutuante".

> — Você era uma *chama* — disse ela, e eu tive um rápido vislumbre do meu brilho, tornado manifesto. — Você era uma chama, ardendo em minhas retinas. Uma chama vagando através dos brejos, através das ruínas do vilarejo. Uma chama queimando em fogo lento, um fogo-fátuo, flutuando entre o pântano e as dunas, flutuando e flutuando, não parecia humano, mas algo livre, flutuando...
> Pela mudança em seu tom de voz, percebi que, mesmo naquela hora, ela estava tentando me hipnotizar.
> — Não adianta — disse eu. — Sou imune à hipnose.

> Sua boca se abriu, depois se fechou, depois se abriu de novo.
> — Claro que é. Você sempre foi difícil — disse ela, como se falasse com uma criança (VanderMeer, 2014, p. 127).

Neste momento crítico, a bióloga obtém revelações significativas: a psicóloga confessa não ter conseguido atirar nela pois alguma coisa misteriosa a impedia e relata ter pulado do farol impulsionada pelo medo de algo indescritível, uma presença tanto externa quanto interna que ela sentira no topo do farol. Ela admite sua responsabilidade na morte da antropóloga, tendo a enviado impacientemente para um encontro fatal com o Rastejador, que também a atacou, e cuja forma desafia a descrição, precisando ser vista para ser compreendida. Sobre os medidores, ela revela que são como meros placebos para manter a calma da equipe, não medindo nada: se não há alerta de perigo, não há o que temer.

O diálogo entre a bióloga e a psicóloga não apenas esclarece certos mistérios, mas também abre novos questionamentos sobre a essência da Área X, revelando a ignorância do Comando Sul sobre a verdadeira natureza da Torre e o temor gerado pelo avanço incontrolável da fronteira da Área X, que se expande a áreas cada vez maiores; a eficácia das expedições e o papel daqueles enviados para explorá-la, marcando um ponto de virada na compreensão da bióloga sobre a missão e sobre si mesma.

> — Qual é o segredo por trás da Torre?
> — Do túnel? Acha que, se soubéssemos, ainda estaríamos enviando expedições?
> — Eles estão com medo. O Comando Sul.
> — É o que eu acho.
> — Então eles não têm respostas.
> — Vou lhe contar uma: a fronteira está avançando. Por enquanto bem devagar; mas um pouquinho mais a cada ano. De uma maneira totalmente inesperada. Mas talvez daqui a pouco esteja engolindo um ou dois quilômetros por vez (VanderMeer, 2014, p. 131-132).

Antes de morrer, a psicóloga deixa uma última revelação perturbadora: já faz muito tempo que ninguém retorna verdadeiramente da Área X, o que sugere que aqueles que voltam podem não ser quem parecem ser ou, talvez, não retornem inteiramente humanos. Após a morte da psicóloga, a bióloga toma posse de seu diário, uma fonte potencial de *insights* e verdades não ditas sobre a expedição e a própria Área X. Ao examinar a ferida no braço da psicóloga, causada pelo enigmático Rastejador, a bióloga se depara com uma substância esverdeada de consistência esponjosa, indicativo de uma infecção alienígena ou mutação. Ela teoriza que as alucinações experienciadas pela psicóloga possam ter sido efeitos colaterais dessa infecção, e

procede à coleta de uma amostra para análise posterior, buscando entender melhor a natureza dessa contaminação.

O diário da psicóloga contém transcrições das palavras encontradas nas paredes da Torre. Há menções intrigantes ao faroleiro e a uma ilha dentro da fronteira da Área X, ampliando o mistério sobre o papel desses elementos na história mais ampla do local. Entre as páginas do diário, a bióloga descobre um envelope endereçado a um nome masculino, um detalhe que a perturba profundamente. Há meses ela não via, ouvia, ou mesmo pensava em nomes, uma prática desencorajada dentro da Área X para distanciar as expedições de suas identidades e do mundo exterior.

> Havia meses que eu não via ou ouvia um nome, e ver aquilo me perturbou profundamente. Parecia algo errado, algo que não combinava com a Área X. Um nome era um luxo perigoso ali. Sacrifícios não requerem nomes. Pessoas que serviam a um propósito não precisavam ser nomeadas. Por qualquer ângulo que eu encarasse, o nome era uma perturbação a mais, e indesejada, para mim — um espaço negro que continuava a crescer e crescer na minha mente (VanderMeer, 2014, p. 136).

Ao revistar a psicóloga, ela encontra um papel com comandos hipnóticos e suas funções, dentre elas a palavra "Aniquilação", seguida pela função "induzir suicídio imediato" (VanderMeer, 2014, p. 137). Diante do corpo da psicóloga e lembrando de seu marido, ela se dá conta de que não havia nenhum outro lugar onde quisesse estar além da Área X. Enquanto retorna ao acampamento no meio da noite, ela atravessa o juncal de onde vem os gemidos da criatura que escutaram todas as noites, notando que de perto o grito é ainda mais cheio de raiva e angústia. A mistura humana e inumana daquele som a faz pensar no sobrenatural e, ciente de que não conseguirá atravessar sem encontrar a criatura, ela decide seguir em frente.

Durante a fuga, ela tropeça e encontra vestígios de uma transformação grotesca — uma máscara de pele com feições humanas reconhecíveis e um rastro de pele — que introduz um novo nível de terror e maravilha na já estranha paisagem da Área X: a criatura, que também tinha traços humanos, estava trocando de pele. A presença iminente do ser, que parece rastejar enquanto emite gemidos assombrosos de dor, a impulsiona a uma fuga desesperada, a curiosidade científica que a tem guiado até então cedendo lugar ao instinto de sobrevivência. O breve encontro visual com a criatura, um rosto humano conectado a um corpo monstruoso, acentua a sensação de horror e fascínio que permeia sua jornada. "No meio da escuridão, tive a impressão de algo pesado estar se aproximando à minha esquerda. Vislumbrei um rosto pálido, torturado, e um corpanzil maciço por trás dele" (VanderMeer, 2014, p. 144).

Ela reconhece o rosto da máscara como o psicólogo da expedição anterior e, ao passar da noite, nota seu "brilho" se intensificar, tomando cada vez mais conta de si. Pela manhã, ao retornar ao acampamento é atacada pela topógrafa, que atira nela. Utilizando seus sentidos ainda mais aguçados pelo "brilho" a um nível sobre-humano, a bióloga consegue matá-la. E o "brilho" se intensifica ainda mais, como se buscando salvá-la dos ferimentos que sofrera e enchendo-a do que ela acredita ser alucinações envolvendo suas companheiras de expedição e a Área X.

A capacidade da bióloga de derrotar a topógrafa é atribuída a um momento crítico em que seu "brilho" não só se intensificou, mas também ampliou seus sentidos a um nível sobre-humano. Essa aguçada percepção sensorial permitiu-lhe antecipar e reagir aos movimentos de sua ex-companheira com precisão mortal, uma vantagem decisiva no confronto final entre elas. A revelação desse fato, mantido em segredo para preservar uma imagem de objetividade perante o leitor, ilustra a complexidade da narrativa pessoal da bióloga e seu compromisso com a veracidade, mesmo que isso implique admitir uma mudança profunda em si mesma.

> Deve estar bem claro a esta altura que não sou muito boa em contar às pessoas algumas coisas que elas se sentem no direito de saber, e neste relato, até agora, deixei de mencionar alguns detalhes sobre o brilho. E o motivo é, mais uma vez, a esperança de que a opinião inicial de qualquer leitor ao julgar a minha objetividade não seja influenciada por esses detalhes. Tentei compensar isso revelando mais informações pessoais do que eu faria em outras circunstâncias, em parte pela relevância delas quanto à natureza da Área X (VanderMeer, 2014, p. 151).

Essa mudança, evidenciada tanto pelo "brilho" agora físico que ela passa a emitir quanto pela transformação interna, reflete o conflito central da narrativa: a luta para manter a identidade e a humanidade diante de forças incompreensíveis. O fato de a bióloga escolher esse momento para compartilhar aspectos pessoais que normalmente guardaria para si mesma sinaliza não apenas a sua aceitação das transformações pelas quais passou, mas também uma tentativa de se conectar com o leitor em um nível mais íntimo e verdadeiro.

Ao retornar ao acampamento e descobrir a destruição causada pela topógrafa, a bióloga se depara com uma nota escrita pela topógrafa que revela um ato final de violência: a antropóloga, primeira baixa da décima segunda expedição, tentou retornar, mas a topógrafa a matou. Este detalhe adiciona outra camada de tragédia à história, destacando a desintegração da confiança e da solidariedade entre os membros da expedição, corroídas pela paranoia e pelo medo gerados pela Área X.

Analisando as amostras colhidas recentemente, ela descobre que as amostras de seu corpo e do corpo da psicóloga não revelam nada anormal; as células do musgo e do corpo de uma raposa recolhidas no vilarejo, no entanto, se revelam células humanas modificadas. Isso a faz perceber que a Área X está efetuando mudanças nas pessoas, transformando-as em seres distintos, como com o javali e o golfinho e talvez até mesmo com o Rastejador e a criatura que geme, que podem estar servindo a algum propósito naquele lugar. Ela decide ler o diário de seu marido antes de voltar à Torre e descobre que ele tinha dirigido seu diário a ela, o que a perturba.

Ele menciona que encontraram a Torre, mas que a expedição decidiu não a investigar inicialmente, optando por outras rotas de exploração, como o farol, onde encontraram os mesmos vestígios da carnificina. A expedição se divide para investigar a Torre, os diários e o farol e o grupo do marido da bióloga vai investigar além do farol.

Mesmo após uma semana caminhando, eles jamais chegam à fronteira, alcançando uma área que, por seus cálculos, deveria estar fora do que seus superiores diziam constituir a Área X, mas a paisagem permanecia igual. Eles decidem voltar ao verem luzes estranhas atrás de si mesmos, avistando uma ilha rochosa no caminho. A volta durou menos dias que a ida, "como se a terra tivesse encolhido" (VanderMeer, 2014, p. 165). No farol, encontraram sinais de tiroteio, e o arqueólogo da expedição moribundo conta-lhes que algo que não era deste mundo matou o psicólogo e levou seu corpo, mas o psicólogo voltou. Seus ferimentos não eram apenas de bala, e no chão havia resíduos desconhecidos. O arqueólogo morre logo depois.

A Área X começa a afetar-lhes física e mentalmente. Na Torre, descem apenas alguns andares antes de decidir voltar, sem menções a palavras na parede. No acampamento, encontram o corpo apunhalado do biólogo e uma nota do linguista informando que iria para a Torre. À noite, o marido da bióloga e o topógrafo, únicos membros restantes da expedição, decidem voltar à Torre, onde encontram os oito membros da expedição, incluindo os mortos e cópias deles mesmo caminhando em direção à Torre, *doppelgängers* perfeitos, exceto pelas expressões vazias em seus rostos, o que revela que quem voltou para o mundo exterior e para a bióloga antes de ela ir para a expedição não era seu marido de verdade, mas uma dessas cópias. Nas palavras do próprio marido da bióloga:

> "E ali, diante de mim, estava *eu mesmo*. Andando tão empertigado, com uma expressão tão vazia no rosto, que era evidente que não era eu... e, no entanto, era eu. Uma espécie de choque nos deixou petrificados, o topógrafo e eu. Não tentamos detê-los. De algum modo parecia impossível tentar deter a *nós mesmos* — e, não vou mentir, nós estávamos aterrorizados. Não pudemos fazer nada senão ficar olhando até eles descerem. Por um momento, depois, tudo fez sentido para mim, tudo que tinha acontecido. *Nós* estávamos mortos.

> Éramos fantasmas vagando por uma paisagem assombrada, e embora não soubéssemos, pessoas viviam vidas normais, tudo estava como devia ser... mas não podíamos ver através do véu, da interferência." (VanderMeer, 2014, p. 167, grifos do autor).

Atormentados por verem clones de si mesmos, os cientistas discordam sobre o que fazer a seguir. O topógrafo opta por voltar ao ponto de extração na fronteira e o outro, incerto de que houvesse mesmo um ponto de extração, temendo que seria uma armadilha, segue para o norte, duvidando se existe mesmo uma fronteira. Seu relato fica mais pessoal e a bióloga se recusa a expô-lo, exceto por um trecho em que ele menciona como queria que ela estivesse lá porque poderia tê-la entendido melhor naquele lugar, o que a faz perceber que todos os seus problemas poderiam ter sido evitados se ela tivesse cedido um pouco mais em seu relacionamento.

O relato do seu marido, permeado por revelações e introspecções, se encerra com a revelação de sua intenção de explorar a ilha, e talvez além, deixando um convite implícito para que ela o seguisse, caso suas palavras algum dia chegassem a ser lidas. A dúvida sobre o destino de seu marido — se ele conseguiu realizar sua jornada ou se foi transformado por forças desconhecidas antes de alcançar seu objetivo — atormenta a bióloga, ameaçando sua já frágil estabilidade emocional com a possibilidade de uma perda irrevogável.

A dor e o "brilho" que agora definem a existência da bióloga intensificam-se à noite, levando-a eventualmente à decisão de retornar à Torre, estrutura enigmática no coração da Área X que ela sente ter adiado por tempo demais sua exploração. Armada apenas com uma pistola e guiada pela luz própria que seu corpo emite, ela desce a escadaria da Torre, onde a estranha batida que parece ser o coração da estrutura soa mais distante, e as palavras nas paredes brilham com uma intensidade renovada, seu "brilho" emanado ecoando aquele pulsar.

Essa jornada solitária da bióloga de volta à Torre simboliza não apenas uma busca por respostas sobre a Área X e o destino de seu marido, mas também uma aceitação de sua transformação e de sua conexão inextricável com o lugar. O eco entre o brilho das palavras na Torre e o "brilho" que ela própria emite sugerem uma ressonância profunda entre ela e a própria essência da Área X, apontando para uma união entre o humano e o alienígena, o conhecido e o misterioso, que transcende a compreensão e redefine o conceito de identidade e pertencimento.

Ao avançar pela Torre, a bióloga passa novamente pelo corpo da antropóloga, um lembrete sombrio da mortalidade e das consequências da exploração da Área X. A presença ainda visível do cadáver sublinha a natureza inalterada e implacável deste lugar. À medida que desce, os sinais da presença do Rastejador se tornam mais evidentes e recentes, e o pulsar da

Torre, já intenso, funde-se com um zumbido que lembra estática, criando uma atmosfera cada vez mais carregada e misteriosa.

A descoberta de uma luz dourada ao virar de uma curva marca um ponto de inflexão na jornada da bióloga. Movida por uma força interna que a impede de recuar, ela é compelida a seguir em direção à luz e, consequentemente, ao Rastejador. O encontro com esta entidade transcende qualquer experiência prévia da bióloga, evocando a memória de quando observou uma estrela-do-mar, um momento de reconhecimento da vastidão e estranheza do mundo natural que agora se amplia diante da incompreensível presença do Rastejador.

A tentativa de compreender o Rastejador através dos sentidos humanos revela-se inútil, pois sua existência desafia a percepção e a compreensão. A inadequação do nome "Rastejador" torna-se evidente, pois a entidade representa algo muito além das capacidades humanas de categorização e entendimento. Este momento de confronto com o Rastejador não apenas destaca a limitação dos sentidos humanos diante do incomensurável, como também sugere uma redefinição profunda da relação da bióloga com a Área X e, por extensão, com a realidade como ela a conhecia.

> O que fazer quando os cinco sentidos que temos não bastam? Porque a verdade é que eu não podia ver aquilo de verdade, não mais do que tinha observado ao microscópio, e era isso o que mais me amedrontava. Por que eu não conseguia *vê-lo* (VanderMeer, 2014, p. 179, grifos do autor)?

Através deste encontro, a bióloga enfrenta a manifestação física e metafísica do desconhecido, um teste final para sua resistência, sua percepção de si mesma e seu entendimento do universo ao seu redor. O Rastejador, como uma entidade que transcende o humano, torna-se um símbolo da própria essência da Área X: um mistério profundo e inexplorado que desafia a exploração e o entendimento humano, ao mesmo tempo em que oferece um vislumbre da vastidão do que existe além da compreensão humana.

A experiência da bióloga ao encontrar-se com o Rastejador transcende qualquer entendimento prévio ou capacidade de descrição. A luz emitida pela entidade desdobra-se em camadas tão complexas e multifacetadas que desafiam a percepção visual, forçando-a a recorrer a outros sentidos para tentar compreender sua essência, o que também se mostra inútil. O som associado à presença do Rastejador, reminiscente de gelo ou cristais se estilhaçando, contribui para a atmosfera de estranheza e maravilha que envolve esse encontro. A incapacidade de palavras ou mesmo de uma fotografia em capturar a verdadeira natureza do Rastejador ressalta o abismo entre a realidade humana e a existência desta criatura. Ela muda de forma com uma

rapidez que confunde os sentidos, expandindo-se de maneiras que parecem ocupar espaços além do possível, desafiando as leis da física e da existência.

> Enquanto eu me acostumava àquela claridade, o Rastejador mudava de forma com a velocidade da luz, como se zombando da minha capacidade de compreendê-lo. Era uma imagem por trás de uma série de lâminas de vidro refrator. Eram várias camadas em forma de arcada. Era um imenso monstro em forma de lesma orbitado por criaturas ainda mais bizarras. Era uma estrela cintilante. Meus olhos ficavam a todo instante desviando dele, como se um nervo óptico não fosse suficiente (VanderMeer, 2014, p. 178).

Organismos menores parecem flutuar ao redor, tanto do Rastejador quanto da própria bióloga, introduzindo um elemento adicional de incerteza: são elas manifestações reais da presença do Rastejador, ou meramente ilusões criadas por sua influência enigmática? A ambiguidade dessa percepção destaca ainda mais o caráter insondável da Área X e de suas manifestações. O ato do Rastejador "escrever" as palavras — possivelmente com um braço ou algo que lembra um eco de um — emite um vínculo direto com as inscrições misteriosas encontradas pela bióloga e suas companheiras de expedição na Torre. Esse momento não só serve como uma revelação potencial sobre a origem dessas mensagens, mas também como um vislumbre da complexa interação entre a entidade e o ambiente da Área X, em que a comunicação — se é que pode ser chamada assim — transcende a linguagem humana, sugerindo uma forma de expressão que está além do nosso alcance compreender plenamente.

A experiência da bióloga com o Rastejador é uma fusão de admiração e terror, destacando a tênue linha entre fascínio e medo que define sua jornada na Área X. A perda de noção de tempo e a incapacidade de desviar o olhar da entidade transcendem uma simples observação, mergulhando-a em um estado de consciência alterada no qual espaço e tempo parecem irrelevantes. O contato direto com o Rastejador, que invade seu corpo e mente, não é apenas doloroso, mas profundamente transformador. Essa interação, que termina com ela sendo lançada aos degraus abaixo, representa um ponto de virada, marcando mais uma mudança tanto física quanto psicológica em sua essência.

> Achei que fosse escapar dali, mas não era verdade. Ao dar mais um passo comecei a sufocar, e percebi que a luz tinha efetivamente se transformado em mar. De alguma maneira, mesmo não estando propriamente embaixo d’água, eu estava me afogando (VanderMeer, 2014, p. 181).

Ela decide continuar sua descida, fugindo daquela presença opressiva, até eventualmente encontrar o que parece ser uma porta formada por um feixe de luz branca

distorcida, a bióloga confronta novamente o desconhecido. A lembrança da visão que teve ao atravessar a fronteira da Área X ressurge, sugerindo que aquele é um portal com o mundo exterior e reforçando a sensação de que cada elemento dentro deste território carrega múltiplas camadas de significado e perigo. A decisão de não avançar, temendo ser uma armadilha, ilustra sua crescente cautela diante das ambiguidades da Área X. Por fim, ela decide retornar, embora angustiada por ter de reencontrar aquele ser sublime.

A passagem de volta pela presença do Rastejador, desta vez sem o contato invasivo anterior, sugere uma mudança na relação entre a bióloga e a entidade, o que quer que ele quisesse com ela, já tinha conseguido. Lutando com seus próprios sentidos, ela decide olhar para trás uma última vez, avistando naquela confusão visual um homem que parece estar aprisionado entre as formas mutáveis do Rastejador. Ela o reconhece como o faroleiro da fotografia, e ele encapsula a tragédia e a complexidade das vidas tocadas pela Área X. Esse momento de reconhecimento, em que dor, tristeza, êxtase e resignação se entrelaçam, reflete as naturezas da identidade, da perda e da transformação inerentes à experiência naquele lugar. "Preso dentro do Rastejador, o último faroleiro me fitava, ao que parece, não apenas através de um abismo vasto e intransponível, mas também através dos anos" (VanderMeer, 2014, p. 188)

Na subida, uma reflexão final da bióloga sobre seu marido e seu pedido para que ela o procurasse caso ele não voltasse, ao qual ela responde internamente com a promessa de seu retorno, simboliza a esperança e a determinação que persistem mesmo diante do indescritível e do insólito, demonstrando que foi necessário um encontro com o alienígena para despertar na bióloga seu lado humano. Esse momento de introspecção não apenas liga seu passado ao presente, mas também aponta para a continuidade de sua busca por respostas, por seu marido e por si mesma, dentro da imensidão enigmática da Área X.

No topo da Torre, aliviada com o calor da manhã, a bióloga pensa como todos os seus pontos de referência, dentro e fora da Área X, são e não são reais ao mesmo tempo. Refletindo se a criatura que vira era o faroleiro ou se este era um disfarce usado pelo Rastejador. A amostra, que revelava tecido cerebral humano, recolhida pela antropóloga sugere que aquele de fato é o faroleiro.

A hipótese da bióloga sobre a Área X como uma forma de inteligência alienígena, fundamentalmente diferente da humana, oferece uma perspectiva intrigante sobre as anomalias e os fenômenos observados durante sua expedição. Essa teoria sugere que a Área X não é apenas um local de transformações ambientais e biológicas misteriosas, mas sim um ser consciente e ativo, que interage com e remodela seu ambiente de maneiras complexas e intencionais. Ao

considerar o ecossistema e os seres vivos dentro da Área X como componentes de um projeto em constante evolução, a bióloga reconhece a capacidade da entidade de imitar, assimilar e criar algo completamente novo a partir dos elementos disponíveis, o que explica porque o Comando Sul proibia que tecnologia moderna adentrasse aquele lugar.

> Ela cria a partir do nosso ecossistema um mundo novo, cujos processos e objetos nos são absolutamente estranhos — um mundo que funciona por meio de ações radicais de espelhamento, e permanece oculto de tantas outras maneiras, sempre sem entregar os fundamentos de sua alteridade quando se torna aquilo com que se defronta (VanderMeer, 2014, p. 192).

A ideia de que a Área X utiliza os membros das expedições como parte de seu mecanismo de expansão e comunicação revela a complexidade com que ela interage com os humanos. Esses indivíduos, transformados ou absorvidos pela Área X, tornam-se peças de um jogo maior, possivelmente agindo como pontes entre o interior enigmático daquele lugar e o mundo exterior. Esse aspecto da teoria sugere um esforço deliberado da Área X em estender sua influência ou compreender o mundo além de suas fronteiras, enviando emissários modificados que preparam o terreno para suas futuras expansões ou experimentações, além de mostrar que a Área X na verdade não está lá para destruir, mas para (re)criar.

A percepção da bióloga da natureza intocada e da beleza intrínseca que existe dentro da fronteira, apesar de seus aspectos potencialmente ameaçadores, reflete um reconhecimento da complexidade e da ambivalência do universo natural. Essa visão sugere que, embora as ações da Área X possam parecer invasivas ou destrutivas do ponto de vista humano, elas também podem ser vistas como um processo de renovação e criação que desafia a compreensão humana. Afinal, não dava para considerar aquele lugar como completamente ruim observando a natureza intocada ali criada. Ela afirma que não está tomando o lado da Área X contra a humanidade, pois tudo isso vai muito além de tomar lados.

> A coisa mais terrível, o pensamento que não consigo expulsar depois de tudo que vi, é que não posso mais dizer com convicção que isso seja ruim. Não quando olho a natureza intocada da Área X e depois o mundo lá fora, que nós modificamos tanto. Antes de morrer, a psicóloga disse que eu tinha mudado, e acho que ela quis dizer que eu *tinha mudado de lado*. Não é verdade — não sei nem sequer se existem lados, ou o que pode significar isso —, mas *poderia* ser verdade. Agora sei que posso ser persuadida. (VanderMeer, 2014, p. 193-194, grifos do autor).

A Área X estaria fazendo o mesmo que o ser humano antes dela, modificando e remoldando o mundo ao seu redor. Ela imagina que pessoas diferentes talvez enxergassem aquilo de maneira diferente, talvez como algum tipo de poder divino. “Mas eu não sou uma dessas pessoas. Sou apenas a bióloga; não sinto necessidade de que nada disso tenha um sentido mais profundo” (VanderMeer, 2014, p. 194).

Após voltar ao acampamento, ela se dirige ao farol, escrevendo o relato que estamos lendo para deixá-lo na pilha do alçapão com um segundo diário com suas descobertas e um bilhete para seus pais, devolvendo a foto do faroleiro à moldura.

Observando do alto do farol, a bióloga testemunha vultos movendo-se do vilarejo em direção à Torre, que irradia uma luz em forma de cone, um espetáculo visual que solidifica a interconexão entre as diferentes partes da Área X. Este momento de observação amplia a sensação de que aquele lugar opera como uma entidade unificada, com componentes distintos que, juntos, contribuem para o funcionamento de seu todo misterioso.

A consciência da bióloga de que o “brilho” ainda está ativo em sua transformação sugere uma aceitação da contínua influência que aquele lugar exerce sobre seu ser. A incerteza sobre o que se tornará reflete uma luta interna entre a identidade humana e a assimilação pela Área X. Esta dúvida sobre se ela se tornará parte integrante da Área X ou se manterá a consciência do "errado" de sua transformação destaca a complexidade da experiência humana diante do desconhecido. A reflexão da bióloga sobre sua possível fusão com aquela misteriosa natureza intocada ou sobre a manutenção de sua consciência individual questiona os limites entre o eu e o outro, entre o humano e o alienígena. Essa interrogação vai além de uma simples luta pela sobrevivência, abordando questões mais profundas sobre identidade, pertencimento e a natureza da consciência em um mundo que transcende a compreensão humana.

> Não estarei aqui quando a décima terceira expedição chegar ao acampamento. (Será que já me viram, ou falta pouco para isso? Estarei me confundindo com a paisagem, ou olhando para eles de um banco de areia no juncal, ou de dentro das águas do canal, encarando seus rostos cheios de incredulidade? Terei a sensação de que existe alguma coisa errada, ou fora do lugar?) (VanderMeer, 2014, p. 195)

É importante destacar que nada disso é enxergado por ela como algo negativo. O medo do desconhecido divide espaço com a curiosidade e o fascínio pela conexão observada em todo aquele lugar. O dilema da bióloga em se tornar uma com a Área X ou em reconhecer a anomalia de sua transformação coloca em perspectiva a jornada humana de autoconhecimento e a busca por significado em um universo que pode ser indiferente ou insondável aos valores e percepções

humanas. Esse questionamento final não apenas encapsula a essência da experiência da bióloga na Área X, mas também reflete um tema universal sobre a condição humana: a busca por compreender o lugar do indivíduo em um mundo vasto e muitas vezes incompreensível.

Ela sabe que o “brilho” ainda não terminou de modificá-la e decide deixar de resistir, anunciando que seguirá a rota de seu marido, não esperando encontrá-lo, mas querendo ao menos ver aquilo que ele vira e senti-lo perto. Ela encerra seu relato informando aos leitores que é ali que ela os deixa. A bióloga, última baixa da décima segunda expedição, seguirá sozinha e não voltará para casa.

> Essa parte eu farei sozinha, deixando vocês para trás. Não me sigam. Estou muito à frente de vocês agora, e viajando muito depressa.
> Será que sempre existiu alguém como eu para enterrar os corpos, para lamentar, para dar prosseguimento depois de todos os outros terem morrido?
> Sou a última baixa tanto da décima primeira expedição quanto da décima segunda.
> Não vou voltar para casa (VanderMeer, 2014, p. 196).

2.3 *Aniquilação* (2018)

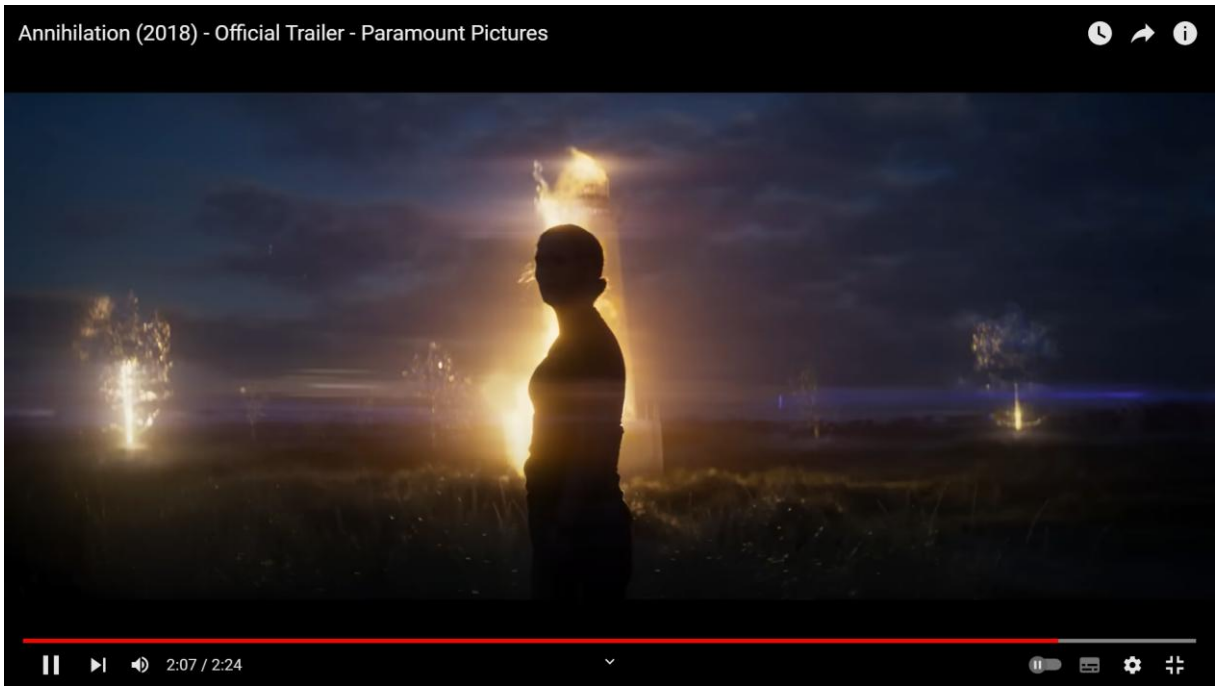


Figura 3 - Um dos planos finais do *trailer* de *Aniquilação* (2018) mostrando a destruição do "Brilho" no final do filme.

No final de 2017, foi liberado o primeiro *trailer* da adaptação fílmica de *Aniquilação*, escrito e dirigido pelo diretor Alex Garland, de quem falaremos em um capítulo posterior. O

trailer, que revelava bastante da trama, demonstrava que mudanças significativas ocorreriam entre as duas versões, como o foco no mundo exterior, a revelação imediata de que o marido da protagonista estivera na zona alienígena e mudanças aparentes nas dinâmicas entre as personagens. Além de revelar de início que a bióloga estaria narrando os eventos fora da Área X, no *trailer* chamada de "Brilho"[21], o que implica um desfecho diferente para as duas versões. Na verdade, o lançamento do filme revelaria não apenas um desfecho diferente, mas tramas completamente distintas, que compartilham entre si, pouco do que a premissa e temas.

O lançamento do filme, originalmente planejado para ser distribuído nos cinemas, foi alterado devido a conflitos entre o produtor executivo e o chefe do estúdio que produziu o filme (Hollywood Reporter, 2017). De acordo com o Hollywood Reporter (2017) teria ficado preocupado com a fraca recepção do filme em exibições teste, considerado intelectual e complicado demais, e exigiu mudanças no filme para atrair a uma audiência maior, como tornar a protagonista interpretada pela atriz Natalie Portman mais simpática e mudanças no final. O produtor executivo ficou ao lado de Garland e a visão original do diretor e produtor foi mantida.

Chegou-se então a um acordo com a plataforma de *streaming* Netflix, com o filme sendo lançado nos cinemas apenas nos Estados Unidos, Canadá e China, sendo lançado simultaneamente na *Netflix* 17 dias depois (Hollywood Reporter, 2017). O filme em geral alcançou críticas positivas, apesar de sua bilheteria baixa, graças ao lançamento limitado, tanto por parte da crítica quanto por parte do público.

Grande parte da crítica elogiou os visuais e tons oníricos da narrativa, bem como a forma como mudou a trama do livro que o inspirou, com críticos comparando a forma que Garland conduz a história com outros importantes cineastas como Stanley Kubrick e Francis Ford Coppola (Hollywood Reporter, 2018). O filme também se tornou um exemplo instantâneo de adaptação eficaz do horror cósmico de Lovecraft no cinema, graças à atmosfera e à forma como a trama é conduzida (Inverse, 2023).

2.4 O enredo

[21] No português, "*brightness*" do romance *Aniquilação* (2014) e "*Shimmer*" do filme *Aniquilação* (2018), foram ambos traduzidos para "brilho", com letra minúscula no romance para designar o efeito dos esporos na bióloga e com letra maiúscula no filme para tratar do lugar que, no filme, equivale à Área X do romance. No inglês, no entanto, "*brightness*" está muito mais relacionado a uma iluminação, tanto literal quanto metafórica, o que descreve os efeitos da infecção na bióloga; enquanto "*shimmer*" descreve uma luz cintilante ou que se difunde, o que reflete a natureza refratora do "Brilho" do filme.

O filme *Aniquilação* (2018) se inicia com uma cena da protagonista Lena, atordoada, em quarentena em um laboratório sendo interrogada por um membro do Comando Sul chamado Lomax, que a questiona como sobreviveu *lá dentro* por quase quatro meses com suprimentos para duas semanas. A personagem diz que não se lembra de comer e que acreditava ter ficado no máximo semanas lá. Ao ser questionada o que aconteceu a outras pessoas, ela responde que estão mortas ou que não sabe. Lomax lhe pergunta o que ela sabe e a cena se encerra, indicando que estamos assistindo os eventos a partir do ponto de vista da personagem.

Figura 4 - A protagonista é interrogada após escapar do Brilho

Temos um plano fechado de algo circular brilhando, conforme a câmera se afasta, vemos que se trata de um meteoro indo em direção à terra. O meteoro cai em um farol à beira de uma praia. Vemos algo mutando e se espalhando a partir do farol. Após a exibição do título *Aniquilação,* encontramos a mesma personagem em uma universidade dando uma aula sobre divisão celular, enquanto no projetor vemos o fenômeno acontecendo: uma célula se torna duas, duas se tornam quatro e assim sucessivamente. Lena, a professora e protagonista, explica como o fenômeno é a estrutura de tudo o que vive e morre. Ela então revela que o que os alunos estão vendo é a divisão celular de um tumor de paciente com câncer.

Após a aula, Lena tem um diálogo com Daniel, outro professor da universidade. Descobrimos posteriormente que ambos estavam tendo um caso, desde antes de o marido de Lena ir embora a trabalho, o que Daniel revela aqui que já faz um ano e que ela deveria se

permitir se divertir e que não é uma traição à memória de seu marido. Lena revela que pintará seu quarto e recusa o convite de Daniel para um churrasco com a família dele.

Vemos a casa de Lena e fotos dela com seu marido de quando serviram juntos no exército. A personagem chora no sofá enquanto se lembra de seu marido, Kane. Vemos as costas de um homem indo em direção ao quarto onde Lena está pintando. Ao ver que é Kane quem está lá, a personagem o abraça confusa e emocionada, enquanto ele não demonstra emoção. Já na cozinha, temos um plano da mão de Kane sendo refratada em um copo d'água, aparecendo na direção contrária a que ele está, primeiro indicativo da revelação final de que o Kane que está ali não é o verdadeiro.

Figura 5 - A mão de Kane é refratada em um copo de água

Lena lhe pergunta o que aconteceu enquanto estava fora, dizendo que tentou de toda forma saber o que lhe havia acontecido. Kane parece confuso e afirma só se lembrar de estar fora do quarto e reconhecer Lena. Ao beber a água, vemos seu sangue no copo enquanto ele diz que não se sente bem. No plano seguinte vemos uma ambulância levando Lena e Kane, com este último tossindo sangue. Carros com sirenes e helicópteros interceptam a ambulância e oficiais levam Kane e Lena depois de apagá-la com um tranquilizante.

A personagem acorda em um quarto que lembra uma prisão, com uma roupa laranja, e é visitada pela psicóloga, Dra. Ventress, que a interroga sobre Lena e o retorno de Kane. Ventress revela que Kane está no laboratório e sofreu falha em múltiplos órgãos. Lena exige saber onde ele esteve e Ventress lhe mostra o "Brilho", um campo de forças, ou fronteira, que lembra visualmente uma bolha de sabão na forma como emite cores. O campo de forças teria

surgido em torno de um farol em Blackwater National Park, região fictícia da Flórida, três anos antes, cercando toda a área ao seu redor. A psicóloga revela que várias pessoas e máquinas foram enviadas para dentro, tanto por terra quanto por mar, mas nada nunca retornou – exceto Kane. A fronteira do "Brilho" continua se expandindo e logo tomará o quartel onde elas estão e continuará até que todo o planeta seja coberto.

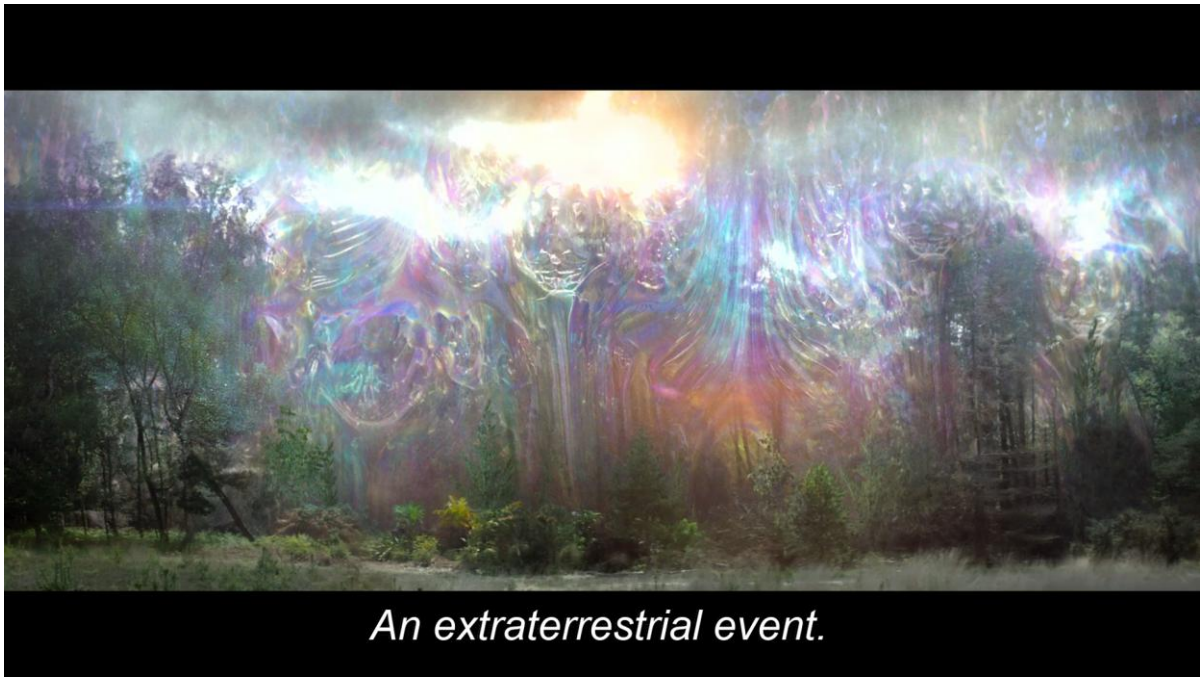


Figura 6 - A fronteira do Brilho

Ao longo do filme, *flashbacks*[22] de Lena e Kane pouco antes de ele ir em sua missão no "Brilho" são intercalados com a missão de Lena. No Comando Sul, central onde ela e Kane estão sendo mantidos, Lena conhece a paramédica Anya Thorensen, a física Josie Radek e a geomorfóloga Cass Sheppard, que estão indo para o "Brilho" em uma missão liderada por Ventress, composta por cientistas, diferente das anteriores que eram compostas por militares. Lena pede a Ventress para se juntar à missão. Vemos as personagens entrando na fronteira e uma cartela escrita "o Brilho" marca a transição entre o primeiro e o segundo ato.

[22] *Flashback* ou analepse dentro de uma narrativa é, o que Gerárd Genette (1997, p. 38) define como "toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está", podendo ser internas – quando se evoca um evento dentro do tempo narrado na obra; ou externa, quando se narra um evento externo ao tempo da narrativa (Genette, 1997, p. 38). Por outro lado, a prolepse é "toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior", sendo popularmente conhecida como *flashforward*. Tanto *Aniquilação* (2014), quanto *Aniquilação* (2018) fazem uso de ambos os recursos.

Figura 7 - As cientistas avançam em direção à fronteira

Temos um *flashback* de Lena e Dan mantendo relações sexuais. Vemos então a protagonista acordando. Todas as integrantes, desorientadas, revelam não lembrar nada depois de atravessarem a fronteira. Pela comida consumida, eles imaginam que estão lá há três ou quatro dias. Bússolas e qualquer equipamento que emita sinais não funcionam lá dentro. As personagens decidem seguir em direção ao sul, para a praia. Chegando em um pântano, encontram uma casa parcialmente submersa pelo rio, onde descobrem canoas.

Toda a região do "Brilho" foi completamente tomada pela natureza, sendo completamente composta por florestas, com os resquícios de vida humana cobertos por plantas e animais, em um nível impossível para os meros três anos desde o surgimento do "Brilho", que a psicóloga descrevera. Um "Brilho" nas mesmas cores vistas na fronteira reflete em todo o ambiente durante dia e noite, dando um ar quase onírico ao local.

Figura 8 - As cores da fronteira refletidas no interior do Brilho

Lena aponta como flores tão diversas, que jamais se diria serem da mesma espécie estão crescendo do mesmo ramo, aparentando estar em constante mutação, o que parece ser uma patologia. Enquanto está na porta da casa, algo puxa Radek para dentro da água pela mochila. As personagens conseguem resgatá-la e descobrem um crocodilo albino, que tenta atacá-las, sendo morto a tiros por Lena. Enquanto examina o cadáver, Lena observa que ele tem fileiras concêntricas de dentes, como os de tubarões. Ventress pergunta se pode ser um entrecruzamento, ao que Lena responde que não se pode cruzar espécies.

Figura 9 - Lena tira amostras da boca do crocodilo

De volta no interrogatório com Lomax, a bióloga revela que as mutações eram sutis no início e iam ficando mais óbvias conforme elas avançavam: formas corrompidas e duplicadas, como ecos. A personagem observa a tatuagem de *Oroboro* em seu braço enquanto diz isso: uma serpente mordendo a própria cauda em formato de infinito, tatuagem que vemos que ela não tinha quando entrou no "Brilho". A expedição segue de barco pelo rio enquanto mais das mutações do "Brilho" são mostradas. Vemos Lena conversando com Sheppard, com quem divide a canoa.

Ao ouvir que o marido de Lena foi morto em uma missão militar, Sheppard revela que todas as integrantes da expedição se voluntariaram porque têm problemas: Thorensen é uma viciada em recuperação, Radek se corta buscando se sentir viva através da dor, Ventress não tem ninguém em sua vida (é revelado posteriormente que a personagem está com câncer terminal), e a própria Sheppard perdeu uma filha para a leucemia. As personagens chegam ao antigo quartel general do Comando Sul, encontrando ainda mais mutações em fungos, descritas por Lena como malignas, como um tumor. Um plano fechado nos fungos revela que eles estão se mexendo.

Na base elas descobrem que a missão anterior estava utilizando a base e encontram um cartão de memórias com um vídeo de Kane cortando a barriga de um de seus companheiros, as cinco assistem ao vídeo chocadas, enquanto veem os intestinos dele se mexendo. Em uma

piscina em uma sala ao lado, elas encontram o corpo do militar, que sofreu mutações com outros organismos.

Figura 10 - As personagens observam o corpo do militar completamente mutado

Analisando amostras no meio da noite, Lena descobre que as células estão se multiplicando e as novas emitem as cores do "Brilho". Ela vai falar com Ventress, que está de vigia. Ela pergunta à psicóloga por que seu marido se voluntariou para uma missão suicida e Ventress diz que ela está confundindo autodestruição com suicídio: "Quase nenhum de nós se suicida, e quase todos nós nos autodestruímos. De alguma forma, em alguma parte de nossas vidas. Nós bebemos, ou fumamos. Desestabilizamos o bom emprego. O casamento feliz" (Aniquilação, 2018). Essa fala indica que Kane, que fora entrevistado por Ventress antes de entrar no "Brilho", sabia da traição da esposa. A psicóloga aponta que ela como bióloga deve saber que a autodestruição está codificada em nós, em nossas células.

Um barulho deixa as cientistas alertas e acorda as demais. A cerca de ferro destruída revela que algo entrou no perímetro do quartel. Sheppard, que acaba de chegar em Ventress e Lena, é atacada e levada por algum animal grande que não é mostrado. As demais integrantes chegam após ela ser levada, ouvindo apenas seus gritos. Já de dia, Radek e Thorensen argumentam que deviam voltar, enquanto Ventress diz que até agora elas só têm mais perguntas e nenhuma resposta e afirma que seguirá até o farol, com ou sem elas. Após ela sair, Lena diz

que concorda com elas, mas que elas já estão mais perto da praia do que da fronteira que atravessaram, então é mais seguro seguir em direção à praia e sair pela costa. As demais concordam, mas Thorensen continua visivelmente desconfiada. É a primeira vez que é mostrado que quem tinha a tatuagem de *Oroboro* que vemos no braço de Lena nas cenas do laboratório no presente era Anya Thorensen.

As personagens encontram a bota de Sheppard e Lena vai investigar se ela ainda está viva. Thorensen se oferece para ir junto, mas Lena recusa, o que parece aumentar ainda mais sua desconfiança. Lena avista dois veados brancos com flores crescendo em seus galhos, cujos movimentos estão em perfeita sincronia, como reflexos um do outro. Entrando mais na floresta, Lena encontra o corpo de Sheppard, seu pescoço completamente dilacerado e na volta avisa às demais que ela está morta. As sobreviventes chegam à sua parada final antes do farol: uma pequena vila, com plantas em formas humanas. Radek revela sua teoria: o "Brilho" funciona como um prisma, refratando não apenas a luz e ondas de rádio, mas tudo, incluindo DNA animal, humano e de plantas.

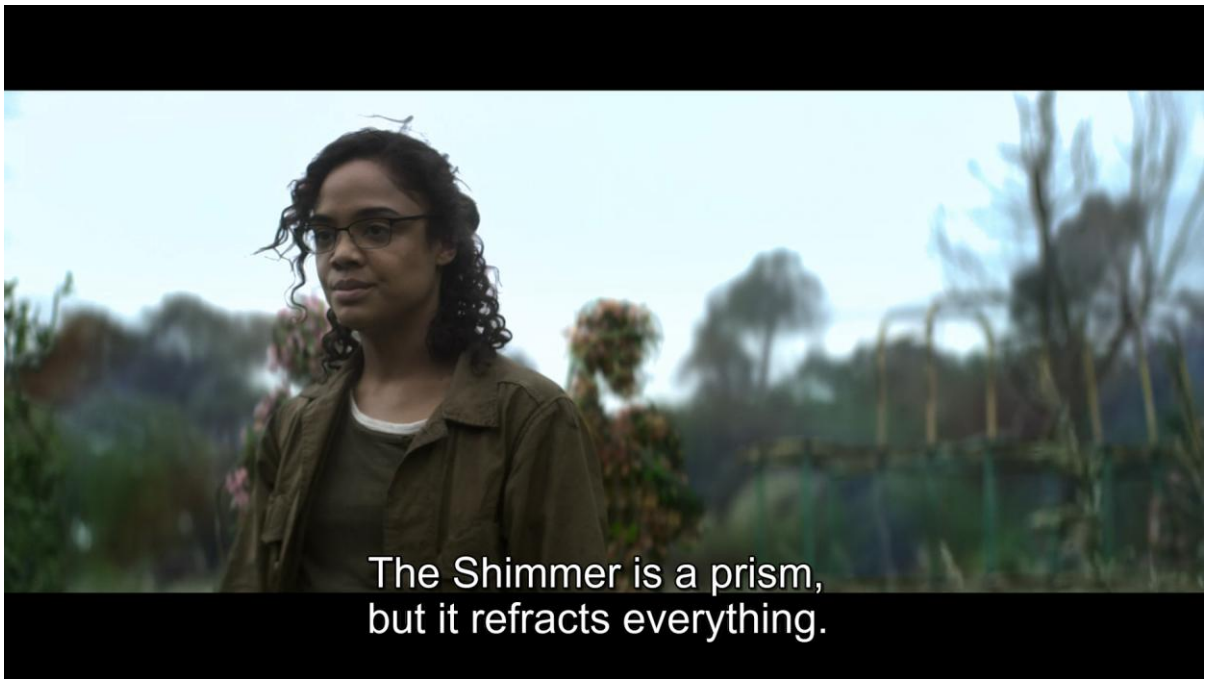


Figura 11 - Josie explica que o Brilho é um prisma após ver os arbustos com formas humanas

Um plano da casa onde elas tomam abrigo revela um duplo perfeito da casa de Lena e Kane, apenas tomada pela natureza. A planta interior também parece emular a da casa de Lena. Dentro da casa, Thorensen olha desconfiada para Lena. Durante a noite, Lena decide analisar

uma amostra de seu próprio sangue e vê suas células se multiplicando com as cores do “Brilho”, o que confirma que a o “Brilho” está de fato causando mutações nas personagens.

Em um *flashback* com Dan, Lena revela que acha que Kane descobriu sobre seu caso e diz não querer mais ver seu colega de trabalho. Lena acorda com Anya lhe apontando uma arma e chamando-a de mentirosa. A paramédica bate na bióloga para deixá-la inconsciente e quando Lena acorda, ela e as demais estão amarradas e amordaçadas em cadeiras e Thorensen mostra o medalhão de Lena com a foto de Kane, que elas viram na filmagem no quartel. Anya, paranoica, se volta contra as outras, afirmando não ter visto Sheppard ser morta e achando que elas podem tê-la matado. A personagem revela que consegue ver suas digitais se movendo e ameaça abrir Lena para ver se seus intestinos também estão se movendo. Ela é interrompida pelo pedido de socorro de Sheppard e vai ajudá-la.

O urso que matou a geomorfóloga entra na sala e é revelado que é ele que está emitindo o pedido de socorro de Sheppard. Sua aparência é completamente deformada, sem parte da pele de sua cabeça, um crânio humano fundido ao seu próprio e dentes que lembram dentes humanos, tudo isso, aliado ao seu rugido, o agoniado pedido de socorro final de Sheppard, sugere que tudo aquilo que a criatura ataca se torna parte dele. Quando o animal está prestes a matar Radek, Anya entra ferida e atira na criatura que corre em sua direção, derrubando as cadeiras no caminho e libertando as demais cientistas, e arranca a mandíbula da paramédica. Radek mata a criatura a tiros antes que ela devore a bióloga. Ventress decide partir em direção ao farol no meio da noite, resolvida a finalizar a missão.

Figura 12 - As cientistas são atacadas pelo urso com a voz de Sheppard

Durante a manhã, a física e a bióloga conversam e Lena comenta para Josie que a teoria dela estava certa. Josie acha que, enquanto morria, a mente de Sheppard foi refratada, tornando-se parte da criatura que a matou, lamentando que o terror e a dor tenham sido as únicas partes dela que tenham sobrevivido. Plantas são mostradas crescendo em sua pele, cobrindo seus cortes. Enquanto a personagem caminha para fora da câmera, no meio das outras pessoas transformadas em plantas, vemos que mais plantas crescem em seu corpo. Suas palavras finais são: "Ventress quer encarar isso, você quer enfrentá-lo. Mas eu acho que não quero nenhuma dessas coisas" (Aniquilação, 2018). Lena a perde de vista, vendo apenas as pessoas cujo DNA foi misturado com o de plantas. No interrogatório, Lomax pergunta por que só Lena voltou da missão e suas companheiras não. Ela diz que precisava voltar, as demais não.

A cartela escrita "O farol" marca a transição para o ato final do filme. Em outro *flashback* com Kane, a protagonista lê o livro *The immortal life of Henrietta Lacks* da autora Rebecca Skloot, uma biografia sobre uma mulher diagnosticada com câncer, cujas células ajudaram a compreender e facilitar o tratamento da doença. Lena chora na floresta e vemos que agora ela tem a tatuagem do *Oroboro*, revelando que seu DNA se fundiu com o de Thorensen. Ela segue em direção à praia, onde vemos que as plantas foram cristalizadas. Ao avistar o farol, perfurado na área onde o meteoro entrou, Lena nota que este emite uma luz forte, com formas como raízes brancas a partir do buraco por dentro e fora. No interior, o meteoro criou um túnel até o subsolo. Lena vê um corpo incinerado sentado diante de uma câmera. A filmagem revela

Kane chegando no farol e dentro do túnel, vendo uma forma brilhante lá dentro, e um ser humanoide do lado de fora.

Figura 13 - Lena finalmente chega ao farol

Sentado diante da câmera, ele diz que não tem mais certeza de quem é. “Eu era você? Você era eu?” (Aniquilação, 2018), pergunta ele a alguém que não vemos. Atordoado pelas mutações físicas e psicológicas que tem sofrido, ele decide se matar com uma granada de fósforo, dizendo para a outra pessoa encontrar Lena caso saia de lá, ao que uma voz responde que irá. Enquanto o corpo de Kane queima, vemos seu interlocutor entrar em cena e, ao se virar, ele se revela um clone perfeito do militar, o que revela que Kane jamais deixou o “Brilho”, seu clone saiu. Lena fecha a câmera e segue em direção ao túnel.

Figura 14 - O clone de Kane assiste ao original queimar diante da câmera

Ao se aproximar, a protagonista ouve barulhos e entra apontando sua arma. As paredes do túnel se movem constantemente. Lá ela encontra Ventress, um plano escuro revela de relance seu rosto deformado, sem olhos. Quando ela se vira para Lena, no entanto, seu rosto está normal. A psicóloga diz que não precisa mais saber a verdade sobre o "Brilho", ele está dentro dela e é diferente delas. "Isso está dentro de mim agora. Não é como nós. Eu não sei o que quer. Ou se quer, mas crescerá até envolver tudo. Nossos corpos e nossas mentes serão fragmentados em suas menores partes, até que nenhuma parte sobre. Aniquilação" (Aniquilação, 2018), finaliza Ventress antes de seu corpo se desintegrar em uma luz que toma conta de todo o túnel enquanto Lena assiste espantada.

Figura 15 - O corpo de Ventress se desintegra enquanto luzes saem de dentro dela

Onde ela estava, resta apenas uma forma brilhante, uma nuvem cuja forma desdobra sobre si mesma, seu interior saindo ao seu exterior e retornando ao seu interior, uma representação incompreensível aos olhos humanos de uma forma de vida que evoluiu fora da Terra. Lena observa em choque o ser, que parece observá-la de volta. O alienígena absorve uma gota de sangue da bióloga, que se multiplica até que o sangue e o ser tomem uma forma humanoide. Lena atira, mas as balas são absorvidas, seu corpo se expandindo nos caminhos tomados pelas balas. A criatura se aproxima e Lena corre, mas ao sair do túnel encontra-a diante da câmera que filmou a morte de Kane.

Figura 16 - Lena observa o alienígena, que também parece a observar

A bióloga tenta se mover, mas o ser emula seus passos e quando ela o ataca com a câmera, a criatura a ataca de volta, deixando-lhe inconsciente. Lena acorda com o ser diante dela e tenta correr até a porta do farol, mas é esmagada e sufocada pela criatura. Após cair sem forças, Lena percebe que o alienígena não estava tentando atacá-la; estava apenas imitando suas ações, e a bióloga se aproveita disso para lhe entregar uma das granadas de fósforo na mochila de Kane. A criatura começa a tomar a forma de Lena, que então puxa o pino da granada e corre enquanto sua *doppelgänger* começa a queimar.

Figura 17 - O clone de Lena imita seus movimentos

Em chamas nas cores que envolvem o “Brilho”, o clone de Lena toca o corpo incinerado de Kane, que queima mais uma vez, dando início a um incêndio que consome progressivamente todo o farol. A criatura segue em direção ao centro do túnel, onde tomou forma, levando consigo as chamas, e a vemos ser consumida pelo fogo. Lá fora, Lena se afasta do farol, quase completamente envolvido pelo fogo e vê as chamas consumirem não só o farol, mas as plantas cristalizadas na praia, um plano aberto da fronteira revela o “Brilho” sumindo, indicando que Lena parece ter derrotado o ser responsável por tudo aquilo.

Figura 18 - Lena observa o Brilho desaparecendo

De volta ao presente, Lomax pergunta sobre o alienígena. Lena diz que não pode descrevê-lo e não sabe se era uma forma de vida baseada em carbono. O interrogador pergunta o que ela queria, e a bióloga diz que não acha que o ser quisesse algo. Ela diz que a criatura não estava destruindo o ambiente, mas mudando-o, criando algo novo. Lomax revela que resta apenas cinzas do farol e o que quer que ela tenha encontrado parece estar morto. Vemos um plano de Lena com sua mão refratada em um copo d'água, similar ao *doppelgänger* de Kane no início do filme, e ela pergunta o que aconteceu ao seu marido, aparentemente não tendo revelado ao interrogador que não era o verdadeiro Kane que estava ali. Ele revela que seu marido se recuperou rapidamente após o fim do "Brilho" e permite que Lena o visite, visto que ambos estão em isolamento.

Figura 19 - A mão de Lena refratado no copo assim como a do clone de Kane no início do filme

No quarto de seu marido, Lena lhe pergunta se ele é Kane, ele diz que acha que não. Kane pergunta se ela é Lena, mas ela não responde. Os dois se abraçam e planos fechados no rosto de cada um revela que suas írises estão brilhando com as cores do "Brilho", deixando em aberto se quem saiu foi de fato Lena ou seu clone. De qualquer forma, o final revela que Lena não destruiu o "Brilho", mas o libertou. Permitiu que ele sobrevivesse para além de suas fronteiras, através do *doppelgänger* de Kane e dela própria, seja ela um *doppelgänger* também, ou a verdadeira Lena, mutada física e psicologicamente pelo "Brilho" a tal ponto que se tornou alguém completamente diferente da pessoa que entrara.

Figura 20 - Os olhos de Lena refletem as cores do Brilho

CAPÍTULO 3 - NARATIVAS LITERÁRIAS E NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS

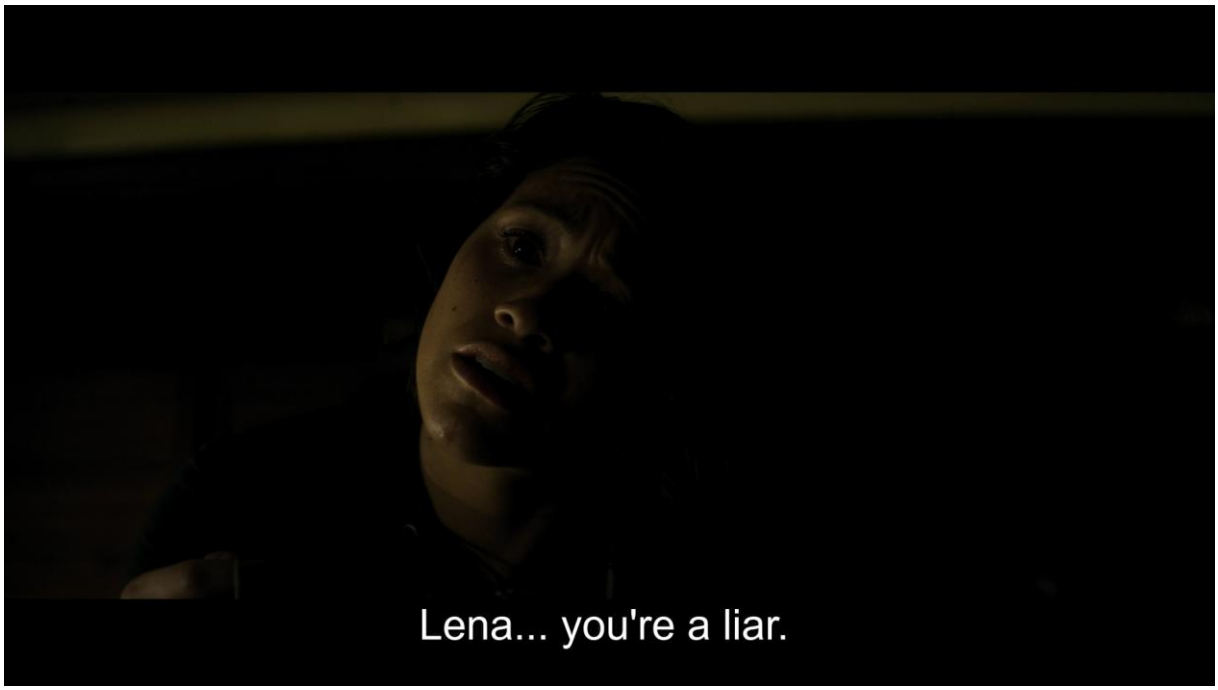


Figura 21 - Thorensen acusa Lena de ter mentido sobre quem ela é

> Nada que esteja vivo e respire é capaz de objetividade total — nem mesmo no vácuo, nem mesmo se tudo que aquela mente possuir for uma ânsia pela verdade capaz de qualquer sacrifício (VanderMeer, 2014, p. 12).

"O que *é* um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro" (Field, 2001, p. 11, grifo do autor) aponta o roteirista Syd Field para definir o que é um roteiro cinematográfico, o que a princípio parece óbvio. Ora, é claro que um roteiro não é um romance. Mas o que distingue um roteiro de um romance? Qual a diferença entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica? Voltaremos a essa afirmação de Field, mas primeiramente, para entender a distinção entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica é essencial entender o que de fato é uma narrativa, bem como os elementos que a formam.

Ao longo deste capítulo analisaremos as semelhanças e as diferenças entre essas duas formas de narrativas e trataremos de aspectos comuns a ambas, como narradores, personagens, tempo, espaço etc. Para exemplificar esses conceitos utilizaremos as narrativas literárias de Lovecraft e o romance *Aniquilação* (2014) e a narrativa cinematográfica *Aniquilação* (2018). É importante mencionar o foco do trabalho será na narrativa cinematográfica em si, não em

roteiros, usamos aqui o estudo de Syd Field (2001) apenas como ponto de partida para compreender os elementos que constituem uma obra cinematográfica.

3.1 Narrativas e narratologia

"O homem narra: narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações" (Motta, 2013, p. 17). Como aponta Motta no trecho acima, o ato de narrar está diretamente relacionado à identidade, tanto individual quanto coletiva humana. É um ato que atravessa o tempo e o espaço para formar quem nós somos. Muda-se quem narra, o que é narrado, para quem é narrado, por que é narrado, mas não se muda o fato de que narra-se. A narração faz parte de quem nós somos enquanto seres humanos, e a forma como vivemos influencia e é influenciada pelas narrativas, o que torna essencial compreendê-las, uma vez que são extensões de nós, assim como nós somos extensões delas.

O teórico Jonathan Culler (1999) aponta que a necessidade de um estudo da narrativa surge a partir do impulso humano de contar histórias, algo que fazemos desde a época das cavernas, através das pinturas nas paredes. Para o autor, a teoria da narrativa, ou "narratologia", surge, portanto, da necessidade de explicar esse impulso humano de contar e ouvir histórias.

> A teoria da narrativa ("narratologia") é um ramo ativo da teoria literária e o estudo literário se apóia (*sic*) em teorias da estrutura narrativa: em noções de enredo, de diferentes tipos de narradores, de técnicas narrativas. A poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos (Culler, 1999, p. 85).

A narratologia é então, o estudo de narrativas, de suas estruturas, dos elementos que as compõem, de seu processo de criação, compreensão e interpretação. O autor divide a narrativa em três níveis diferentes: *acontecimentos*, *enredo*/*história* e *discurso* (Culler, 1999). Os *acontecimentos* seriam os eventos ocorridos, e é uma sequência de acontecimentos que faz uma história. No entanto, não basta que acontecimentos sejam sequenciados para que uma história seja criada, é preciso que haja um desenvolvimento ao desenrolar desses fatos: um final que cumpra (ou quebre) as promessas do começo, uma mudança nas personalidades das personagens ou em suas relações umas com as outras.

Há diferentes maneiras de contar esses acontecimentos (oralmente, em filme, livro etc.) e é a partir dessas maneiras de pensar que surge o *enredo* ou *história*, que é a forma pela

qual os acontecimentos são narrados. Pessoas e mídias diferentes contarão uma mesma sequência de eventos de maneiras diferentes, ou adaptarão uma mesma obra de maneiras diferentes. Essas diferentes formas de contar essas histórias são os *discursos*. Cada discurso é uma versão de uma história e uma mesma história pode ser apresentada sob a perspectiva de diferentes discursos, como é o caso de adaptações, por exemplo. Esses três níveis formam duas oposições: acontecimento/enredo, história/discurso (Culler, 1999), e são essas oposições que formam a narrativa. Utilizando o romance *Aniquilação* (2014) como exemplo temos a seguinte sequência: a protagonista vai à expedição na Área X (acontecimentos), conta sua história através do diário (história), a partir de sua perspectiva (discurso).

No estudo da narrativa, segundo Jonathan Culler (1999), o significado é criado não pelo autor, mas pelo leitor que interage com o texto. De acordo com o autor, as narrativas não apenas convidam, mas também exigem o envolvimento ativo dos leitores, que entram então num processo de inferência, prevendo o que pode acontecer a seguir e fazendo conexões entre temas ou simbolismo.

> Confrontado com um texto (um termo que inclui filmes e outras representações), o leitor o compreende identificando a história e depois vendo o texto como uma apresentação específica daquela história; identificando "o que acontece", somos capazes de pensar no resto do material verbal como sendo a maneira de retratar o que ocorre (Culler, 1999, p. 87).

Esta perspectiva implica que o significado de uma narrativa existe além das palavras escritas e além do próprio texto em si, e surge como resultado de uma relação de influência mútua entre o leitor e o texto. Este processo enfatiza a complexidade e a riqueza da narrativa como forma e meio de comunicação humana, desafiando a concepção tradicional de que o significado reside apenas no texto.

Isso não quer dizer, entretanto, que o leitor tenha poder ilimitado de interpretação sobre uma obra. Como afirma Humberto Eco (2005, p. 46) “existem critérios para limitar a interpretação. Caso contrário correríamos o risco de nos ver diante de um paradoxo meramente linguístico [...]”. Esses critérios, como afirma o autor deve ser baseado em elementos que podem ser encontrados, se não no próprio texto, em elementos que o cercam ou então um texto se encontraria “no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis” (Eco, 2005, p. 48). Nas palavras do autor “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (Eco, 2005, p. 51).

Isso quer dizer que, embora o leitor também tenha poder sobre a obra, esse poder não pide extrapolar a obra em si, aquele que está posto no texto.

Ainda assim, o material verbal é, como aponta Culler (1999), meramente um dos elementos utilizados para a construção do sentido na narrativa, e o que se encontra além desse material é tão importante quanto nesse processo de interpretação do texto, algo que pode ser facilmente observado pelas narrativas cinematográficas, cujas imagens e sons são tão importantes quanto as palavras – muitas vezes mais importantes – para a construção do sentido aos espectadores. Mas, para compreender como se dá essa relação entre o material verbal e os demais elementos narrativos, seja do cinema ou da literatura, é importante antes compreender o que de fato é uma narrativa.

3.2 O discurso fechado desrealizador de sequências temporais

André Gaudreault e François Jost (2009), ao refletirem sobre a narratologia cinematográfica, definem a narrativa como "um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos" (Gaudreault; Jost, 2009, p. 35). Ela é fechada pois sempre possui começo, meio e fim, ao contrário do mundo real. Toda narrativa sempre tem um fim, mesmo que se encerre com a possibilidade de sequência, um final aberto ou perguntas a serem respondidas em um possível futuro episódio ou volume, ela ainda possui uma cena final, o que constitui um fim. Toda narrativa obedece a uma ordem, cujos acontecimentos e suas respectivas durações supõem um ponto inicial e de desfecho, que dificilmente recobrem a organização de nossas próprias vidas (Gaudreault; Jost, 2009).

Tanto *Aniquilação* (2014) quanto *Aniquilação* (2018), terminam com finais em aberto, deixando perguntas não respondidas e implicações do que poderia vir depois. Ainda assim, ambos os finais concluem o arco narrativo das protagonistas que acompanhamos ao longo de suas respectivas histórias, demonstrando que aqueles finais são os finais das narrativas construídas, não de suas histórias. A própria narradora do romance descreve isso ao final de seu relato:

> Meu plano é ir avançando pela Área X, ir tão longe quanto possível antes que seja tarde demais [...].
> Essa parte eu farei sozinha, deixando vocês para trás. Não me sigam. Estou muito à frente de vocês agora, e viajando muito depressa (VanderMeer, 2014, p. 195-196).

Para Gaudreault e Jost (2009), a narrativa é um *discurso* porque é uma sequência de enunciados que remete a um sujeito de enunciação ou instância narrativa – o narrador no caso da narrativa escrita, ou o "grande imagista" (Gaudreault; Jost, 2009), no caso da narrativa fílmica, voltaremos a esses dois sujeitos e seus papeis dentro da narrativa mais adiante. Por ora, basta saber que, havendo um discurso, necessariamente há alguém que discursa, que é percebido pelo receptor da mensagem baseado em sua concepção construída de um circuito de comunicação, a esse receptor damos o nome de narratário. Isso se opõe diretamente ao mundo real, que não é proferido ou narrado por ninguém nem para ninguém (Gaudreault; Jost, 2009).

José Luiz Fiorin (1996) chama essa relação entre os sujeitos do discurso de "categoria de pessoa", possuindo esta "duas correlações: a da pessoalidade, em que se opõem pessoa (*eu/tu*), e não-pessoa (*ele*), ou seja, actantes da enunciação e actantes do enunciado; a da subjetividade, em que se opõem *eu* vs *tu*" (Fiorin, 1996, p. 60, grifos do autor). Em outras palavras, a instância narrativa e o seu interlocutor (o leitor no caso da literatura e o espectador no caso do cinema) se encontram no nível da enunciação, enquanto "ele", ou a personagem, se encontra no nível do enunciado. Como apontam Gaudreault e Jost (2009), essa relação de oposição se mantém mesmo que essa interação ocorra com diferimento, ou de maneira não imediata como é o caso da literatura e do cinema. Nas palavras dos autores:

> Diferentemente da narração escrita, a apresentação do contador oral é *imediata*, no sentido em que ela intervém "já" e "na hora", mas também no sentido que ela é "sem intermediário" (i-mediata). Efetivamente, por um lado, a narrativa escritural, ou narrativa escrita chega ao leitor com *diferimento*, já que não é entregue no mesmo momento em que é "emitida"; por outro lado, o leitor toma conhecimento da narrativa por um *intermediário*, um livro ou um jornal, que resulta de um ato de escrita anterior: uma mídia (Gaudreault; Jost, 2009, p. 23).

A narrativa oral é imediata, tanto no sentido de que ela é recebida ao mesmo momento em que é emitida, podendo haver intervenção por parte do interlocutor; quanto por não possuir mediação (livro, tela etc.). Isso torna mais fácil de perceber as relações entre *eu/tu*. Mas isso não quer dizer que essas relações não existam quando há diferimento, uma vez que o leitor possui um papel ativo de leitura e interpretação, de forma que "a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário" (Kristeva, 2005, p. 67), sendo o destinatário livre para interpretar o texto como quiser uma vez que não há instância narrativa presente para intervir como há na narração oral.

A narrativa é uma sequência temporal porque faz uso de duas temporalidades: a dos eventos narrados e a da narração. A narrativa negocia um tempo em outro tempo, e é isso que a diferencia da descrição, que negocia um espaço em um tempo, e da imagem, que negocia um espaço em outro espaço. Para os autores, a linguagem cinematográfica se apoia na combinação desses três recursos para contar uma história. Não é diferente da narrativa literária, que também negocia tempo da narração com tempo do narrador, que até podem vir a se interpolar em momentos, como acontece ao final de *Aniquilação* (2014), em que os relatos da bióloga alcançam o ponto da narrativa em que ela está narrando e que só lhe resta planejar e especular sobre o futuro.

> Não me resta muito a dizer, embora eu não tenha contado tudo direito. Mas chega de tentar. Depois que deixei a Torre, passei brevemente pelo acampamento, então vim para cá, para o topo do farol. Passei quatro longos dias preparando este relato que vocês estão lendo, mesmo com todos os seus defeitos [...] (VanderMeer, 2014, p. 194).

O que diferencia a sequência cinematográfica da literária é a montagem. V. Pudovkin (1983), define o cinema como um conjunto de partes separadas construídas de forma coerente com o intuito de direcionar a atenção do espectador e controlar o que ele chama de "direção psicológica" deste. Essas sequências recebem o nome de montagem. Para o autor, "a montagem não é apenas um método para juntar as cenas ou planos separados, e sim um método que controla a "direção psicológica" do espectador" (Pudovkin, 1983, p. 63). A montagem serve então para causar uma impressão específica no espectador.

Em *Aniquilação* (2018), as cenas dentro do laboratório, seja quando Lena está sendo interrogada no presente ou nos *flashbacks* em que está conhecendo as demais personagens que entrarão com ela no "Brilho", tendem a ser mais descritivas e expositivas. É quando de fato vemos as personagens verbalizarem seus conhecimentos, teorias e expectativas a respeito do "Brilho" e o que o envolve. Já as cenas dentro do "Brilho" em si tendem a se apoiar mais no visual, uma vez que entra mais no território inefável do horror cósmico. Esse contraste contribui com a impressão onírica causada pelo "Brilho". A primeira cena lá dentro é da protagonista acordando após o que aparentemente foram quatro dias inteiros de expedição sem lembrança nenhuma, assim como acontecera às suas companheiras de expedição.

Isso não quer dizer, entretanto, que o "Brilho" seja exclusivamente visual ou as cenas no mundo exterior exclusivamente descritivas. É preciso que haja um equilíbrio entre os dois. Lena constantemente descreve suas constatações para suas companheiras dentro do "Brilho" e

é justamente através da imagem que diversas cenas do laboratório revelam pontos importantes da trama sem que qualquer palavra seja dita (i.e., a tatuagem de Thorensen que aparece no braço de Lena, revelando que seus DNAs foram refratados e combinados, e os olhos da protagonista refletindo as cores do "Brilho" na cena final, revelando que ainda está sofrendo mutações causadas por ele).

A narrativa *desrealiza* a história contada porque ela a tira do seu tempo e espaço originais para situá-la em um tempo e espaço imaginários. Independentemente da veracidade dos fatos narrados, o leitor ou espectador sabe que está lidando não com os fatos em si, mas com a representação deles (Gaudreault; Jost, 2009). O termo "desrealização", como aponta Anatol Rosenfeld (1996) "se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível" (Rosenfeld, 1996, p. 76). O autor nota como, com o passar do tempo, o compromisso da arte com reproduções fieis à realidade foi perdendo cada vez mais força, dando espaço para o subjetivo, o absurdo ou o surreal. A "desrealização", em sentido mais geral, transforma o real no irreal, um mundo com suas próprias leis e regras que não necessariamente seguem as do nosso.

Na literatura, esse processo de "desrealização" começa quando autores como James Joyce, Marcel Proust e William Faulkner começam a romper com os conceitos tradicionais de tempo (ou da ilusão deste), e destacar os aspectos subjetivos dos dois (Rosenfeld, 1996). Nas palavras de Rosenfeld,

> À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço [na pintura], parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, "os relógios foram destruídos". O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (Rosenfeld, 1996, p. 80).

Passado, presente e futuro passam então a ser conceitos (ainda mais) abstratos. A narrativa transita entre estes diferentes tempos indiscriminadamente, muitas vezes sem sequer avisar ao leitor, e a subjetividade do tempo passa a ter um papel ainda mais importante na literatura moderna. Embora não tão subversiva quanto o fluxo da consciência de Joyce ou os romances de memórias de Proust, observamos também essa "desrealização" na obra de Lovecraft, com os narradores frequentemente iniciando seus relatos destacando seus correntes estados de espírito e como suas descobertas os mudaram física e psicologicamente, antes de retornar à causa desses sentimentos.

Para André Gaudreault e François Jost (2009), toda narrativa é um conjunto de acontecimentos porque elas são constituídas por enunciados de complexidades variadas, palavras isoladas são insuficientes para descrevê-la. Os autores destacam a insuficiência das palavras isoladas para capturar a essência de uma narrativa. No que diz respeito ao cinema, a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado em vez de uma palavra, o que define uma narrativa e possibilita uma análise estrutural do cinema. Ao fazerem essa analogia, Gaudreault e Jost (2009) apontam para a riqueza e a densidade de significados que uma única imagem cinematográfica pode conter, similarmente a como um enunciado opera na linguagem. Essa comparação ilumina a capacidade do cinema de contar histórias complexas e multifacetadas através de suas imagens, onde cada plano pode ser visto como uma unidade de significado que contribui para a narrativa maior.

É importante também deixar claro o que tratamos como *enunciado* e *enunciação*. Gaudreault e Jost (2009) apontam os termos como elementos que designam o quadro enunciativo, constituído por a) protagonistas do discurso (emitentes e destinatários); b) situação de comunicação. Julia Kristeva (2005) trata o ato de narração ou enunciação "como um diálogo entre o *sujeito* da narração (S) e o *destinatário* (D), o outro" (Kristeva, 2005, p. 78), sendo esse destinatário o leitor; o sujeito da narração o enunciador; e o texto em si o enunciado, plano no qual reside as personagens, tempo e espaço da narrativa e, em alguns casos como trataremos mais à frente, o próprio enunciador.

Para Gaudreault e Jost (2009), o enunciado, no cinema, é uma sequência de imagens ou sons, enquanto a enunciação se refere ao ato de produção e recepção dessas imagens ou sons. Em outras palavras, o enunciado é a obra cinematográfica em si, enquanto a enunciação é o processo de criação e interpretação dessa obra. Os autores destacam a importância de considerar tanto o enunciado quanto a enunciação ao analisar filmes e outras obras audiovisuais. Os modos como esses enunciados são transmitidos variam de acordo com a mídia, a obra e a intenção autoral, como veremos a seguir.

3.3 Os modos de transmissão narrativa

A distinção fundamental entre a narrativa literária e a cinematográfica, conforme delineada por Syd Field (2001) e explorada por André Gaudreault e François Jost (2009), reflete as características intrínsecas e os modos como o público se engaja em cada mídia. A ênfase do

cinema na imagem em contraposição à centralidade da palavra na literatura marca não apenas uma diferença de forma, mas também de experiência narrativa.

No cinema, a ação é apresentada de maneira imediata, com personagens e eventos visualmente manifestados na tela. Essa representação direta, apoiada na capacidade expressiva da imagem cinematográfica, permite uma comunicação instantânea com o espectador, que observa os eventos se desdobrarem visualmente. Isso não diminui a importância do texto no cinema, que, como Gaudreault e Jost destacam, ainda desempenha um papel crucial por meio de diálogos, narrações e outros elementos textuais que complementam a narrativa visual. Essa combinação de imagem e palavra no cinema cria uma rica tapeçaria narrativa, na qual cada elemento contribui para a construção do significado e aprofunda a imersão na história. A narrativa cinematográfica funciona visualmente: ela mostra, não diz. Norman Friedman distingue essas duas formas de transmissões narrativas como *sumário narrativo* (contar) e *cena imediata* (mostrar) (Friedman, 2002). De acordo com o autor:

> O sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer (Friedman, 2002, p. 172).

Em outras palavras, o sumário narrativo se mantém mais abrangente, abordando um número maior de personagens, tempo, espaço, ações etc.; a partir do momento em que esses pontos passam a ser aprofundados e detalhados dentro da narrativa, passamos a ter uma cena imediata. Linda Hutcheon (2013), aponta como o cinema tem uma facilidade maior com o modo mostrar, enquanto a literatura tem com o modo contar. Isso não quer dizer, no entanto, que uma mídia não faça uso do outro modo e vice-versa. Voltaremos às particularidades de cada um desses modos no capítulo seguinte, por ora, é importante enfatizar que uma obra audiovisual faz uso das imagens e do que elas representam para narrar a história, existindo em toda imagem pelo menos um enunciado, que não pode ser analisado isoladamente, e precisa ser analisado dentro do contexto da obra (Gaudreault; Jost, 2009).

Assim como Gaudreault e Jost (2009) apontam a distinção entre a imagem e a palavra como elementos centrais do cinema e da literatura, respectivamente, Patrick Cattrysse (1992) argumenta que as adaptações devem explorar as potencialidades expressivas e narrativas do cinema. Isso muitas vezes implica em mudanças significativas na forma como a história é contada, privilegiando a visualidade, a montagem, o ritmo e outros elementos cinematográficos

sobre aspectos que podem ser mais explorados na literatura, como a introspecção profunda dos personagens e a narração detalhada.

Cattrysse (1992) dialoga com as ideias de Field (2001), Gaudreault e Jost (2009) no tocante à compreensão de que as narrativas cinematográfica e literária operam sob lógicas distintas, que se traduzem em diferentes experiências para o espectador e o leitor, mesmo que estes sejam os mesmos. Cattrysse enfatiza que a adaptação bem-sucedida reconhece e tira proveito dessas diferenças, sugerindo também que a adaptação cinematográfica, enquanto tradução, envolve escolhas que refletem não apenas questões estéticas, mas também culturais, econômicas e ideológicas. Isso se alinha com a ideia de que tanto a narrativa literária quanto a cinematográfica são produtos de seus contextos sociais e históricos, que influenciam a forma como as histórias são contadas e recebidas.

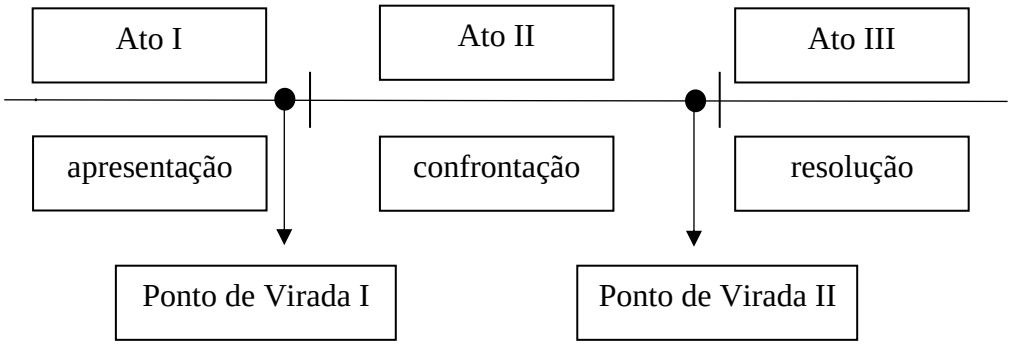
Voltaremos a essa relação no capítulo seguinte. Por ora, voltando à pergunta que abriu este capítulo, a principal diferença entre a narrativa literária e a cinematográfica é que esta está mais pautada na imagem e aquela na palavra. Tanto o romance quanto o filme são sobre personagens praticando ações, no entanto, no filme assistimos à ação acontecer visualmente praticadas pelas próprias personagens, enquanto no romance, a ação nos é descrita pelo narrador ou pelas personagens através das palavras. A palavra, no entanto, ainda é importante no cinema e quase sempre estiveram aliadas na narrativa fílmica, como apontam Gaudreault e Jost (2009), seja através do comentador e das cartelas antigamente usadas nos filmes mudos para contextualizar o espectador, ou nos diálogos e narrações no cinema falado.

No entanto, tanto a narrativa literária quanto a narrativa fílmica seguem uma estrutura básica (pelo menos a narrativa ocidental tradicional com a qual estamos habituados), estrutura essa apresentada já por Aristóteles (2008), baseada em início, meio e fim, ou no caso de um roteiro de filme: Ato I, Ato II e Ato III, que constituem o paradigma dos Três Atos que configuram o enredo ou trama de uma narrativa.

3.4 O paradigma dos Três Atos

Como afirma Jonathan Culler (1999, p. 85), “o enredo é o traço mais básico da narrativa”, sendo importante porque é o que organiza a narrativa, seja na estrutura clássica com a qual estamos acostumados de começo, meio e fim, ou mesmo em uma narrativa que rompe com essa estrutura. Para o autor, a narrativa exige uma situação inicial, uma virada na trama e uma resolução a essa virada. No cinema ocidental, essa estrutura se reflete na forma em que o

roteiro tradicional é organizado: o *paradigma dos Três Atos*. Field (2001) os organiza como Ato I/apresentação, Ponto de Virada I, Ato II/confrontação, Ponto de Virada II, Ato III/resolução, como demonstrado na estrutura a seguir:



Fonte: Field (2001).

Field (2001) adota uma postura bastante rígida ao abordar a importância do paradigma de Três Atos no processo de criação de bons filmes e sobre como um filme deve ser estruturado:

> Todos os bons roteiros correspondem ao paradigma?
> Os roteiros que funcionam seguem o paradigma. Mas veja por si mesmo. Assista a qualquer filme e tente determinar sua estrutura.
> Alguns de vocês podem não acreditar. Você pode também não acreditar em inícios, meios e fins. Pode-se dizer que a arte, como a vida, nada mais é do que uma série de "momentos" individuais, suspensa numa espécie de meio gigantesco sem princípio e sem fim, o que Kurt Vonnegut chama de "uma série de momentos aleatórios" enfeixados de maneira casual.
> Eu discordo.
> Nascimento? Vida? Morte? Não são início, meio e fim? (Field, 2001, p. 17)

O autor defende que apenas roteiros que aderem ao paradigma são eficazes, pois, assim como na vida real, eles devem abranger início (nascimento/criação), meio, (vida), e fim (morte/declínio) (Field, 2001), embora essa perspectiva não seja assim tão simples. Jonathan Culler (1999) destaca também como narrativa bem-sucedida deve apresentar uma situação inicial, enfrentar uma virada significativa e, por fim, encontrar uma resolução, tendo como ponto fundamental a transformação. Nas palavras do autor:

> [...] o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter um começo, meio e fim e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação. [...] Essencialmente, entretanto, um enredo exige uma transformação. Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa (Culler, 1999, p. 85-86).

Este conceito é paralelo à estrutura de três atos amplamente reconhecida no cinema, uma formulação detalhada por Syd Field (2001), que divide o roteiro em Ato I (apresentação), seguido por um primeiro ponto de virada, Ato II (confrontação), um segundo ponto de virada, e finalmente, Ato III (resolução).

Paul Ricoeur (1994), no entanto, discorda da concepção de tempo trazida por Field. Baseado nos escritos de Santo Agostinho, o autor afirma que há apenas um tempo, o presente, com o passado e o futuro sendo meras extensões deste, afinal, só temos acesso ao passado através da memória e do futuro através da antecipação, ambas partes do presente. O autor trata, portanto, o passado e o futuro não como substantivos, mas como adjetivos, ou características. Não há passado e futuro, há um presente no qual fazemos interpretações sobre coisas passadas e coisas futuras:

> Narração, diremos, implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma *imagem* do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito.
> [...]
> A previsão é explicada de um modo um pouco mais complexo: é graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos dela uma "pré-percepção" (*praesensio)* que nos permite "anunciá-las antecipadamente" (*praenuntio*) (Ricoeur, 1994, p. 27).

Temos, portanto, na perspectiva Ricoeur (1995), acesso às coisas passadas através da impressão por elas deixadas em nossos espíritos no presente, ou em nossas mentes e às coisas futuras através do pressentimento que temos no presente sobre as coisas futuras. Logo, não é tão simples afirmar que há um início, meio e fim na vida real ou que as narrativas precisam desse paradigma para funcionar. A história de uma pessoa não começa no seu nascimento ou termina na sua morte, a história de um império não começa na sua ascensão ou termina na sua queda, como Field (2001). O próprio autor indiretamente corrobora esse posicionamento ao afirmar a importância de conhecer a história das personagens de seu roteiro, mesmo aquelas que não entrarão nas páginas, reconhecendo que há uma extensão anterior ao início e talvez posterior ao fim de uma história.

Mikhail Bakhtin (1997) enfatiza como organizamos as memórias, não de forma cronológica, mas através de uma hierarquia de valores. Em suas próprias palavras,

> A vida do outro, concreto e determinado, organizo-a no tempo (quando, claro, não abstraio seu ato ou seu pensamento), *não num tempo cronológico ou matemático, mas num tempo mensurável em termos de valores e de emoção*, um tempo que pode alcançar um ritmo-música. (Bakhtin, 1997, p. 124-125, grifos nossos).

Esse sentimento de hierarquia de valores na percepção temporal se reflete também nas artes. Na literatura e no cinema podemos observar esse fenômeno através das já comentadas analepses e prolepses, o vaivém narrativo para revelar ações, informações ou sentimentos das personagens anacronicamente inseridos por suas importâncias naquele momento em específico da narrativa. Também podemos observar isso pelas omissões de ações das personagens[23], seja porque as ações ou os pontos de vista de certas personagens têm menos valor para a narrativa ou mesmo para o narrador.

Em *Aniquilação* (2014), temos acesso exclusivamente ao ponto de vista da bióloga; e em *Aniquilação* (2018) ao de Lena. As ações das demais personagens, salvo aquelas descobertas pelas narradoras e consideradas importantes o suficiente para serem transmitidas, são completamente omitidas, também para contribuir à atmosfera de mistério e desconhecimento das narrativas. E mesmo ações dessas duas protagonistas que elas consideram importantes também são omitidas, ou apenas vagamente aludidas, como é o caso da pergunta final de Kane deixada não respondida no filme; ou da leitura dos diários no farol no romance:

> De início tentei ler alguns do começo ao fim, e depois decidi que me forçaria a uma leitura por amostragem. Mas essa leitura por alto revelou-se pior. Detive-me em páginas que descreviam atos inomináveis, que mesmo agora não consigo colocar em palavras (VanderMeer, 2014, p. 115).

Essas perspectivas não cronológicas do tempo distinguem-se da visão de Syd Field (2001) em um ponto importante: *Manual do roteiro* (2001) é, como seu próprio nome explicita, um manual com uma abordagem estruturalista. Field, um roteirista renomado de Hollywood, analisa roteiros por um ponto de vista muito mais comercial do que artístico. Eis o porquê de opiniões como: "As primeiras dez páginas de seu roteiro são as mais absolutamente cruciais. Nas dez primeiras páginas o leitor saberá se sua história funciona ou não; se foi bem apresentada ou não" (Field, 2001, p. 64).

De fato, o leitor/espectador pode tomar a decisão de gostar ou não de um filme nas suas primeiras dez páginas, ou nos seus primeiros dez minutos, mas essa decisão pode

[23] Gerárd Genette (1979) chama essas omissões de *elipses*.

facilmente mudar ao longo do filme, ao passo que um produtor buscando um roteiro para filmar dificilmente insistirá em uma obra que não o prendeu logo nas páginas iniciais.

É importante também mencionar que reduzir a arte, que tem um papel intrinsecamente subversivo, a um produto que pode ser facilmente reproduzido ao se seguir uma receita é despi-la do que ela realmente é. A estrutura proposta por Field é uma das ferramentas ao dispor do escritor para se produzir um bom filme, mas não é ela a garantia de um bom filme, ou mesmo um filme é bom *porque* seguiu a estrutura. Com isso em mente, surge a seguinte pergunta: todos os filmes narrativos seguem esse paradigma de Três Atos?

A resposta é não. Embora possamos, de fato, observá-lo na grande maioria dos filmes ocidentais, especialmente naqueles produzidos para atingir um público maior, há diversos exemplos de filmes aclamados que não o seguem tão à risca – ou nem um pouco –, em especial filmes experimentais – o cinema surrealista, por exemplo. Filmes orientais – como a animação japonesa *Meu amigo Totoro* (1988) – seguem uma estrutura de quatro atos, conhecida pelo nome *Kishōtenketsu*, ou início, processo, virada e resultado, em tradução livre (cf. Bellini; Arnavas, 2024). Embora a estrutura dos Três Atos seja amplamente reconhecida no domínio da teoria cinematográfica, a sua implementação não garante automaticamente a excelência de um filme. Conforme observado pelo próprio Field (2001), a eficácia de uma peça cinematográfica está relacionada não apenas à sua estrutura narrativa, mas também à sua substância substantiva. Apenas examinar a forma não é suficiente para avaliar o triunfo de um filme; é imperativo levar adicionalmente em conta o contexto do filme e a profundidade dos seus temas.

No entanto, abordamos aqui uma obra que segue o paradigma narrativo clássico de Três Atos, ao ponto de, até mesmo demarcá-los em capítulos, que são divididos através de cartelas ("*O Brilho*" e "*O farol*", respectivamente). Por esta razão aprofundaremos apenas neste, mas é importante deixar claro que o tratamos aqui como uma ferramenta narrativa, não como um molde cuja quebra influenciará a (falta de) qualidade de um filme.

3.5 Os Três Atos

O Ato I ou apresentação é quando o enredo introduz as personagens, a premissa (sobre o que a história se trata) e a situação dramática (aquilo que envolve as ações), afirma Field (2001). "Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, todo em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma

página de roteiro corresponde a um minuto de filme" (Field, 2001, p. 13), afirma o autor. Isso significa que um filme de 120 minutos de duração tem um roteiro de em média 120 páginas.

Ao se explorar a estrutura narrativa, é crucial considerar a Lei das Três Unidades de Aristóteles (2008): ação, espaço e tempo, elementos que devem ser estabelecidos desde o Ato I. Paul Ricoeur (1994) nos lembra que a ação dramática é movida por objetivos, com personagens empreendendo ações que propulsionam a narrativa adiante, sempre em interação uns com os outros, seja em cooperação, competição ou conflito. Por exemplo, no filme *Aniquilação* (2018), a decisão de Lena de adentrar o "Brilho", motivada inicialmente pela esperança de salvar seu marido, serve como catalisador para a trama. Embora as motivações possam variar entre diferentes adaptações da história, é a ação que direciona a personagem à expedição na Área X.

A interação entre personagens, conforme destacado por Ricoeur (1994), é fundamental na construção de uma narrativa, seja através de cooperação, competição ou conflito. Em *Aniquilação* (2018), a motivação de Lena para entrar no "Brilho", seja para salvar seu marido ou impulsionada pela ação anterior dele, exemplifica como as ações dos personagens são entrelaçadas e impulsionam a trama. Como aponta o autor (Ricoeur, 1994, p. 89) "Agir é sempre agir "com" outros: a interação pode assumir a forma de cooperação, da competição ou da luta". Se um enredo tem ações, ele tem agentes que praticam essas ações, que são as personagens. Essas ações são sempre praticadas estabelecendo conexões narrativas entre as personagens, sejam essas conexões românticas, amigáveis ou antagônicas.

O espaço é onde a narrativa acontece, é importante que seja apresentado também no primeiro ato, em especial no que diz respeito a como esse espaço influencia nas tomadas de ação das personagens. O enredo se passa em um mundo "realista" como o nosso ou em um mundo fantasioso povoado por elementos insólitos e fantásticos? Ou mesmo em uma mistura dos dois? O filme *Aniquilação* (2018) introduz o espaço central à trama já no Ato I, primeiro quando vemos o meteoro caindo no farol, formando o que virá a ser o "Brilho", depois quando Lena chega ao qual do Comando Sul, de frente à fronteira. A personagem só entra no "Brilho" no Ato II, mas já somos apresentados ao que ele é e o que (não) esperar dele.

O tempo narrativo é o tempo em que decorre a narrativa. Já falamos da estrutura básica de início, meio e fim. Só podemos organizá-la e interpretá-la dessa forma pois possuímos uma compreensão desses conceitos, mesmo que eles não existam no nosso mundo real, afinal o mundo real não possui um começo, um meio ou um fim como as narrativas.

Mas então como é possível que compreendamos algo que não existe? Através do que Aristóteles define como *mimese*. Diferente da vida real, a narrativa não é, ela representa. A narrativa imita a vida real, e nesse processo a simplifica. O conceito de início, meio e fim, associado ao caráter lógico da narrativa é alcançado graças à maneira como a narrativa é composta (Ricoeur, 1994). Aristóteles (2008) aponta como a narrativa é um todo[24] e tem uma certa extensão. É um todo porque tem início, meio e fim; e tem certa extensão porque tem um limite.

O início não é aquilo que não sucede a nada, mas aquilo que não precisa suceder nada e que é sucedido por algo que naturalmente existe – pelo menos dentro da narrativa (Aristóteles, 2008; Ricoeur, 1994). Sabemos que a história de Lena não inicia no laboratório onde ela está sendo interrogada, cronologicamente falando, a cena é uma das últimas dentro da narrativa. Mas não há, naquele momento, necessidade de se mostrar o que antecede a cena, isso só acontece depois, uma vez já estabelecido que, o que quer que tenha acontecido à personagem desafia a compreensão lógica que temos do nosso universo. Voltamos a um *flashback* do meteoro caindo no farol e então avançamos à Lena um ano após o desaparecimento de seu marido.

Existe um passado antecedente ao início da trama, ele só não é necessário naquele momento e, em alguns casos, pode nem mesmo vir a ser necessário, jamais sendo mostrado ou mencionado na narrativa. O filme é composto dessa maneira porque acompanhamos a protagonista narrando os eventos da forma como os lembra. Apresenta-se então o ponto de vista que guiará narrativa antes de apresentar de fato os eventos narrados e a essa apresentação segue-se os eventos do filme, aquilo que chamamos de meio.

Ao contrário do início, o fim é aquilo que sucede algo, seja por necessidade ou probabilidade e que não precisa de sucessão. Assim como existem eventos que precedem o início, existem eventos que sucedem o fim. O filme encerra com uma cena de Kane perguntando para Lena se ela é realmente a Lena, da mesma forma que ele não é o Kane e sim seu clone, ao que não temos resposta. Enquanto os dois se abraçam, vemos planos fechados alternando nos rostos de ambos os personagens, mostrando que seus olhos refletem as cores do "Brilho", revelando que, o que quer que tenha acontecido lá dentro, não acabou com sua destruição.

O meio é aquilo que sucede uma coisa e antecede outra. Somos primeiro apresentados às personagens que entrarão no "Brilho" antes de vermos suas jornadas dentro dele. E somos

[24] Em *Poética*, Aristóteles se refere quase que exclusivamente às tragédias (*muthus*) para criar e desenvolver seus conceitos sobre a poética, mas elas podem – e têm sido – usadas para englobar narrativas de maneira geral.

apresentados à jornada dentro do "Brilho" antes de conhecermos os eventos que sucedem essa jornada e descobrirmos como Lena chegou ao ponto em que o filme se inicia, ou o fim. O encadeamento desses eventos é possível graças à extensão da narrativa.

Uma narrativa traz uma ação ou série de ações que têm um contorno limitado e segue uma lógica temporal, lógica essa que é interna à narrativa e, não externa, o que chamamos de verossimilhança. A verossimilhança permite que aceitemos os eventos de uma narrativa, por mais fantásticos que sejam, desde que eles sejam apresentados como lógicos dentro da narrativa. Aceitamos os eventos sobrenaturais em *Aniquilação* (2018) ou nos contos de Lovecraft porque dentro da lógica dessas narrativas, uma lógica que permite eventos alienígenas ocorrendo na Terra, são apresentados como possíveis, mesmo que nada similar jamais tenha acontecido na vida real.

Essa extensão é temporal e segue o tempo da obra, não o tempo real. O filme *Aniquilação* (2018), por exemplo, joga com essa ideia do tempo interno. É perguntado à protagonista no início como ela sobreviveu quatro meses dentro do "Brilho" com suprimentos para semanas. Lena responde que acreditava ter ficado dias ou no máximo semanas lá dentro. Isso é aceito pelo espectador justamente graças a essa extensão delimitada que a narrativa tem. É revelado em certo ponto da trama que o "Brilho" refrata, ou distorce tudo que está lá dentro, o que pode perfeitamente afetar também na passagem e percepção do tempo.

A extensão narrativa possibilita que a obra foque nos eventos e ações essenciais à progressão da trama, omitindo detalhes menos relevantes sem que isso comprometa a compreensão ou engajamento do público com a obra. Sabemos que personagens como Lena, Kane, Ventress praticam outras ações não mostradas no filme, mas aceitamos que elas não sejam mostradas porque há um limite naquilo que o filme escolhe mostrar. Esta abordagem permite uma exploração mais profunda dos temas e emoções, facilitando, através do encadeamento do enredo, uma inversão de valores e sentimentos dentro da narrativa, como a transição de felicidade para infelicidade (Aristóteles, 2008), ressaltando a importância dos Pontos de Virada apresentados por Field (2001).

3.6 Pontos de Virada

De acordo com Field, o Ponto de Virada é um incidente que "engancha" na ação, revertendo o rumo da história e levando-a adiante (Field, 2001). Esses ganchos, no entanto, não servem apenas para reverter o rumo da história, afinal, como discutido anteriormente, uma

narrativa só é uma narrativa quando se há um encadeamento entre os acontecimentos sequenciados (cf. Culler, 1999). Ao encadear as ações dentro narrativa, cria-se a intriga (cf. Ricoeur 1994), que é o que permite que os valores da narrativa e das personagens sejam invertidos. De acordo com Field (2001), há dois Pontos de Virada maiores em um roteiro: o que engancha o Ato I ao Ato II e o que engancha o Ato II ao Ato III.

O Ponto de Virada é, portanto, a subversão no *status quo* ou o estado em que a narrativa se encontra, um incidente que propulsiona a narrativa em novas direções. Ricoeur (1994) comenta como há um jogo de concordância e discordância nesse encadeamento. É possível observar essa discordância através da inversão de valores. Ainda assim, temos uma discordância que respeita a lógica narrativa, mantendo a história ordenada dentro de sua verossimilhança. Nas palavras do autor: "Ora, se a sucessão pode ser assim subordinada a alguma conexão lógica, é porque as ideias de começo, de meio e de fim não são extraídas da experiência: não são traços da ação efetiva, mas efeitos da ordenação do poema" (Ricoeur, 1994, p. 67).

Isso quer dizer que, para o autor, compreendemos a ideia de início, meio e fim não porque as extraímos de nossas experiências pessoais, como afirma Syd Field (2001), por exemplo, mas pela forma como esses conceitos são ordenados e conectados dentro da narrativa. Eles seguem uns aos outros não por acidente, ou por acaso, mas por necessidade ou probabilidade (Ricoeur, 1994). Em resumo, toda narrativa é estruturada por Pontos de Virada, que sucedem uns aos outros de maneira lógica, subvertendo os valores da narrativa e das personagens e levando a história adiante.

É importante mencionar que, apesar de focar nos Pontos de Virada dos finais do Ato I e II, Field (2001) não afirma que há apenas dois Pontos de Virada dentro de uma narrativa. Esses são apenas os dois maiores, que conectam os diferentes atos da narrativa. Toda ação de uma personagem pode resultar em um Ponto de Virada menor. Os Pontos de Virada maiores de *Aniquilação* (2018) são a entrada da expedição no "Brilho", marcando o fim do Ato I e início do II; e a chegada de Lena no farol, que separa o Ato II do III. Há, no entanto, em toda narrativa Pontos de Virada menores: a ação de Lena de omitir que seu marido esteve na excursão anterior faz com que suas companheiras se virem contra ela na metade do filme, por exemplo. Uma narrativa terá mais ou menos Pontos de Virada dependendo da história contada.

3.7 A cena e o plano

Tendo esclarecidos os conceitos de tempo e espaço podemos discutir outros recursos narrativos importantes utilizados por narrativas cinematográficas: a cena e o plano. De acordo com Field (2001), uma cena é uma unidade isolada e específica do roteiro na qual as ações acontecem e a história é contada. "O propósito da cena é mover a história adiante" (Field, 2001, p. 116), afirma o autor, o que significa que toda cena deve cumprir um propósito narrativo dentro da história, seja desenvolver e aprofundar as personagens e suas motivações, apresentar o tempo e o espaço no qual a história ocorrerá, ou desenvolver seus acontecimentos, toda cena é essencial para se interpretar uma narrativa fílmica e deve apresentar ao público novas informações. Linda Seger (2007) dá a esse efeito o nome de *momentum*, que, nas palavras da autora "ocorre quando uma cena conduz à outra, e assim por diante, ou seja, uma cena implica no desenvolvimento da próxima" (Seger, 2007, p. 53), o que destaca a importância da interconexão entre as diferentes partes do filme e do fluxo entre elas.

De acordo com o Field (2001), toda cena deve conter três elementos: *espaço, tempo* e *propósito*. É a combinação desses três elementos que forma o *contexto* da cena dentro da narrativa. Já vimos a função que os dois primeiros cumprem na narrativa em geral, na cena em específico o papel que eles cumprem é mais técnico: mudança de tempo e espaço implica mudança de iluminação, e essas mudanças precisam ser especificadas no roteiro (Field, 2001). Portanto, se há mudança de espaço e/ou de tempo dentro de um roteiro, há mudança de cena.

Na cena inicial de *Aniquilação* (2018), temos uma cena de Lena no laboratório sendo interrogada, no presente, com o restante do filme sendo narrado em forma de *flashbacks*. Segue-se então uma cena de três anos atrás do meteoro entrando na atmosfera da terra, uma cena dele atingindo o farol, uma cena três anos depois de Lena em sala de aula, uma cena da personagem no interior da universidade, uma cena do exterior de sua casa e diversas cenas do interior antes e durante a volta de seu marido. Cada cena cumprindo um propósito geral, que nesse Ato I ou apresentação, é o de mostrar ao espectador a diegese da narrativa e os elementos que serão importantes para sua compreensão, como já discutido anteriormente; e um propósito específico: caracterizar as personagens, suas motivações, o universo, a história etc.

Como afirma o autor, toda cena é composta por planos, e o plano é tudo aquilo que a câmera vê, ou o seu ponto de vista (Field, 2001).

> Uma cena é escrita em plano geral ou planos específicos. Um plano geral cobre uma área geral; um quarto, uma rua, um vestíbulo. Um plano específico focaliza uma parte específica do quarto, digamos, perto da porta, ou em frente a uma loja específica numa rua ou prédio específicos (Field, 2001, p. 159).

Isso quer dizer que, se o que se busca é dar ênfase a detalhes, como uma reação importante de uma personagem, o plano específico é o mais apropriado. Se o objetivo, no entanto, é mostrar um número maior de informações, paisagens ou construções, o plano geral é o mais adequado. Quando Lena vê o "Brilho" pela primeira vez, temos primeiro um plano aberto, que parte de trás da protagonista e vai se aproximando da fronteira, mostrando a imensidão daquela visão intangível, que vai além do que até mesmo um plano aberto pode capturar. Temos então um plano fechado no rosto de Lena mostrando sua reação de choque e surpresa diante daquela visão. E por fim um plano específico do "Brilho", mostrando detalhes da fronteira.

Como afirmam Gaudreault e Jost (2009), um só plano pode conter inúmeros enunciados, produzindo diversas possibilidades de interpretações. Na cena inicial, temos uma personagem em um quarto isolado de algum tipo de laboratório, os poucos lá dentro estão com roupas de proteção pesadas, o que indica que a personagem pode estar sofrendo algum tipo de contaminação. No fundo vemos diversas pessoas, observando do lado de fora também com roupas de proteção, curiosos, o que indica que ela é importante, ou ao menos o que ela tem a dizer é. A personagem, com uma expressão quase vazia, parece confusa, cansada, impaciente, ou talvez tudo junto. Quando se conhece a trajetória da personagem, a cena oferece ainda mais possibilidades de interpretação, afinal, o filme deixa em aberto a possibilidade de não ter sido Lena a escapar do "Brilho", mas seu clone. Ambas as possibilidades proporcionadas por essa cena e as posteriores da personagem no laboratório.

A personagem passa então a narrar os eventos que a levaram até ali, enquanto o filme os mostra através de *flashbacks* que mostram visualmente a experiência da narradora. Temos, portanto, dois narradores aqui: Lena, como narradora explícita, contando, de maneira intradiegética a sua história a partir do seu próprio ponto de vista; e um comentador primeiro, extradiegético, responsável por organizar e mostrar aquilo que estamos assistindo. Observemos como se dá os papeis de cada um desses dois narradores.

3.8 O narrador explícito

Toda narrativa pressupõe a existência de um narrador. Se há uma fala, ou locução, há quem fala, ou locutor. É importante mencionar que o narrador e o autor não são a mesma pessoa. O narrador é também uma personagem construída pelo autor através da qual a história é contada (D'Onofrio, 1995). De acordo com Norman Friedman (2002), o narrador da história deve ser a

preocupação inicial do autor, uma vez que ela será a estrutura básica de como a história será contada e, uma vez escolhido através de quem o autor contará a história, este deve emergir nesta personagem, sentindo, observando e reagindo ao mundo através dos sentidos dela.

> Deveria ser a primeira preocupação do escritor escolher deliberadamente a mente que refletirá a sua, como se escolhe o local para uma edificação..., e isso feito, viver dentro da mente escolhida, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta, não mais, não menos, e acima de tudo, não de outra forma (Friedman, 2002, p. 170).

Isso é essencial, para que não haja inconsistências entre a visão de mundo do autor e a visão de mundo da personagem, que tendem a ser distintas entre si. O narrador deve ser, portanto, enxergado e construído como uma personagem igual a qualquer outra, quer ele participe das ações narrativas ou não. No entanto, o tipo de personagem que este será é determinado pela sua posição e ponto de vista dentro da diegese, que, de acordo com Gerárd Genette (1995), são os eventos que constituem a narrativa. O narrador pode contar a história de dentro da narrativa, sendo um *narrador intradiegético*, ou de fora da narrativa, como um *narrador extradiegético*.

O narrador extradiegético, ou narrador em terceira pessoa, está sempre oculto, nunca envolvido nas ações narrativas, podendo ser um narrador onisciente, com acesso às ações e ou pensamentos de todas as personagens ou de apenas uma. Ele pode também não ter acesso aos pensamentos de nenhuma das personagens, estando delimitado a apenas narrar suas ações e falas externas. Já o narrador intradiegético está incluso nas ações narrativas, direta ou indiretamente, podendo ser o herói da história ou alguém que teve acesso à história deste: um amigo próximo, alguém que o conheceu brevemente ou mesmo alguém que teve contato com registros ou relatos das ações do herói após os eventos ocorridos. O nível de envolvimento do narrador com a narrativa e com a história vai depender do ponto de vista tomado pelo autor para o foco narrativo. Genette (1995) descreve a distinção entre *foco narrativo* e *ponto de vista* a partir das perguntas *quem fala?* e *quem vê?*. Voltaremos a tratar desta distinção em breve ao abordarmos o ponto de vista narrativo.

Temos no romance *Aniquilação* (2014) uma narrativa com uma narradora intradiegética, característica essa que é comum em histórias de horror cósmico. Embora nem todos os contos e novelas sejam narrados em primeira pessoa – em algumas quem conta a história é um narrador externo às ações narrativas –, a maior parte delas são contadas por

narradores em primeira pessoa. Há uma razão por trás dessas escolhas: a confiabilidade do leitor no narrador (ou a falta dela).

No cinema, esse papel de narrador explícito normalmente é ocupado por alguma das personagens, como é o caso de *Aniquilação* (2018), que é narrado pela pessoa que viver aqueles eventos, embora esse papel possa ser desempenhado por um narrador em terceira pessoa não revelado e sem envolvimento algum com a história, assim como ocorre na literatura.

Enquanto na narração em terceira pessoa enxergamos o narrador como uma voz externa e superior às personagens, um tipo de deus, objetivo e incapaz de cometer erros; o narrador em primeira pessoa é uma pessoa comum, e, enquanto, isso pode conferir à narrativa um elemento mais humano, aproximando ainda mais o leitor do narrador, e por conseguinte da narrativa, esse tipo de narração vem acompanhado de um problema: a mente humana é limitada e falha. Isso faz com que toda narração em primeira pessoa seja potencialmente inconfiável:

> A narração em primeira pessoa é, portanto, sempre inconfiável, ao menos potencialmente, uma vez que o narrador, com essas limitações humanas de percepção e memória e análise, pode facilmente ter esquecido, deixado passar ou interpretado mal certos incidentes, palavras ou motivos (Riggan, 1981, p. 19-20, tradução nossa[25]).

Isso, não necessariamente, quer dizer que o narrador esteja mentindo, mas que há motivos para que o leitor duvide de parte ou todo o seu relato. O termo *narrador não confiável* foi criado pelo crítico literário Wayne C. Booth na década de 1960, embora a ideia já fosse discutida bem antes. Henry James já discutia a limitação da mente humana sob o termo de *inconsciência*, e diversos autores fizeram uso de narradores não confiáveis em suas narrativas, como é o caso de H. P. Lovecraft.

Os narradores de Lovecraft em seus contos de horror cósmico se encaixam na categoria que William Riggan viria a estabelecer a partir da teoria de Booth como narrador não confiável louco (Riggan, 1981). O autor estabelece algumas características recorrentes a este tipo de narrador: situação de crescente ou total isolamento, tanto físico quanto espiritual; alienação e um sentimento de autoabsorção que o leva a se isolar de outras pessoas; e, na visão do narrador "A realidade do mundo exterior se desintegra (ou já ruiu completamente no momento da

[25] No original: First-person narration is, then, always at least potentially unreliable, in that the narrator, with these human limitations of perception and memory and assessment, may easily have missed, forgotten, or miscontrued certain incidents, words, or motives.

narração), e o mundo do narrador gradualmente passa a consistir de nada além das febris imaginações e distorções de sua própria psique" (Riggan, 1981, p. 142, tradução nossa[26]).

Por algum motivo, normalmente graças aos eventos que está narrando, o narrador se encontra em um estado em que suas faculdades mentais estão comprometidas, o que faz com que sua própria narração esteja comprometida. O narrador já não é capaz de distinguir o real do não real, de diferenciar o que aconteceu do que ele imaginou. Isso não quer dizer, no entanto, que ele esteja mentindo. "É mais frequentemente uma questão do que [Henry] James chama de *inconsciência*: o narrador está enganado ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega" (Booth, 1983, p. 159, grifo do autor, tradução nossa[27]).

Há, portanto, motivos para que o leitor duvide daquilo que o narrador afirma. No caso da obra de Lovecraft, os narradores de seus contos tiveram, ou acreditam ter tido, contato com seres, lugares, objetos ou descobertas incompreensíveis à mente humana. Isso, mais uma vez, não quer dizer que o narrador esteja mentindo, afinal, a inconfiabilidade narrativa configura uma mera ambiguidade aos eventos narrados. O fato de um narrador não ser confiável não significa que seus relatos não sejam reais. Ao contrário, há elementos suficientes para, apesar de sua inconfiabilidade, considerar os relatos do narrador de *Dagon* como verdadeiros.

A descoberta de que tudo aquilo que ele enxergava como verdade absoluta não o era de fato. O narrador de *Dagon* acredita estar sendo perseguido por uma criatura de proporções imensas venerado como deus em tempos passados; narrador de *O chamado de Cthulhu* (1926), que um deus que espreita nas profundezas do oceano pode despertar (novamente) a qualquer momento, trazendo caos e destruição à humanidade.

Nas narrativas lovecraftianas, o enfoque não reside primariamente nos danos físicos causados pelas criaturas, mas sim nos efeitos psicológicos sobre os personagens. As histórias não se limitam à mera descrição das entidades sobrenaturais, mas exploram profundamente o impacto que essas manifestações têm sobre a psique dos narradores. Estes são retratados como intradiegéticos, frequentemente afetados de forma traumática pelas experiências sobrenaturais que testemunharam, resultando em narrativas permeadas pela loucura. Contudo, há indícios sugestivos de que tais experiências possam ter, ao menos em parte, um fundamento real. A

[26] No original: "Reality of the outside world disintegrates (or has already crumbled by the time of narration), and the narrator's world gradually comes to consist of nothing more than the feverish imaginings and distortions of his own psyche".

[27] "It is most often a matter of what [Henry] James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him".

existência do *Cthulhu Mythos*, no qual diversas personagens em diferentes histórias entram em contato com essas mesmas entidades, reforça essa interpretação.

Posteriormente, será abordada de maneira mais aprofundada a questão da inconfiabilidade dos narradores no contexto do horror cósmico, uma vez que esse elemento é crucial na construção do horror na narrativa de Lovecraft. No entanto, se na literatura temos um ou mais narradores explícitos contando a história através da palavra escrita; no cinema, cuja narrativa é uma experiência visual e auditiva, surge uma questão fulcral: quem assume o papel de narrador?

3.9 O "grande imagista"

A identificação do narrador em um romance geralmente é uma tarefa mais direta, pois os narradores intradiegéticos, como exemplificado em *Aniquilação* (2014) e *Dagon* (1921), prontamente revelam sua identidade, motivações e contexto narrativo desde as primeiras páginas. No entanto, com os narradores extradiegéticos, como observado em *O Horror em Dunwich* (1929) de Lovecraft, a ênfase recai nas narrativas em si, em detrimento da identidade do narrador.

No contexto cinematográfico, essa distinção torna-se menos óbvia. Enquanto nos romances o leitor pode aceitar que a identidade do narrador é secundária em relação à história narrada, no cinema, a ausência de uma voz narrativa claramente definida pode gerar desafios distintos na transmissão da história. Às vezes temos a narração explícita, seja em *voice-over*, quando uma personagem narra os eventos intradiegeticamente: a personagem pode estar contando sua história para outra personagem; ou extradiegeticamente: a personagem está narrando sua história para o público. A narração pode ser feita também através de cartelas, que, embora não sejam mais tão comuns quanto eram no cinema mudo, ainda se mostram bastante presentes em diversas obras para oferecer contexto às cenas mostradas. Ainda assim, em todos esses casos, resta uma dúvida: quem está mostrando as imagens que estamos assistindo? Gaudreault e Jost respondem a essa pergunta afirmando que, no cinema, assim como há uma narração explícita, há também uma narração implícita:

> acima – ou ao lado – desse *narrador verbal* (explícito, intradiegético, e visualizado) (*sic*) a quem dava um crédito de confiança, existe, pois, um *grande imagista fílmico* (implícito, extradiegético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual (Gaudreault; Jost, 2009, p. 66, grifos nossos).

É, pois, o "grande imagista" o responsável por organizar e mostrar as imagens que assistimos; e as falas, música e demais sons que ouvimos. A narração verbal, seja a cartela ou as personagens, toma o papel de narrador explícito, enquanto os aspectos audiovisuais transmitidos ao espectador, ao menos no caso da ficção, são organizados e exibidos por essa instância narrativa (Gaudreault; Jost, 2009). Nesse sentido, enquanto o narrador explícito narra a história com palavras, o "grande imagista" narra com imagens e sons; ou, como afirmam os autores, "comentador primeiro, o narrador implícito é aquele que fala "cinema", por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito; relata unicamente com palavras" (Gaudreault; Jost, 2009, p. 67).

O filme *Aniquilação* (2018) abre com Lena sendo interrogada, seus relatos são o que nos levam aos *flashbacks* do meteoro, de seu passado com seu marido e de sua expedição no "Brilho". Temos então Lena como narradora explícita do filme e um comentador implícito que organiza essa sequência de acontecimentos em uma história, mostrados sob o ponto de vista de Lena.

Essa presença de um "meganarrador" e um "subnarrador", como afirmam os autores (Gaudreault; Jost, 2009), pode também gerar uma colusão, em que aquilo que é dito e aquilo que mostrado são intencionalmente conflitantes.

> A multiplicidade de matérias de expressão provoca – ou permite – uma variedade de "situações narrativas", além disso, sem igual na literatura escrita. É por isso, então [...], que a narrativa cinematográfica é bem particularmente apta a empilhar, uns sobre os outros, uma variedade de discursos, uma variedade de planos de enunciação, uma variedade de pontos de vista que podem, eventualmente, se entrechocar. A polifonia do cinema, sua espessura significante, faz com que ao contrário do que prevalece no caso mais comum das narrativas escriturais, o *acobertamento* da voz do narrador fundamental, o meganarrador, por meio da voz do narrador segundo, o subnarrador, esteja longe de ser a regra (Gaudreault; Jost, 2009, p. 73, grifo dos autores).

Essa possibilidade de um "grande imagista" mostrando e um narrador verbal falando, simultaneamente ou não, permite que as instâncias narrativas se choquem e eventos dissonantes sejam mostrados ao espectador, seja porque o narrador não teve acesso àqueles detalhes, porque os interpretou errado, ou porque, está deliberadamente mentindo para alguém – ou omitindo detalhes como acontece em *Aniquilação* (2018).

Lena esconde no final do interrogatório a informação de que aquele que escapou do "Brilho" não era seu marido, mas um clone. Provavelmente com o intuito de protegê-lo, seja porque ainda busca respostas, porque, naquele ponto, ela adquirira certa empatia pelo "Brilho",

ou porque ela sentia que estava mudada. Talvez uma junção de todos esses fatores. Ainda assim, a morte de Kane é mostrada ao espectador, explicitando tanto que Lena, enquanto subnarradora mentiu sobre esse, e possivelmente outros detalhes, para seus narratários (os interrogadores); e que nós, espectadores, temos acesso a informações que os narratários de Lena não tinham, Lena não narra para nós, mas o meganarrador que mostra os *flashbacks* sim.

Essa colusão entre narrador explícito verbal e "grande imagista fílimico", tão comum no cinema, mas difícil de alcançar na literatura, como afirmam Gauldreault e Jost (2009), ocorrem graças a um outro dispositivo narrativo importante: o *ponto de vista*, que também existe na literatura, mas funciona de maneiras diferentes em cada mídia.

3.10 O ponto de vista

Tão importante quanto o narrador de uma história é a perspectiva que ele escolhe para contar seu relato. Norman Friedman (2002) enfatiza a importância de deixar a história ser contada por ela mesma e por seus personagens, o que quer dizer que, ao invés de utilizar sua própria voz e perspectiva, o autor deve direcioná-las sob suas personagens e deixá-las falar por conta própria (com vozes que podem ser distintas, ou até mesmo contrárias à do autor), mantendo-se consistente, seja qual(is) for(em) a(s) perspectiva(s) que se adote(m).

De acordo com o autor, a escolha do ponto de vista narrativo é o que concede coerência à narrativa, além de delimitar a história e definir seu tema:

> Um romance [...] revela normalmente um mundo criado de valores e atitudes, e o autor é assistido nessa busca por uma definição artística desses valores e atitudes pelo *medium* de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de vista; através desses dispositivos, ele é capaz de desenredar seus próprios preconceitos e predisposições daqueles de seus personagens e, dessa forma, avaliar os de seus personagens dramaticamente entre si dentro do seu próprio espectro (Friedman, 2002, p. 171).

O ponto de vista auxilia no processo de criação narrativa transmitindo a esta verossimilhança. É através do ponto de vista que o autor pode realmente escrever uma história com personagens vívidas, independentes e polifônicas, sem que as vozes dessas personagens conflitem com a do autor (cf. Bakhtin, 2013). Na perspectiva do leitor, o ponto de vista permite que este enxergue as personagens como pessoas mais complexas do que fato são, e a narrativa como mais rica e extensa do que de fato o é. Voltaremos a esses pontos mais para frente, por

ora é importante compreender que o ponto de vista traz consistência tanto à narrativa quanto às personagens e permite que se mantenham claras as distinções entre autor/narrador.

É importante entender a distinção entre esses dois e entre o próprio ponto de vista e os papéis de cada um dentro (e fora) da narrativa. O autor é aquele que concebe a história, as personagens, as ações que estas praticam, o tempo e o espaço nos quais vivem, em suma, o autor é o criador da narrativa; o narrador, como já demonstramos anteriormente, é a personagem que o autor utiliza como veículo para transmitir essas suas criações ao leitor, independente se ela é nomeada, exerce um papel importante ou é tratada como ninguém dentro da narrativa, o narrador também precisa ser enxergado como uma personagem para que seja tão consistente quanto as demais; já o ponto de vista é a perspectiva adotada por esse narrador para contar a história.

Em narrativas em primeira pessoa, como é o caso da grande maioria das obras de horror cósmico, vemos papel de narrador e o ponto de vista serem realizados pela mesma personagem, afinal, um narrador em primeira pessoa não pode oferecer outra perspectiva que não a sua, como já tratado anteriormente. Ele pode complementar sua perspectiva com a de outras pessoas, como faz a bióloga no romance *Aniquilação* (2014) com os diários e relatos de outros membros de expedições, mas no fim ele estará sempre dando a sua própria perspectiva sobre o que ele interpreta da perspectiva de outrem. Em outras palavras, a narrativa em primeira pessoa torna o ponto de vista do narrador limitado a ele mesmo (Friedman, 2002).

No entanto, em narrativas em terceira pessoa, e no caso do cinema, em que o narrador explícito jamais é o comentador primeiro, essas relações são mais complexas. Em narrativas em terceira pessoa, temos uma personagem, normalmente extradiegética, narrando as ações de outros. Nesse caso, o narrador escolhe uma ou mais personagens sobre quem direcionar sua perspectiva, pautando a narrativa nessas escolhas. De acordo com Friedman (2002), há alguns pontos importantes a se levar em consideração quando se trata da forma como o narrador transmitirá a história para o leitor: "1) Quem fala ao leitor? [...] 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? [...] 3) Que canais de narração o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? [...] 4) A que distância ele coloca o leitor da estória?" (Friedman, 2002, p. 171-172). Analisemos então cada um desses pontos e como eles se relacionam às obras aqui analisadas.

"Quem fala ao leitor?" (Friedman, 2002, p. 171). Em obras de horror cósmico temos normalmente um narrador em primeira pessoa, a própria pessoa que vivenciou os eventos fantásticos que está relatando, ou teve contato com os relatos de terceiros sobre esse tipo de

experiências. Além do próprio romance *Aniquilação* (2014), temos diversas obras de Lovecraft, como *Dagon* (1921), *Nas montanhas da loucura* (1931) e *A sombra sobre Innsmouth* (1936); em *O chamado de Cthulhu* (1926) e *A cor que caiu do espaço*, temos narradores que contam relatos que eles descobriram de outras pessoas, neste o narrador ouve os relatos de um homem que presenciou a queda de um meteoro e suas consequências catastróficas na vida uma família, e aquele que reúne uma série de escritos diversos após descobrir a existência de um culto a um estranho deus.

Há também obras de horror cósmico em terceira pessoa: *O horror em Dunwich* de Lovecraft são exemplos, essas personagens, no entanto, ainda se inserem na história, mesmo que indiretamente, o que faz delas narradores intradiegéticas:

> Dois séculos atrás, quando não se ria de coisas como linhagens de bruxas, adorações a Satã e de estranhas presenças na floresta, o costume era dar razão a quem evitasse a localidade. *Em nossa época sensata* – já que o horror em Dunwich de 1928 foi silenciado por aqueles que têm no coração o desejo de bem-estar da cidade e do mundo –, as pessoas evitam Dunwich sem saber o motivo (Lovecraft, 2021, p. 27, grifos nossos).

No trecho acima, o narrador se coloca como parte do universo no qual a história se passa, tendo sua própria perspectiva limitada por ser uma personagem humana e não onisciente como normalmente é o caso em narrativas em primeira pessoa. O narrador não pode relatar além do que aquilo que outras pessoas falaram, presenciaram ou acreditam ter acontecido. Já no cinema, como vimos anteriormente, temos sempre o narrador implícito ou "grande imagista" contando a história através dos recursos audiovisuais e podemos ter um segundo narrador explícito, contando a história através de palavras, como é o caso de *Aniquilação* (2018). Lena fala explicitamente ao leitor, enquanto o "grande imagista" fala através das imagens e sons.

"De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta?" (Friedman, 2002, p. 171). Como já mencionado anteriormente, quando temos um narrador em primeira pessoa é fácil identificar de que posição ele conta a história: da sua própria. No entanto, ele pode narrar essa história de posições diferentes: de cima, fora da diegese; do centro, sendo ele o protagonista da história; da periferia, fazendo parte da diegese, mas não tendo envolvimento com as ações e personagens principais; frontalmente, não sendo protagonista, mas tendo envolvimento com as ações e personagens principais; ou mesmo alternando entre essas diferentes posições.

Em *Aniquilação* (2014) e *Dagon*, os narradores contam a história do centro da diegese, sendo eles próprios os protagonistas. Em *O chamado de Cthulhu* (1926) e *A cor que caiu do espaço*, os narradores se encontram na periferia das histórias, narrando relatos de outras pessoas

dos quais eles não participaram, ou sequer conheceram. *A sombra sobre Innsmouth* alterna entre um narrador na periferia contando os relatos sobre a macabra cidade de fictícia de Innsmouth que ouvira de um velho nativo bêbado durante a sua jornada na cidade, na qual toma a posição central ao descobrir sua possível relação sanguínea com os aterrorizantes habitantes da cidade. Já em *Aniquilação* (2018), vemos Lena narrando explicitamente sua história de posição central e o "grande imagista" contando narrando a história de cima.

"Que canais de narração o narrador usa para transmitir a estória ao leitor?" (Friedman, 2002, p. 171-172). Em *Aniquilação* (2018), o próprio audiovisual é utilizado pelo comentador primeiro para contar a história, enquanto Lena relata oralmente os eventos. No romance *Aniquilação* (2014), a bióloga narra sua expedição em seu diário de viagem; *Dagon* (1921) traz uma carta de suicídio, na qual o narrador revela por que pretende se matar; em *O chamado de Cthulhu* (1926), temos um acadêmico compilando suas descobertas antropológicas sobre um culto até então não estudado. Embora tenhamos canais de narração diferentes nessas histórias, pode-se observar uma semelhança entre seus usos: os narradores as utilizam como forma de compreender os eventos fantásticos e inexplicáveis que presenciaram/descobriram.

Em seus estados de isolamento e com seus psicológicos já afetados por estes eventos, nada resta a esses narradores senão atender a seus impulsos primitivos de contar essas histórias, buscando compreender o incompreensível no processo, longe dos olhos e ouvidos julgadores de outras pessoas. Observamos essas personagens em conflito consigo mesmas, ansiando pela simplicidade de suas ignorâncias do passado e questionando se de fato viram o que acreditam ter visto ou foi apenas um delírio de suas mentes *inconscientes*.

"A que distância ele coloca o leitor da estória?" (Friedman, 2002, p. 172). O narrador aproxima o leitor da história, afasta ou ambos? No caso de obras de horror cósmico normalmente vemos ambos. Cientes do absurdo de suas histórias, os narradores se comprometem em ser o mais honesto possível, descrevendo de maneira detalhada todas as suas jornadas até o ponto em que não consegue mais, momento em que ele é forçado a afastar o leitor, seja por sua confusão mental, pela incapacidade de descrever formas incompreensíveis à mente humana ou ambos. Há outros elementos que contribuem para esse afastamento, por exemplos os constantes arcaísmos e excessos de adjetivos vagos que nada descrevem utilizados por Lovecraft – blasfemo, indescritível e inominável são características recorrentes nos contos do autor – e que podemos observar no trecho a seguir:

> Lentamente, entre os horrores indizíveis daquela indescritível cena, a nave começou a agitar as águas letais; enquanto isso, sob a cantaria da margem

> daquele canal que não pertencia a este mundo, a Coisa titânica vinda das estrelas berrava e babava como Polifemo amaldiçoando o navio de Ulisses em fuga. Então, mais ousado que o Ciclope de que nos fala a história, o grande Cthulhu deslizou untuosamente para dentro d'água e deu início à perseguição com ataques que erguiam grandes ondas de potência cósmica (Lovecraft, 2017, p. 151).

O clímax que marca o encontro de desavisados marinheiros com o temível Cthulhu é recheado dos arcaísmos e adjetivos vagos comumente utilizados pelos narradores de Lovecraft, que descreve o ataque da criatura sofrido por outras pessoas. As poucas descrições físicas falam de sua imensidão, e metáfora são constantemente utilizadas para isso, de sua cabeça de lula e da flacidez de seu corpo. A forma como o narrador descreve esses elementos aproxima o leitor da história, na medida em que este sente o horror daquilo que é descrito através do que não é dito, quanto o afasta através justamente do que não é dito, da vagueza com a qual o narrador relata aqueles eventos.

Em *Aniquilação* (2014), é a própria personalidade da bióloga, retraída, que afasta o leitor. Ao mesmo tempo em que ela tenta revelar o máximo possível sobre sua experiência dentro e anterior à sua expedição na Área X.

> Deve estar bem claro a esta altura que não sou muito boa em contar às pessoas algumas coisas que elas se sentem no direito de saber, e neste relato, até agora, deixei de mencionar alguns detalhes sobre o brilho. E o motivo é, mais uma vez, a esperança de que a opinião inicial de qualquer leitor ao julgar a minha objetividade não seja influenciada por esses detalhes. Tentei compensar isso revelando mais informações pessoais do que eu faria em outras circunstâncias, em parte pela relevância delas quanto à natureza da Área X (VanderMeer, 2014, p. 151).

A hesitação da narradora em se apresentar como uma narradora confiável é um elemento crucial na dinâmica narrativa da obra, resultando em adiamentos, omissões e recusas em compartilhar informações específicas com o leitor. Seja sobre os efeitos da infecção dos esporos em seu próprio organismo, a participação de seu marido em uma expedição anterior, ou os relatos contidos no diário dele, cujas passagens ela deliberadamente se abstém de registrar por considerá-las excessivamente pessoais. "Mescladas a esse registro direto do que acontecera à expedição havia observações mais pessoais, a maior parte das quais reluto em transcrever aqui" (VanderMeer, 2014, p. 168).

Essa dinâmica sugere uma variação na proximidade com que ela envolve o leitor na narrativa e revela um diálogo ficcional implícito entre narrador e leitor. Essa estratégia, que estabelece uma interação mais próxima entre narrador e leitor, contribui para a complexidade

da narrativa, convidando o leitor a participar ativamente da construção do significado do texto em um processo que Isaac Aday (2023) chama de "diálogo solitário".

3.11 Diálogo solitário

Em *Aniquilação* (2014), observamos constantemente a bióloga em sua narração dirigir-se ao leitor ou discutir a questão da objetividade narrativa, apontando inclusive como "a objetividade era um conceito estranho para mim" (VanderMeer, 2014, p. 175).

> Também fomos instruídas a não compartilhar com as demais o que escrevíamos nos diários; o excesso de informação compartilhada poderia distorcer nossas observações, ou pelo menos era o que acreditavam nossos superiores. Mas eu sabia por experiência própria o quanto era vã essa tentativa, esse esforço para eliminar conceitos preconcebidos. Nada que esteja vivo e respire é capaz de objetividade total — nem mesmo no vácuo, nem mesmo se tudo que aquela mente possuir for uma ânsia pela verdade capaz de qualquer sacrifício (VanderMeer, 2014, p. 12).

Como já apontamos anteriormente, o narrador (potencialmente) não confiável é uma característica importante em narrativas de horror cósmico. Aqui, não só a narradora começa a contar sua história após todos os eventos traumáticos e fantásticos que viveu na Área X, após quase ser morta diversas vezes, ficar diante de uma criatura de aparência incompreensível aos sentidos humanos; como também após ser infectada por esporos que ela própria admite estarem lhe modificando. De qualquer forma, a personagem roga ao leitor que não simplesmente desconsidere seu relato. Ao revelar que seu marido esteve na expedição anterior, ela pede que o leitor não deixe de vê-la como uma testemunha objetiva, mesmo que saiba que, inevitavelmente, a ida de seu marido na expedição lhe afetara de alguma forma:

> Sei que essas informações não são muito difíceis de confirmar, mas espero que, quando lerem este relato, possam me considerar uma testemunha objetiva e confiável. Não como alguém que se apresentou como voluntária por algum motivo não ligado ao propósito da expedição. E de certo modo isso ainda é verdade, e a posição de meu marido como membro da expedição é, de muitas maneiras, irrelevante para as minhas razões de aderir a ela. Mas como poderia não ser afetada pela Área X, mesmo que somente por intermédio dele? (VanderMeer, 2014, p. 59-60).

O mesmo acontece no filme, com Lena argumentando que todas as anomalias que elas viram dentro do "Brilho" não poderiam ter sido apenas alucinações porque eram compartilhadas entre todas elas (Aniquilação, 2018). No entanto, diferente das narrativas de horror cósmico ou

o romance que o inspira, no filme *Aniquilação* (2018), a narradora não está narrando ou respondendo ao espectador, mas a outras personagens, que apresentam seus questionamentos imediatamente. Lena contra-argumenta com seu interrogador sobre o "Brilho" não ser tão aterrorizante quanto ele, que nunca o viu, supõe; discorda com as demais cientistas, cujas divergências as leva até mesmo a trair umas às outras.

A falta de acesso aos pensamentos de Lena, facilitados na literatura, mas dificultados no cinema, impossibilita uma identificação precisa desse diálogo solitário tão importante à literatura fantástica, embora ainda se possa sugeri-lo. Na cena final do filme, o clone de Kane pergunta a Lena se ela é de fato Lena, o que, pela forma como esta reage, parece causar um conflito, uma dúvida nunca externalizada. Dessa forma, o filme parece buscar uma representação visual até mesmo daquilo que não pode ser visualizado.

Ao abordar o conto de horror cósmico *Dagon* (1921), Isaac Aday (2023) sugere uma natureza polifônica desse tipo de narrativa (Aday, 2023). O termo *polifonia*, cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2013), se refere à

> "multiplicidade de vozes" ideológica presente em textos fictícios nos quais os personagens não são "porta-vozes" de seus autores, mas entidades livres e individuais com seus próprios conjuntos de crenças e "mundos". Cada "voz" nessa multiplicidade de vozes não é usada para definir ou estabelecer a verdade de outra voz; cada uma é, ao contrário, uma voz independente e não mesclada em "diálogo" com outras vozes (Aday, 2023, p. 63).

Ao discutir a poética de Fiódor Dostoiévski, que para o filósofo é o criador do romance polifônico, Bakhtin (2013) define como a peculiaridade fundamental da obra do romancista russo a sua "*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes*" (Bakhtin, 2013, p. 4, grifos do autor). Essa multiplicidade significa que a multidão de personagens é autônoma e independente, entre si e de seu autor, dotadas de valor igual e absoluto. Elas atuam, não como extensão da voz ou discurso do autor, mas como portadoras de suas próprias vozes e discursos (Bakhtin, 2013).

Essas personagens estão sempre em diálogo constantes umas com as outras, cada uma munida de seus próprios ideais e valores e é isso que, de acordo com Bakhtin (2013) difere uma obra polifônica de uma obra homofônica ou monológica. Baseando-se em *Dagon* (1921, e na teoria da polifonia de Bakhtin, Aday (2023) propõe a ideia de uma *polifonia solitária*, afinal o narrador do conto de Lovecraft é o único a falar explicitamente na narrativa, mas ainda assim, ele está em constante diálogo com um *interlocutor implícito*, um leitor, que ele está ciente de que deve estar julgando-o como louco e seu relato como absurdo.

> Escrevo isto sob uma pressão mental considerável, já que, à noite, não mais existirei. Sem um centavo e ao fim de meu suprimento de drogas, que é a única coisa que mantém a vida suportável, não posso mais aguentar a tortura; e deverei lançar-me da janela desse sótão para a rua esquálida abaixo. *Não pense que, por ser escravizado pela morfina, seja eu um débil ou um degenerado.* Depois de ter lido essas páginas mal rascunhadas, *talvez você deduza, ainda que nunca saiba completamente, por que eu devo merecer esquecimento ou morte* (Lovecraft, 2017, p. 21, grifos nossos).

O narrador abre seu relato adiantando e rebatendo o argumento de seu leitor implícito (que ele não revela quem é) de que ele seja apenas "um débil ou um degenerado" e que este mesmo leitor, após ler sua carta, entenderá por que ele se encontra em tal estado de fragilidade mental. Há, portanto, uma espécie de diálogo solitário entre o narrador e esse leitor implícito. Como aponta Aday (2023), esse interlocutor "é vago e sem rosto, mas ainda assim presente a tal ponto que o narrador sente a necessidade de defender a si mesmo e a se manuscrito explicitamente" (Aday, 2023, p. 65). Não só esse narrador contra-argumenta com esse leitor implícito, como também consigo mesmo:

> Agora, então, chego ao fim de tudo, tendo escrito um relatório completo para informar ou divertir meus companheiros. *Frequentemente me pergunto se tudo não poderia ter sido um puro fantasma* – um simples arrepio febril enquanto eu jazia delirante e em insolação no bote aberto após minha fuga [do navio de guerra alemão]. É o que me pergunto, *mas sempre vem até mim uma visão hediondamente vívida em resposta* (Lovecraft, 2017, p. 27, grifos nossos).

Vemos aqui duas perspectivas distintas partindo de uma mesma personagem. Parte dele quer acreditar que sua experiência não passou de um sonho ou uma alucinação, enquanto a outra parte evoca a figura de Dagon, criatura monstruosa que ele acredita ter visto em uma ilha que não deveria estar lá. Uma figura de tal forma horripilante que jamais poderia ser criada pela mente humana. Esse aspecto de diálogo solitário com um interlocutor preconcebido é, como afirma, Stam (2008), um reflexo de um importante comportamento humano: "até mesmo os nossos atos mais solitários – olhar-se no espelho, masturbar-se, sonhar e até suicidar-se – são, em última análise, dialógicos no sentido de que eles se dirigem a alguém" (Stam, 2008, p. 268).

Como fica aparente nas passagens acima, os narradores da Lovecraft sabem que serão julgados por seus leitores, presumem seus questionamentos e tentam rebatê-los da melhor forma que conseguem – tanto para seus possíveis leitores, quanto para si mesmos – em uma espécie

de diálogo de três vias. Ao contrário de Dagon, nas duas versões de *Aniquilação*, temos mais de uma personagem falando, mesmo que no romance seja apenas a bióloga reproduzindo as falas das outras personagens. Temos, então, a polifonia mais convencional proposta por Bakhtin (2023): personagens independentes em diálogo umas com as outras.

No entanto, como já apontamos anteriormente, as duas narrativas apresentam esses "diálogos solitários", comuns a diversas obras de horror cósmico de Lovecraft. Em *Aniquilação* (2014), a bióloga pede ao leitor que não a julgue como uma testemunha não confiável, enquanto na adaptação fílmica, sua contraparte, Lena, aponta como acreditava no início de sua expedição que as anormalidades que ela via dentro do "Brilho" eram alucinações até se dar conta de que elas eram compartilhadas entre todas as integrantes da expedição. Como discutido anteriormente, no cinema essa inconfiabilidade do narrador pode ser alcançada através da colusão entre o "meganarrador" e o "subnarrador" – este fala uma coisa enquanto aquele mostra outra. O que é o caso do final de *Aniquilação* (2018), além do próprio sentimento de dúvida ou desconfiança de outras personagens para com o relato daquele narrador verbal, como também ocorre com Lena e seus interrogadores.

Os papeis das biólogas em *Aniquilação* (2014) e Lena em *Aniquilação* (2018) enquanto narradoras (potencialmente) não confiáveis serão retomados ao final deste trabalho, visto que a escolha de trocar o narrador exclusivamente masculino do horror cósmico de Lovecraft por uma narradora mulher impacta diretamente a construção desse tipo de narrador na história; bem como o faz a mudança midiática da literatura para o cinema (STAM, 2008). Passemos, por ora, a outro elemento crucial à narrativa: as personagens.

3.12 As personagens

Já falamos como o enredo é a parte mais básica da narrativa. No entanto, não se pode falar de enredo sem falar de personagens, afinal, como aponta Antonio Candido (2009), "o enrêdo (*sic*) existe através das personagens; as personagens vivem no enrêdo. Enrêdo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dêle (*sic)*, os significados e valores que o animam" (Candido, 2009, p. 39). Isso quer dizer que só existe um enredo porque há personagens vivendo aqueles eventos. É a personagem que dá vida ao enredo e às ideias do autor.

Para o autor, não só é o que dá vida à narrativa, como o que permite que o leitor aceite aquela história como verdade. Mas, assim como é a personagem que dá vida ao enredo, a

personagem só pode existir e adquirir pleno significado dentro do contexto do enredo, sendo impossível separar a personagem do enredo, uma vez que é justamente a relação entre ambos que torna uma narrativa eficaz (Candido, 2009).

Assim como a narrativa é a *mimesis* ou imitação da vida real, a personagem é um ser fictício que emula pessoas reais. Isso não quer dizer, porém, que as personagens sejam cópias de pessoas que o autor conheceu em sua vida real. Como aponta Candido, "elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas" (Candido, 2009, p. 50, grifos do autor). Em outras palavras, o autor não necessariamente usa as pessoas que ele conhece como referência para a criação de suas personagens. O nascimento dessas personagens estaria em algum lugar no meio termo entre a *reprodução* de pessoas reais e a *invenção* de personagens fictícias (Candido, 2009). Qual das alternativas será escolhida varia de autor a autor, de narrativa a narrativa e de contexto a contexto.

Como afirma Candido, a personagem da ficção, por mais complexa que possa parecer, é sempre uma versão simplificada de pessoas reais (Candido, 2009), assim como a narrativa é uma versão simplificada do mundo real. Isso quer dizer que o autor pode dar a impressão de que a personagem é mais profunda do que de fato é. Como afirma o autor:

> No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos sêres (*sic*) vivos é mais fluida, variando de acôrdo (*sic*) com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica (Candido, 2009, p. 43).

Como já observamos, há diferenças entre a narrativa e a vida real. Esta não possui início, meio ou fim, diferente daquela. E, da mesma forma que o tempo e o espaço da narrativa são limitados, também o são as personagens. Em primeiro lugar, personagens fictícias seguem, ou ao menos devem seguir, lógicas coesas, estabelecidas na narrativa de maneira a serem identificadas pelo leitor. Lógicas essas que dificilmente observamos em pessoas reais, porque a vida real, diferente da narrativa, não é lógica. Ainda assim, não podemos afirmar que personagens de ficção não podem ser profundas, apenas que eles possuem uma forma diferente de profundidades daquele que possuem pessoas reais. É uma profundidade que está limitada pelas barreiras da narrativa, podendo ser observada ao analisá-la como um todo.

Assistimos, por exemplo, Lena em *Aniquilação* (2018) manter um caso extraconjugal enquanto ama seu marido, o que a deixa em conflito interno, o que podemos notar por exemplo na cena em que ela manda Dan embora após fazerem sexo, afirmando que aquilo não pode acontecer novamente. É uma situação que, a primeiro momento, pode parecer ilógica, considerando que ao longo de todo o filme vemos cenas que provam seu amor por Kane. Chegamos, porém, ao diálogo de Lena com Ventress durante a vigia no antigo quartel do Comando Sul, em que esta afirma que é natural do ser humano tomar atos de autodestruição, como arruinar um casamento feliz. Vemos então até mesmo os elementos ilógicos da narrativa serem explicados por sua lógica interna. O mesmo acontece com a lógica das personagens. Como afirma Candido (2009), é o que promove a percepção do leitor de uma personagem profunda, o que dá força à narrativa e o que permite a identificação do leitor com ela.

Culler (1999) afirma que a identidade tem sido um tema constante presente na literatura e nas discussões acerca desta. Para o autor, "a literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores" (Culler, 1999, p. 110). Temos acesso a mundos, tempos, pontos de vista aos quais normalmente não teríamos graças à literatura. "As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista". É, pois, através da construção da personagem e de sua lógica que o leitor pode se identificar com a narrativa. As personagens, no entanto, não precisam ser complexas para que haja identificação por parte do leitor. Candido (2009) separa as personagens em dois tipos: personagens planas e personagens esféricas.

Personagens planas são personagens simples, construídas em torno de uma única ideia ou qualidade e, por esse motivo, permanecem inalteradas ao longo de toda a narrativa. Já as *personagens esféricas* são mais imprevisíveis e evocam consigo a incerteza da vida real, sendo assim mais complexas e inclinadas a nos surpreender do que as personagens planas (Candido, 2009). As duas, no entanto, não formam uma oposição total em que uma personagem é completamente plana ou completamente esférica. Uma personagem pode pertencer a uma das categorias e ainda assim pender para o outro lado. Algo que podemos observar, por exemplo, nas personagens de Lovecraft, que possuem mais características que Candido atribui às personagens planas, ao mesmo tempo em que apresentam características de personagens redondas. É o caso do protagonista de *Dagon*, por exemplo.

No conto, o protagonista, após escapar de um navio de guerra alemão durante a primeira guerra mundial, encontra-se em uma ilha que aparentemente estava submersa, onde encontra uma criatura cuja aparência o traumatizara a tal ponto que o levou à beira do suicídio.

A única caracterização dada à personagem é que ele fazia parte de um navio inimigo da Alemanha e que possuía uma posição alta o bastante para que fosse tratado com regalias por seus captores, mesmo sendo um prisioneiro de guerra. Além disso, nada mais sabemos sobre ele, nem seu nome, sua nacionalidade, seu cargo, seus gostos, suas crenças, nem nada. Essa é uma característica recorrente a muitos dos contos de Lovecraft, pouca ou nenhuma informação pessoal sobre suas personagens são reveladas além daquelas que vemos na narrativa.

Em *O chamado de Cthulhu* (1926), só sabemos que o protagonista, Francis Wayland Thurston[28], é um antropólogo e, no momento em que aquele relato foi encontrado ele já estava morto, em *A cor que caiu do espaço* só sabemos que o protagonista, não nomeado é um topógrafo investigando uma região que será inundada por uma represa. Não há qualquer esforço para caracterizar as personagens, o que talvez seja proposital. O horror cósmico se baseia na ideia da insignificância e impotência humana perante o universo. Em uma diegese em que os seres humanos descobrem não serem eles o centro do universo como um dia imaginava, o autor opta por diminuir ainda mais o papel humano com o objetivo de exacerbar a natureza opressiva desses seres cósmicos.

Os personagens de Lovecraft não só não têm identidade ou caracterização, como também não têm agência, não são eles que levam a história adiante, mas o contrário. Esse recurso facilita ao leitor identificar que aquelas personagens estão simplesmente à mercê daquelas criaturas. Ainda assim, elas não são personagens completamente planas. Toda a narrativa gira em torno dos conflitos que essas descobertas lhes causaram, como lhes foi tirado um véu que revelara uma realidade que sempre estivera lá e de suas hesitações em acreditar nessa verdade. Logo, mesmo que aparentem ser personagens planas na superfície, esses narradores apresentam também características de personagens esféricas.

Observamos algo similar com a bióloga em *Aniquilação* (2014). A bióloga inicia a narrativa apresentando a si mesma como uma personagem plana, afirmando que era aquilo que parecia ser e que jamais mudaria:

> No começo, devo ter parecido misteriosa aos seus olhos, meu jeito reservado, minha necessidade de estar só, mesmo depois que ele julgou ter ganhado minha confiança. Ou eu era um enigma a ser decifrado, ou ele achava que assim que me conhecesse melhor teria acesso a um novo lugar, um lugar lá no fundo onde vivia outra pessoa dentro de mim. […] Fui bem direta para que

[28] Thurston é o único dos narradores de Lovecraft que foi nomeado em seus contos de horror cósmico, seu nome aparece apenas em uma legenda que diz que aquele relato foi encontrado em meio aos documentos de Francis Wayland Thurston, presente apenas na publicação original do conto na revista *Weird Tales* (Lovecraft, 1928). O trecho foi omitido nas publicações posteriores do conto.

> não houvesse dúvida: essa pessoa que ele esperava encontrar não existia. Eu era o que parecia ser pelo lado de fora. *Isso não iria mudar, nunca* (VanderMeer, 2014, p. 81-82, grifos nossos).

Observamos, no entanto, que há sim mudança, a nível fisiológico, graças à infecção pelos esporos e a nível psicológico, graças a suas experiências na Área X e, à leitura do diário de seu marido, que ela descobre ter sido escrito para ela, o que a faz entender que, ela poderia ter se esforçado para salvar seu casamento, evitando que ele tomasse a decisão de ir para a Área X e, por consequência, sua própria ida até lá, mesmo que ela sinta que não há nenhum outro lugar onde ela queira estar. Por fim, a personagem toma a decisão de seguir a trilha seguida por seu marido, esperando, se não o encontrar, ao menos presenciar aquilo que ele presenciou, senti-lo por perto, fugindo assim da solidão da qual ela antes afirmara que jamais mudaria:

> Ele tinha criado boa parte dos nossos problemas — me pressionando demais, querendo muitas coisas, tentando ver em mim algo que não existia. Mas eu poderia ter avançado para encontrá-lo no meio do caminho, e mantido minha independência. E agora era tarde demais (VanderMeer, 2014, p. 169).

Temos no romance uma protagonista que acredita ser e se descreve como uma personagem plana, bem mais próxima aos protagonistas de horror cósmico convencional, mas com muito mais caracterização e que enfrenta dilemas muito mais pessoais que qualquer protagonista de Lovecraft. Aqui, o fato de que ela não tem nome (ou identidade), assim como os protagonistas de lovecraftianos é uma questão central à narrativa. Vemos, no entanto, esse arquétipo cair por terra ao longo da narrativa, quando ela se vê forçada a confrontar quem ela é, ao ver que há algo muito maior que ela ou seus problemas no universo. A mesma verdade que amaldiçoa os protagonistas de Lovecraft. Essa, no entanto, não a despe de sua identidade, como faz com os narradores do horror cósmico tradicional, mas a traz à tona e forçando-lhe a confrontá-la.

Já no filme, Lena é uma protagonista bem mais caracterizada que qualquer um desses outros protagonistas. Passamos muito mais tempo com ela no período anterior à descoberta do fantástico do que com qualquer um deles, o que faz com que haja menos nuance quanto a qual tipo de personagem ela é: Lena é uma personagem esférica, em constante mutação, assim como tudo dentro do "Brilho". A personagem arruína seu casamento ao trair seu marido, mesmo que o ame, entra numa zona desconhecida e perigosa para salvá-lo, passa de medo a admiração pelo que encontra lá dentro e por fim parece aceitar e abraçar aquele desconhecido, que constitui o gênero de horror cósmico.

3.13 O gênero

Como afirma Stam (2008), tão importante quanto a teoria da intertextualidade para os estudos adaptativos é a questão do gênero, presentes na crítica desde, pelo menos a Grécia Antiga, com Aristóteles (2008) que dividia a narrativa em três tipos: Épica, Dramática e Lírica. De acordo com Stam, o cinema herdou da literatura essa necessidade de enquadrar as obras de artes em "tipos" ou "categorias", "alguns extraídos da literatura (comédia, tragédia, melodrama), enquanto outros são mais especificamente visuais e cinemáticos: "visões", "realidades", "*tableux*", "diários de viagem", "desenhos animados" (Stam, 2008, p. 23). Esse aspecto dos gêneros reforça a natureza dialógica e intermidiática do cinema e da arte em geral.

Mesmo em se tratando de adaptações cinematográficas, há, além do gênero do texto adaptado (quando este é mantido), outros gêneros que fazem a adaptação dialogar, não apenas com o texto adaptado, mas também com outras obras de outras mídias.

> Adaptações fílmicas de romances invariavelmente sobrepõem um conjunto de convenções de gênero: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme. A arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas (Stam, 2008, p. 23, grifos do autor).

Como foi abordado ao longo de todo o capítulo, adaptar uma obra vai muito além de transpor um texto em outro. Ao se adaptar um romance em um filme, devem ser tomadas escolhas sobre como comunicar o texto-fonte de maneira audiovisual. Isso implica em tirar inspiração de outras fontes. *Aniquilação* (2018), para além de romance que adapta, traz diversos paralelos visuais e temáticos com a obra-prima da ficção científica *Stalker* (1979) de Alexei Tarkovski. Ambos acompanham um pequeno grupo explorando uma zona misteriosa que se tornou inabitada após algum evento alienígena, com uma flora que tomou conta do local trazendo-lhe um visual quase onírico, com uma beleza misteriosa, em momentos traiçoeira.

O romance *Aniquilação* (2014), também apresenta alguns desses mesmos paralelos, que podem ter sido inspirados tanto pelo filme, quanto por seu texto fonte *Piquenique na estrada* (1971). O filme, no entanto, aprofunda mais elementos da obra de Tarkovski, como a introdução relativamente longa que acompanha por bastante tempo as personagens em um

mundo convencional antes de adentrarem a zona alienígena, momento que, em ambas as obras, causa uma mudança visual nas cores e no mundo que acompanhamos.

Os tons sépia de *Stalker* (1979) que tematicamente acompanham a pobreza e decadência do lugar onde as personagens vivem dão lugar à colorida e bela Zona que contrasta diretamente com o primeiro ato do filme; enquanto a atmosfera do "Brilho" em *Aniquilação* (2018) ganha um constante visual colorido resultado da característica prismática do "Brilho", refratando a luz em seu interior. Ambos os filmes apresentam, através desses contrastes, mundos alienígenas representados de maneira onírica. Os próprios sonhos tornam-se visual e narrativamente importantes ao longo de ambos os filmes. Até mesmo os diálogos mais lentos, que revelam informações aos poucos contribuem com esse aspecto nos dois textos.

Outras obras como *Alien: o oitavo passageiro* (1979) e a própria obra de Lovecraft se mostram influentes ao filme de formas que não são no romance. Como aponta Stam (2008), essa característica do cinema "canibalizar" outros gêneros e mídias no seu processo de construção narrativa não é exclusiva deste. A própria literatura o tem feito há muito tempo. O cinema, todavia, trouxe essa canibalização ao seu centro, com o intuito de reforçar a experiência sensorial rica que transmite e que bebe das mais diversas fontes. Nas palavras do autor, "O cinema foi trazendo esta canibalização ao seu paroxismo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismos e energias literárias e imagísticas [...]" (Stam, 2008, p. 24).

Além disso, o próprio termo "audiovisual" implica uma herança dupla: a trilha da imagem "herda a história da pintura e as artes visual, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora" (Stam, 2008, p. 23). Isso enriquece ainda mais esse processo transtextual (Genette, 2010) do filme, enriquecendo a pluralidade da obra, como veremos mais posteriormente. É uma característica que, como afirma o próprio autor rompe com esse aspecto hierárquico dos gêneros e, por extensão, da própria narrativa, em um processo que como afirma Tiago Marques Luiz (2022) torna a relação entre o texto adaptado e a adaptação mais uma relação de troca, rica para ambos os textos. Como afirma o autor,

> o adaptador escolhe, de modo consciente, quais elementos do texto-base serão mantidos ou subvertidos em sua criação, numa tentativa de reformular a estrutura do romance para se adequar à sua interpretação. Quando a adaptação é estudada em conjunto com o conceito de intertextualidade, a relação entre o texto-adaptado e o texto precursor torna-se menos hierárquica e mais parecida com uma troca que enriquece tanto o texto quanto a matriz (Luiz, 2022, p. 249).

Esta conclusão sintetiza as reflexões e análises desenvolvidas ao longo deste capítulo acerca das discrepâncias e convergências entre narrativas literárias e cinematográficas. O reconhecimento de que roteiros e romances adotam abordagens narrativas distintas é essencial para compreender como uma mesma trama pode ser transposta entre ambas as mídias.

No próximo capítulo, será empreendida uma investigação acerca da interseção entre cinema e literatura por meio das adaptações cinematográficas de obras literárias. Embasados na compreensão das discrepâncias e similaridades entre essas formas de arte delineadas ao longo deste capítulo, analisaremos a maneira pela qual os elementos narrativos são reinterpretados e recontextualizados durante o processo de adaptação. Tal análise contribuirá para uma compreensão mais profunda da complexa relação entre essas expressões artísticas tão distintas.

CAPÍTULO 4 – ADAPTAÇÕES

Figura 22 - Lena e alienígena se observam

> O que fazer quando os cinco sentidos que temos não bastam? Porque a verdade é que eu não podia *ver* aquilo de verdade, não mais do que tinha observado ao microscópio, e era isso o que mais me amedrontava. Por que eu não conseguia *vê-lo*? (VanderMeer, 2014, p. 179, grifos do autor.)

Adaptações costumam carregar uma reputação negativa, sendo caracterizadas como obras derivativas, não originais e inferiores às obras adaptadas, como discute Robert Stam (2008). Esta percepção crítica parece ser ainda mais acentuada quando se trata de adaptações cinematográficas de obras literárias. O cinema, por si só, muitas vezes é tratado como uma forma de expressão artística inferior à literatura, o que intensifica ainda mais a desconfiança em relação às adaptações cinematográficas. No entanto, o processo de adaptação é muito mais complexo do que essa visão simplista sugere e envolve uma série de considerações que vão além da mera transposição de uma narrativa literária para o meio cinematográfico.

Ao longo deste capítulo, buscamos abordar toda a pluralidade que envolve esse tipo de narrativa tão polêmica que são as adaptações, com o objetivo de desconstruir essa ideia de que adaptações são obras derivativas, bem como a percepção de que elas devem seguir

"*fielmente*" as narrativas que adaptam, caso contrário, estariam cometendo algum tipo de crime contra o texto original. Para isso, utilizaremos tanto a teoria da adaptação (Hutcheon, 2013; Stam, 2008) quanto as teorias das transtextualidades (Genette, 2010) e intermidialidades (Clüver, 2006).

4.1 O que é adaptar?

Como afirma a teórica Linda Hutcheon, o próprio significado do verbo "adaptar" quer dizer "ajustar, alterar, tornar adequado" (Hutcheon, 2013, p. 29), ou seja, o próprio conceito da palavra intrinsecamente supõe mudança. Ainda assim, uma das principais críticas a adaptações cinematográficas de obras literárias é a falta de "fidelidade" dessas novas versões quanto aos textos que as originaram. A adaptação é um campo vasto e multidisciplinar, que envolve literatura, cinema, teoria cultural, estudos de mídia, entre outros. Abordar a questão da fidelidade requer um mergulho em algumas dessas perspectivas para entender melhor como as adaptações funcionam e são recebidas.

Como aponta a teórica estadunidense Linda Hutcheon (2013), adaptações existem por diversas razões para além do discurso de *fidelidade*, que tanto pauta a crítica dessas obras. Adaptações podem ser feitas tanto como forma de pagar tributo à obra adaptada, quanto com o objetivo de criticá-la. A autora desafia a visão tradicional e as expectativas comuns sobre como uma adaptação deve se relacionar com seu material de origem, argumentando contra a ideia de que a fidelidade ao texto-fonte é o principal critério para julgar a eficácia ou o sucesso de uma adaptação. Em vez disso, ela defende uma abordagem mais aberta e flexível, que reconhece as adaptações como recriações que podem oferecer visões únicas e valiosas, independentemente de sua aderência aos detalhes específicos do texto de origem. De acordo com a autora,

> Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos... as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (Hutcheon, 2013, p. 58).

Para Robert Stam (2008), no entanto, o próprio conceito de "fidelidade" é uma noção frágil, uma vez que "uma adaptação é automaticamente diferente da original devido à mudança do meio de comunicação" (Stam, 2008, p. 20). Não se pode esperar que um filme seja totalmente fiel a um romance pois cada uma dessas mídias tem particularidades que tornam

impossível que um discurso de fidelidade seja utilizado como princípio metodológico no processo de criação ou crítica de adaptações (Stam, 2008).

Em se tratando de adaptações de obras literárias para o cinema, a crítica sempre foi bastante rígida – pelo menos por parte dos que trabalham com a literatura. No cinema, entretanto, o contrário pode ser observado. Parece haver uma admiração por parte dos cineastas quanto à literatura. Desde que o cinema passou a ser uma mídia artística, adaptações sempre se fizeram presentes.

Não apenas adaptações de obras literárias, como também de peças de teatro, eventos históricos etc. No entanto, o que surge a partir de um sentimento de admiração desses profissionais do cinema por esses outros tipos de artes, acaba por se tornar um dos principais motivos pelos quais adaptações cinematográficas – e talvez o cinema de maneira geral – tornaram-se tão desprezados pelos autoproclamados "defensores da literatura". Virginia Woolf (cf. Woolf, 1966, p. 268-272) e J. R. R. Tolkien (Plimmer; Plimmer, 2016) estão entre os grandes nomes da literatura que não se mostravam tão acolhedores, sugerindo uma inferioridade deste em relação à literatura.

Na verdade, se se pergunta a esses defensores por que o cinema é uma expressão artística inferior à literatura, motivos diferentes serão apresentados: a literatura é uma arte que atravessa milênios, talvez tão antiga quanto a própria escrita; a literatura promove pensamento crítico, enquanto o cinema, produzido com o principal propósito de lucrar, promove aquilo que atrairá mais espectadores. Enquanto argumentos como esses não estão necessariamente errados, esses grupos tendem a apresentar uma visão conservadora e simplista da relação entre as duas artes. Ao se tratar da relação entre cinema e literatura, tende-se a manter um posicionamento hierarquizante, um que não é tão comum quando se compara a literatura com outras expressões artísticas – ao menos não no mesmo nível que observamos entre essas duas. Uma posição sempre de superioridade da literatura sobre o cinema.

Aos motivos já citados acima, o pensamento pessimista de que o cinema representa uma ameaça à literatura, roubando leitores da possibilidade da leitura literária e de seus prazeres e benefícios ao disponibilizar adaptações mastigadas que servem senão para escancarar a falta de criatividade do cinema em produzir obras originais. Todavia, essa originalidade artística total é inalcançável, e sequer deveria ser almejada, como afirma Stam (2008), seja em obras diretamente adaptadas de outras obras ou obras ditas "originais". Afinal, como afirma o teórico, todo texto é uma construção híbrida realizada pelo locutor a partir de uma relação intertextual com outros textos contemporâneos e anteriores.

Parece haver também a preocupação de que o cinema está acabando com os leitores de literatura, que deixam de ler livros porque podem apenas assistir às suas adaptações fílmicas, o que é bem mais fácil, quando na verdade a literatura sempre esteve limitada às elites. Antonio Candido (2004) aponta como o direito dos pobres ao acesso às artes não é tão valorizado quanto seus direitos de acesso a bens fundamentais, como moradia, comida ou saúde. Os direitos básicos, ou "bens incompressíveis" como aponta o autor, quase nunca se estendem à literatura, por exemplo, que é enxergada como um direito supérfluo, ou um "bem compressível". Candido, porém, desafia a ideia da literatura como um bem compressível, afinal, enquanto narrativa, ela se mostra presente em todos os setores da vida cotidiana de todas as pessoas. Como afirma o autor:

> a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance.
> Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (Candido, 2004, p. 177).

Para o autor, bens incompressíveis asseguram não só a integridade física das pessoas, como também suas integridades espirituais, que é o caso da literatura, por exemplo (Candido, 2004). Ainda assim, dificilmente a literatura e outras artes são consideradas direitos essenciais da população mais pobre, seja por essa parte da população, que não recebe incentivo ou acesso à cultura ou mesmo por aqueles de classes mais altas que afirmam lutar pelos direitos dos menos favorecidos. Nesse sentido, o cinema, de acesso mais fácil graças aos televisores, presentes em diversos lares, acabam sendo uma das poucas formas de acesso à cultura de uma grande parcela da sociedade.

De fato, o cinema é mais acessível que a literatura, no entanto, o fato de que aquele é mais consumido do que este não o torna responsável pelo baixo número de leitores de literatura. Há uma escassez no incentivo eficaz à leitura literária, seja por parte da escola, da família ou do governo. Não é tão simples se engajar com a literatura quanto é com o cinema, mídia muito mais direta e dinâmica. Isso não quer dizer, porém, que seja porque o cinema está "roubando" o público da literatura. Como afirma Célia Fernandes (2013), é preciso ter condições materiais

e intelectuais para ser leitor. A leitura literária requer uma prática que leva tempo. Certas obras requerem anos de maturidade literária para serem compreendidas. É mais fácil se engajar com um filme, que exige uma atenção diferente da literatura, por um tempo não tão longo.

Ao contrário do que esses defensores de um cinema que está aqui para roubar da literatura seus possíveis leitores, o oposto parece ser mais comum, com o cinema servindo como porta de entrada de muitos na literatura, ou até mesmo como forma de ampliar a interpretação de já leitores, ou apresentar-lhes novas obras. Como Vítor Necchi discute (2009, p. 276)

> Quem é leitor habitual encontra no cinema uma possibilidade de diversificar ou ampliar os entendimentos acerca do livro. A adaptação cinematográfica não influenciará na constância de leitura, mas para quem é desacostumado ao consumo de obras literárias, o filme pode ser um facilitador.

O cinema se mostra benéfico tanto para os já leitores de literatura, que se veem diante de interpretações e perspectivas diferentes das suas próprias, quanto aos não leitores, que podem se interessar pela possibilidade de continuidade oferecida pela adaptação de uma obra que o interessou. O argumento de que o cinema estaria roubando o público da literatura também se torna infundado, visto que jamais se leu tanto quanto nos dias de hoje, quando o acesso à literatura se tornou mais amplo. Ainda assim, uma parcela grande da população não lê, mas podemos atribuir isso muito mais a um público que não tem escolaridade, acesso e/ou incentivo à leitura, seja ela literária ou de qualquer outro tipo (cf. Fernandes, 2013, p. 9-35), do que ao cinema destruindo a mente desses jovens.

4.2 Adaptações, transtextualidades e intermidialidades

Como aponta Linda Hutcheon (2013), adaptar, por sua própria definição, implica mudar, ou alterar algo para torná-lo adequado a um contexto diferente. Ao contrário do que muitos parecem acreditar, adaptar não significa fielmente transpor uma história de uma mídia a outra, embora essa pareça ser uma das exigências do público quando se trata de obras que adaptam outras obras. Para a autora,

> Interessa-me mais o fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado (e.g., ORR, 1984, p. 73). A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar

> a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (Hutcheon; 2013, p. 28).

Para muitos, o sucesso ou fracasso na realização de uma adaptação depende diretamente do quanto esta é fiel ao texto fonte que é adaptado, o que, como já vimos anteriormente, não faz sentido, visto que todo texto, adaptação ou não nasce a partir de outros textos. Essa ideia de fidelidade, no entanto, traz diversos problemas, não apenas quando tratamos de adaptações enquanto adaptações, mas também enquanto textos e todo texto estabelece relações dialógicas com textos anteriores e sincrônicos. Julia Kristeva (2005) dá a essas relações o nome de *intertextualidade.*

Kristeva aponta como todo o processo de criação narrativa é intrinsecamente dialógico, envolvendo diálogos entre o autor, leitor e outros textos contemporâneos e anteriores à produção da obra.

> O interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor enquanto leitor de um outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se. A estrutura dialógica surge, assim, apenas à luz do texto, construindo-se com relação a outro texto enquanto ambivalência (Kristeva, 2005, p. 92).

Em outras palavras, o autor, que também exerce o papel de interlocutor de seu próprio texto, escreve seu texto a partir do diálogo entre outros textos que já leu, sendo ele próprio um texto que reinventa e reimagina a si mesmo e a suas leituras textuais no processo de escrita. Um texto nasce sempre a partir de uma relação dialógica entre o autor e outros textos, como uma forma não só de reescrever esses outros textos, como suprir as faltas que o autor sentira neles. O diálogo, no entanto, não se dá apenas entre autor, textos anteriores e leitor, mas também entre o texto e o contexto, relação à qual a autora dá o nome de ambivalência (Kristeva, 2005).

"O termo ambivalência implica na inserção da história (da sociedade), no texto e do texto na história; para o escritor essas implicações são uma única e mesma coisa" (Kristeva, 2005, p. 71). Isso significa que um texto só pode ser compreendido em sua completude a partir de suas relações intertextuais, como ele se relaciona, é influenciado, e influencia o contexto no qual está inserido. É impossível então separar o texto de suas relações intertextuais.

E aqui é importante também definir o que é um *texto*. Tiphaine Samoyault (2008), a partir das considerações de Kristeva e Roland Barthes, conceitua texto como "um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando a palavra comunicativa que visa à informação direta com outros enunciados anteriores e sincrônicos" (Samoyault, 2008, p. 14-

15). O texto é, portanto, uma ferramenta utilizada para transformar a língua, produzindo sentido e possibilitando comunicação a partir de outros textos. Seja em um texto escrito ou visual, literário ou científico, verbal ou não verbal, todo enunciado depende diretamente da compreensão do enunciador e do destinatário de outros textos anteriores e sincrônicos para ser compreendido. Isso torna os argumentos de que adaptações são inferiores a outras formas de arte por serem não originais e derivativos infundados, afinal, nenhum texto é completamente original e nenhuma adaptação é puramente uma cópia do texto fonte.

Gérard Genette (2010) nomeia as diversas relações dialógicas entre textos como *transtextualidades*, sendo elas: paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade intertextualidade e hipertextualidade. Todas elas são, não categorias de texto, mas aspectos fundamentais da textualidade, como aponta o autor. Passaremos aqui brevemente pelas duas primeiras, uma vez que interessa a essa pesquisa mormente as três últimas.

A *paratextualidade* é a relação do texto com os elementos textuais externos que o cercam: sua capa, seu título, subtítulos, considerações do e sobre o autor etc. Tudo isso influencia na leitura que se faz do texto. A *metatextualidade* ou comentário trata de textos que tem como objetivo falar de outros textos, como é o caso da crítica literária, por exemplo. A *arquitextualidade* trata das relações de um texto com o sistema no qual está inserido, como por exemplo o gênero literário ou narrativo. Essa relação pode vir anunciada (como *O romance das rosas*, obra citada pelo autor, que traz o gênero textual explícito em seu título), embora normalmente essa relação seja apenas implícita, sendo identificada pelo leitor por seu próprio conhecimento desses sistemas. Voltaremos a tratar da arquitextualidade ao final deste trabalho.

Já a *intertextualidade* configura a relação de co-presença de um texto com outro(s). Ou, nas palavras do autor, "defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro." (Genette, 2010, p. 14). Essa presença pode se dar de maneira mais explícita e literal, através da citação direta; de maneira implícita, mas ainda literal, como no plágio; ou de maneira menos explícita e literal, através da alusão, "isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete" (Genette, 2010, p. 14).

Kristeva define o intertexto como "um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto" (Kristeva, 2005, p. 185), sendo esses elementos os textos que, como aponta Genette (2010), estão co-presentes. Apenas através dessa

co-presença é possível gerar um novo texto, que, como aponta a autora, nasce a partir desse espaço intertextual, ou desse diálogo entre diferentes textos (Kristeva, 2005).

Podemos assim apontar uma relação intertextual entre o romance *Aniquilação* (2014), o filme *Aniquilação* (2018) e o gênero de horror cósmico, aliados ao diálogo entre esses textos, bem como outros textos e os contextos que os cercam e a seus autores. É esse espaço textual múltiplo que permite a criação de uma nova obra, a adaptação, e que faz com que, mesmo sendo uma obra que nasce a partir de outra(s), a adaptação seja uma derivação que não é derivativa, como define Hutcheon (2013).

Genette (2010), no entanto, define a intertextualidade de maneira mais restritiva, delimitando ainda mais a definição de intertextualidade e traçando uma distinção entre esta e a hipertextualidade. Para o autor, na intertextualidade o texto A se encontra efetivamente presente no texto B ao seu lado, já na *hipertextualidade*, texto A, o qual o autor chama de *hipotexto*, dá origem ao texto B, ou *hipertexto*, mas não se encontra presente nele. Há então na hipertextualidade uma derivação que

> pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) "fala" de um texto (*Édipo Rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (Genette, p. 18, 2010, grifo do autor).

Em resumo, a hipertextualidade pode ocorrer de maneira metatextual, um texto tratando de outro texto, como discutido anteriormente, ou em um nível mais genético, no qual hipertexto só existe graças ao hipotexto, seja a relação entre ambos declarada ou não. O hipotexto gera o hipertexto em um processo transformativo, no qual aquele ainda pode ser notado neste, mesmo sem que seja efetivamente mencionado. Em outras palavras, o texto A é adaptado em um texto B. logo, definimos a relação entre *Aniquilação* (2014), o hipotexto, e *Aniquilação* (2018), o hipertexto, como hipertextual: o romance é adaptado em um filme, transformando-o nesse processo e dando origem a uma derivação não derivativa ou a uma obra que repete o texto fonte sem replicá-lo.

Mais recentemente, discussões acerca desses tipos de transtextualidades têm ocorrido com mais frequência, com teóricos buscando termos mais específicos às relações dialógicas entre textos de diferentes mídias, como *intermidialidade* e *remediação*. De fato, o processo de adaptação dentro de uma mesma mídia, como de literatura a literatura ou de cinema a cinema,

enquanto ainda complexo, tende a ser mais simples que entre mídias diferentes, uma vez que os mesmos signos textuais são utilizados. Irina Rajewsky (2005) define intermidialidade como

> Um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indicados pelo prefixo *inter*) ocorrem de alguma forma entre mídias. "Intermídia", portanto, designa todas aquelas configurações que se relacionam com a travessia das fronteiras *entre* mídias, e que, desse modo, pode ser diferenciada dos fenômenos intramidiáticos, bem como de fenômenos transmidiáticos (i.e. a aparição de um certo *motif*, estética, ou discurso através de uma variedade de diferentes mídias) (Rajewsky, 2005, p. 46, grifo da autora, tradução nossa[29])

Como afirma a autora, sempre que ocorre esse processo de transposição de um texto de uma mídia para outra, ocorre intermidialidade, e a importância do termo, se relaciona à condição das diferentes mídias. Para a autora, assim como ocorre com os textos, uma mídia só pode ser entendida em sua totalidade a partir da sua relação com outras mídias, e, enquanto alguns teóricos relacionam o termo às concepções de intertextualidade, outros tomam posições apenas teóricas ou filosóficas em relação às mídias em si, ignorando discussões sobre intertextualidade (Rajewsky, 2005).

Claus Clüver (2006) aponta uma relação mais complexa entre os dois conceitos: sempre que há intertextualidade, há também intermidialidade. Para o autor, "sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermidiático tanto para a Literatura quanto, freqüentemente (*sic*), nas outras artes" (Clüver, 2006, p. 14). Ou seja, como já definimos anteriormente, um texto nasce a partir da relação dialógica entre outros textos, textos esses que fazem parte de diferentes mídias, com os quais o autor teve contato ao longo de sua vida. Há, portanto, uma relação intrínseca entre intertextualidade e intermidialidade.

Ao adaptar, um autor não está simplesmente replicando o hipotexto, está relacionando o seu texto e o texto adaptado de maneira intertextual com outros textos de mídias diversas com os quais teve contato. Em 2019, o diretor Richard Stanley adaptou o conto de Lovecraft *A cor que caiu do espaço*, publicado em 1927. O filme segue com um alto nível de lealdade à narrativa do livro, seguindo quase todos os pontos narrativos maiores da trama. Há, entretanto, diversas mudanças maiores no enredo relacionadas à experiência intertextual do diretor e roteirista, seja um humor que parece satirizar filmes de horror de baixo orçamento do século XX, como o

[29] a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. "Intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders *between* media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media).

próprio *Re-animator*, adaptação de outro conto do Lovecraft; o ator principal Nicolas Cage, conhecido por interpretar personagens mentalmente desequilibrados, levando essa característica à sua personagem, com atuações exageradas e diálogos propositalmente cafonas que parecem buscar evocar filmes dessa época; ou mesmo personagens não brancos e mulheres ganhando papeis de mais destaque que no conto original.

4.3 O processo, o produto e a recepção: as três perspectivas da adaptação

É impossível que um autor, ao adaptar um único texto, evite que outros textos de seu acervo pessoal transbordem à narrativa. *Aniquilação* (2018) tem sido constantemente comparado ao conto de Lovecraftt *A cor que caiu do espaço* (1927), ambos tratam de um meteoro que, após cair na terra, alterou toda a região, fauna e flora ao seu redor, deixando a atmosfera da área rodeada por uma cor, ou cores no caso do filme, que dá ao local um ar, ao mesmo tempo, belo e estranho. Acompanhamos então personagens lidando com essas mutações e suas consequências ao longo das narrativas: uma família no caso do conto e cientistas no caso do longa. De fato, as cores anômalas presentes no filme não existem no romance de VanderMeer, o que à primeira vista parece corroborar essa ideia de *Aniquilação* (2018) ser algum tipo de adaptação em larga escala de *A cor que caiu do espaço*. Mas seria esse o caso?

Não necessariamente. Podemos considerar o filme uma adaptação do conto de Lovecraft no sentido em que todo texto nasce a partir de intertextualidades, ou adaptações conscientes ou inconscientes, de textos que fazem parte do repertório do enunciador. Há claras inspirações por parte do adaptador Alex Garland em *A cor*, assim como há inspirações no filme *Stalker* (1979) de Andrei Starkovsky, na franquia de filmes *Alien* e em outras obras de horror e ficção científica. É provável que o autor tenha deliberadamente utilizado essas inspirações no filme, mas isso não significa que seu objetivo era fazer de *Aniquilação* (2018) uma adaptação do conto de Lovecraft ou de qualquer outra dessas obras.

Adaptar um ou mais textos é um processo bem mais complexo do que apenas transpô-los em novos textos. Linda Hutcheon (2013) aponta diversos fatores que influenciam no resultado de uma adaptação, como o tempo, o espaço, a obra adaptada, quem a adapta e qual a mídia para a qual cada texto é produzido. Além disso, é preciso lembrar que o termo adaptação apresenta – e não à toa – um duplo sentido, referindo-se tanto ao processo de adaptar quanto ao resultado desse processo. Como afirma a autora, uma adaptação pode ser descrita da seguinte forma:

> » Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
> » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
> » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica (Hutcheon, 2013, p. 30).

Essas definições implicam enxergar as adaptações a partir de três perspectivas diferentes: adaptação enquanto produto, adaptação enquanto processo e o processo de recepção de uma adaptação respectivamente, todas elas interrelacionadas, afinal, há um motivo para que tanto o processo de adaptar quanto o resultado desse ato recebam o mesmo nome (Hutcheon, 2013).

> Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto (Hutcheon, 2013, p. 29).

Isso quer dizer que, uma adaptação implica sempre mudança de contexto, o que, como já vimos, impossibilita uma busca por fidelidade total. Ela precisa também ser anunciada, é necessário que explicitamente se declare que texto transpõe outro anterior para que se considere uma adaptação. É óbvio, por exemplo, que o filme *Aniquilação* (2018) adapta o romance *Aniquilação* (2014). O filme é anunciado como adaptação do romance, ambos carregam o mesmo nome e, apesar de terem tramas distintas, seguem a mesma premissa, com Jeff VanderMeer sendo creditado como roteirista ao lado de Alex Garland. Não há dúvidas de que o filme, mesmo trazendo uma narrativa distinta, adapte o romance. Mas como pode-se dizer então que o filme adapta o gênero de horror cósmico criado por Lovecraft? Afinal, não há qualquer menção explícita ao autor ou à sua obra.

A própria Hutcheon (1989) apresenta outros tipos de adaptações que dispensam o anúncio explícito, como a paródia, o pastiche, a sátira e o plágio. Podemos enquadrar o processo do filme adaptar o horror cósmico como uma paródia. De acordo com Hutcheon, ao contrário do que se costuma pensar, a paródia não necessariamente implica ridicularizar uma obra. Quando se fala de paródia, do grego *parodia*, tende-se a relacioná-la com apenas uma das traduções do vocábulo: *contracanto*, ou de forma geral, um texto que se opõe a outro (Hutcheon, 1989).

> No entanto, *para* em grego também pode significar «ao longo de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...] (Hutcheon, 1989, p. 48).

Samoyault (2008), também a partir da etimologia da palavra, comenta que a principal diferença entre a paródia e o pastiche é que este tem como objetivo imitar o hipotexto, enquanto aquele de transformá-lo: "a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou então admirativa" (Samoyault, 2008, p. 53).

Ou seja, além de um texto que vai contra outro, ridicularizando-o, ambas as autoras apontam como nada no termo original sugere a necessidade de ridicularização ou zombaria na paródia, tratando o termo como algo neutro. Uma paródia é uma *transcodificação* irônica de um texto para outro, ou uma repetição com diferença (Hutcheon, 1989), e essa ironia pode sim, servir o propósito de ridicularização com o qual estamos acostumados, mas também pode trazer outros propósitos, como homenagear, reinventar ou criticar um texto fonte. Para a autora: "O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vai-vém» (*sic*) intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação" (Hutcheon, 1989, p. 48).

A ironia surge, não do humor, mas do constante movimento de aproximação e distanciamento da paródia com o texto que o inspira, o que gera o prazer na repetição sem a replicação mencionada pela autora (Hutcheon, 2013), para que esse prazer exista, no entanto, são necessários dois fatores: intenção do autor em parodiar uma ou mais obras e conhecimento por parte do leitor das obras parodiadas. Discutiremos como se dá esse vaivém de *Aniquilação* (2018) enquanto paródia do horror cósmico no capítulo final do trabalho.

Já a segunda perspectiva traz a adaptação enquanto processo de criação. Como afirma a autora, uma adaptação requer sempre um processo de (re)interpretação e (re)criação (Hutcheon, 2013). Como já discutimos anteriormente, antes de o autor-adaptador exercer esses papeis, ele exerce o papel de leitor e interpretador de outros textos. A adaptação é, de fato, um ato de transposição, mas não é *apenas* um ato de transposição. Fazemos cada um de nós nossas próprias interpretações de um texto ao lê-lo, e essa interpretação exerce um papel fundamental em como a obra será reinterpretada e recriada em um novo contexto. Isso, aliado ao repertório do (re)criador, transforma o texto em algo distinto daquele que adapta, algo novo. Como enfatiza a autora: "o processo adaptativo é a soma de encontros entre culturas institucionais,

sistemas de significação e motivações pessoais (a "agenda profissional do adaptador no momento da produção" [MARCUS, 1993, p. x]) (Hutcheon, 2013, p. 149).

Essa soma se dá tanto entre a leitura do adaptador quanto da obra e do adaptado, além de fatores socioculturais que cercam a ambos e suas intencionalidades no processo de (re)escrita. Embora não haja dúvidas de que há intencionalidades por parte do adaptador nesse processo de criação, há discordâncias quanto ao papel dessas motivações no processo de recepção das adaptações, assim como há com textos de modo geral, com alguns grupos defendendo a morte completa do autor no processo de interpretação, valorizando apenas a perspectiva do leitor, conforme sugerido por Roland Barthes, outros se voltando à crítica biográfica como única forma de verdadeiramente interpretar o texto em sua totalidade, e outros buscando meios-termos entre esses tipos de leituras.

No entanto, fica claro que, independentemente das intenções do adaptador, em seu processo de recepção, a adaptação causa reações diferentes ao público, reações essas que também nascem no espaço múltiplo das relações intertextuais e intermidiáticas apontadas por Kristeva (2005). Como aponta Claus Clüver (2006),

> O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias [...]. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual (Clüver, 2006, p. 15).

Em outras palavras, da mesma forma que o autor faz uso de diferentes textos de diferentes mídias no processo de construção textual, o leitor, de maneira nada passiva, também utiliza de seu próprio repertório textual para interpretar um texto e engajar com ele. Leitores diferentes jamais interpretarão um mesmo texto sob a mesma perspectiva, o que significa que um mesmo texto sempre será adaptado de maneiras diferentes por pessoas diferentes.

Podemos observar esse fenômeno nas diferentes adaptações da obra de Lovecraft ao longo das décadas. O diretor Stuart Gordon optou por destacar o aspecto de humor sombrio em *Re-animator* - a hora dos mortos vivos (1985), adaptação de *Herbert West: reanimator* (1922), elemento que está presente no hipotexto, mas de maneira bem mais discreta – e talvez não intencional – trazendo mais à tona o elemento de sátira de *Frankenstein* do conto de Lovecraft. Essa característica de humor pode ser encontrada nas diversas obras da filmografia de Gordon adaptadas (*Do além* (1986)) ou inspiradas (*Herança maldita* (1995)) na obra de Lovecraft. Já o

diretor Andrew Leman optou por se manter mais próximo ao tom escrito por Lovecraft em *O chamado de Cthulhu* (2005), adaptação do conto homônimo, optando por uma estética de filme mudo, com os fins de baratear a produção do filme, realizado de maneira independente, e aproximar o visual de filmes que eram produzidos na época em que Lovecraft escrevera o conto.

Essas obras existem a partir dos textos-fonte, não como substitutas, mas como recriações que dialogam diretamente com os textos adaptados e também funcionam como suas próprias obras, ou, como aponta Hutcheon (2013) na terceira característica principal das adaptações: derivações que não são derivativas e que atingem os diferentes públicos de diferentes maneiras em seu processo de recepção, especialmente quando se trata de públicos conhecedores e desconhecedores da obra adaptada.

Adaptações têm um aspecto inerentemente duplo atrelado a elas, e por mais de um motivo também: primeiro porque estamos lidando com a relação dialógica transtextual entre dois ou mais textos, segundo porque elas têm um papel tanto de adaptações de um hipotexto quanto de obras independentes, que funcionam (ou ao menos devem funcionar por conta própria). Eis o que Hutcheon e outros teóricos querem dizer ao destacar o aspecto palimpséstico das adaptações. Palimpsestos eram pergaminhos em que textos antigos eram apagados para que um novo pudesse ser escrito, e, enquanto o texto novo tomava o lugar do antigo, resquícios daquele texto quase sempre permaneciam nas folhas.

Assim são adaptações, parte do público reconhecerá e engajará apenas com o texto novo, enquanto conhecedores reconhecerão os resquícios de um outro texto que esteve ali primeiro. Aqueles que já tiveram contato com o hipotexto adaptado, no entanto, se engajarão de uma maneira diferente do que não tiveram, ou sequer sabem que estão consumindo uma adaptação. Hutcheon (2013) destaca o prazer na repetição com diferença causado pelo constante vaivém das adaptações. É impossível, no entanto, que alguém que não conheça o texto-fonte sinta esse mesmo prazer, o que não quer dizer que este não possa engajar-se com a adaptação, mas que se engajará com ela como texto, não como adaptação.

> Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer. No entanto, para experienciar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos (Hutcheon, 2013, p. 166, grifo da autora).

Em outras palavras, o conhecimento prévio do hipotexto fará com que interpretemos a obra de maneira diferente do que os públicos que não tiveram esse contato. Mas, como já dito anteriormente, adaptações são processos complexos e isso inclui o processo de recepção. Não só o hipotexto ou texto-fonte influencia como o público enxergará o hipertexto, ou texto-alvo, mas também o contrário acontece com frequência, como é o caso da franquia de filmes *O senhor dos anéis* (2001-2003) ou da série televisiva *Game of thrones* (2011-2019), que consolidaram na mente de muitas pessoas suas versões dos seres e universos fantasiosos das obras que adaptaram. Muitas dessas versões até mesmo contradizem seus hipotextos, como o Balrog de *O senhor dos anéis*, que na trilogia dirigida por Peter Jackson é uma criatura de fogo com asas, mesmo que Tolkien jamais o tenha descrito dessa forma em seus livros. Ainda assim, é comum em representações da criatura posteriores ao filme vê-la interpretada como um demônio de fogo com asas.

Enfim, desde seu ato de interpretação por parte do adaptador até a recepção do público, há diversos meandros que cercam as adaptações, tanto enquanto processo, quanto como produto. Os processos de transtextualidades e intermidialidades têm objetivos, repertórios e resultados diferentes em públicos diferentes, e um fator importante de como os públicos receberão esses hipertextos está relacionado às formas midiáticas e às ferramentas de engajamentos que elas usam para narrar suas histórias, especialmente quando lidamos com obras que precisam mudar as configurações do hipotexto, como obras adaptam textos do modo contar para o modo mostrar, por exemplo.

4.4 Formas midiáticas e modos de engajamento

Tratamos brevemente dos modos de transmissão narrativa aplicados de uma história aplicados por Norman Friedman (2002) no capítulo anterior. O modo contar, ou sumário narrativo, apresenta um panorama mais geral dos elementos da narrativa, passando brevemente pelas personagens, espaços e tempos narrativos, enquanto o modo mostrar, ou cena, oferece detalhes de um ou mais desses elementos. Temos um sumário narrativo nas primeiras páginas de *Aniquilação* (2014), usado pela narradora para contextualizar o leitor – e talvez a si mesma – sobre aquilo que ela pretende narrar. Podemos observar no primeiro parágrafo, por exemplo, ela abordar de maneira genérica todo o espaço, tempo e personagens importantes à sua narrativa.

> A torre, que em princípio não deveria estar ali, crava-se na terra um pouco antes de a floresta negra de pinheiros começar a dar lugar ao lamaçal, e então aos juncos e às árvores retorcidas pelo vento, que se espalham pela extensão de pântanos de água salgada. Depois dos pântanos e dos canais naturais está o oceano, e, descendo um pouco ao longo da costa, um farol abandonado. Toda esta região está isolada há décadas, por motivos que não são fáceis de relatar. Nossa expedição era a primeira a adentrar a Área X em mais de dois anos, e grande parte dos equipamentos deixados pelos nossos predecessores tinha enferrujado; as barracas e cabanas onde se abrigaram não passavam de cascas vazias. Correndo os olhos ao longo daquela paisagem intocada, não acredito que qualquer uma de nós já pudesse perceber a ameaça (VanderMeer, 2014, p. 7).

Momentos de maior tensão e importância, no entanto, são narrados com mais detalhes, como forma de oferecer ao leitor o máximo de detalhes possíveis sobre eventos, descobertas e/ou questionamentos ocorridos naqueles momentos, seja as descidas pela torre, a fuga da criatura que geme, ou o diálogo final entre a bióloga e a psicóloga moribunda. Este último, por exemplo, é apresentado na íntegra, com tudo que a narradora lembra ter acontecido no momento, ao longo de quase o mesmo tanto de páginas que ela leva para contextualizar a narrativa no início do romance.

Friedman, no entanto, menciona esses modos narrativos apenas sob a perspectiva da literatura. Linda Hutcheon (2013) expande esses conceitos para narrativas de maneira geral, acrescentando aos dois anteriores – modo contar e modo mostrar – um terceiro modo: interagir, descrevendo como mídias diferentes têm mais facilidade com um modo do que com o outro e como esses modos narrativos influenciam o engajamento do público com o texto. Isso se dá porque cada mídia possui ferramentas diferentes ao seu dispor para transmitir suas mensagens. Como afirmam André Gaudreault e Philippe Marion (2004)

> cada mídia, de acordo com as formas pela qual explora, combina e multiplica os materiais de expressão "familiares" – ritmo, movimento, gesto, música, fala, imagem, escrita (em termos antropológicos, nossa "primeira" mídia) – cada mídia, recapitulando, possui sua própria energia comunicativa (Gaudreault; Marion, 2004, p. 65, tradução nossa[30]).

Isso quer dizer que um filme, um romance, uma ópera e um *videogame* contarão suas histórias de maneiras diferentes, mesmo que estejam narrando uma mesma história. Hutcheon (2013) associa o modo contar com a literatura, que tem como ferramenta as palavras; o modo

[30] No original: each medium, according to the ways in which it exploits, combines, and multiplies the "familiar" materials of expression – rhythm, movement, gesture, music, speech, image, writing (in anthropological terms our "first" media) – each medium, to recapitulate, possesses its own communicational energetics.

mostrar ao cinema, teatro, ópera, balé e televisão, que dependem do audiovisual para narrar suas histórias; e o modo interativo aos jogos, nos quais o público desempenha um papel mais ativo no desenrolar da narrativa.

Mais uma vez, isso não quer dizer que esses modos sejam exclusivos a essas mídias. Já mostramos exemplos dos modos contar e mostrar na literatura. O modo interagir também faz parte do processo de interpretação, uma vez que a literatura pede ao público para imaginar aquelas personagens, universos e suas histórias em suas mentes. O mesmo acontece com o cinema, que pode em um só plano mostrar, através de uma visão panorâmica de espaços maiores ou exibir montagens para mostrar passagens rápidas de tempo, assim como pode mostrar com detalhes a interação entre personagens, ou delas com o espaço e o tempo, de maneira a aprofundar suas caracterizações.

Nas cenas iniciais de *Aniquilação* (2018), acompanhamos Lena em sua casa, a câmera transita entre diferentes cômodos, mostrando fotografias de Lena e Kane até chegar em Lena chorando no sofá da sala, enquanto *flashbacks* do casal são mostrados. Vemos então Lena pintando o quarto, com uma roupa diferente, indicando que algum tempo passou, e, após a chegada de Kane, vemos os dois conversando na cozinha, demonstrando mais uma passagem de tempo. Um período de algumas horas é mostrado em cerca de dois minutos de filme. Por outro lado, a exploração do farol é mostrada quase na íntegra, levando um pouco menos de quinze minutos de filme e cortando apenas quando a personagem fica inconsciente.

O filme também deixa diversas perguntas em aberto, como "o que era a forma que Lena viu no interior do farol?", ou "quem escapou foi a verdadeira Lena ou seu clone?", perguntas essas cujas respostas dependem da interpretação do público, o que demonstra também o modo interagir no cinema.

Enfim, a mídia influencia no modo narrativo, que influencia no modo de engajamento em uma relação cíclica, e, quando temos uma adaptação intermidiática, como da literatura para o cinema por exemplo, temos uma mudança também nos demais. Focaremos aqui principalmente na mudança do modo contar para o modo mostrar, uma vez que é o tipo de adaptação que analisamos neste trabalho.

4.5 Do *contar* ao *mostrar*

A mudança do modo contar para o modo mostrar, como aponta Hutcheon (2013), é provavelmente a mais polêmica de todas, tanto no processo de adaptação, quanto no processo

de recepção. Nas palavras da autora, "a conhecida mudança do contar para o mostrar – e, mais especificamente, de um romance longo e complexo para qualquer forma de *performance* – é geralmente vista como a mais angustiante das transposições" (Hutcheon, 2013, p. 64, grifo da autora). Um romance de 200 páginas consegue cobrir uma quantidade bem mais extensa de personagens, eventos e lugares através do modo contar do que um filme de duas horas através do modo mostrar.

Quanto mais longo o romance, mais cortes precisarão ser feitos e elementos que o adaptador enxergou como triviais ou não relevantes à sua adaptação, e que eram considerados como essenciais à narrativa por outra parte do público acabarão não atravessando a barreira intermidiática. Isso inevitavelmente decepcionará essa parcela do público, afinal, o prazer da adaptação está na repetição com diferença, o que funcionará de maneiras diferentes para espectadores diferentes.

Parte do público pode apreciar o fato de que *Aniquilação* (2018) não compartilha mais que a premissa e o gênero com seu hipotexto, satisfeitos que ambos os textos funcionam quase como histórias paralelas dentro de um mesmo multiverso. Outros podem sentir-se insatisfeitos que a narrativa, as personagens, os lugares com os quais engajaram em uma mídia não foram transpostos a outra. A verdade é que adaptar a narrativa total do livro em um filme de cerca de duas horas de duração talvez fosse um trabalho impossível, visto a quantidade de lugares que as personagens exploram, o tempo que passam nesses lugares, como a torre, que é explorada três vezes ao longo da história, com cada exploração durando mais que a anterior.

Ao adaptar um romance com uma quantidade tão grande de eventos, reduções precisam inevitavelmente serem feitas. "Um romance, [...] a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade" (Hutcheon, 2013, p. 64). O diretor e roteirista Alex Garland opta então por uma alternativa mais radical: criar uma história nova em cima da mesma premissa. Quer a decisão tenha sido acertada ou não, são opiniões que variam de espectador para espectador, mas discutiremos essa escolha mais a fundo futuramente.

O modo contar permite que a narrativa seja mais densa que o modo mostrar, por exemplo ao permitir que entremos na mente das personagens através da narração, algo que pode acontecer também no cinema através da narração em *voice-over*, que já comentamos anteriormente, mas que inevitavelmente acontece em uma escala bem menor. No romance temos constantemente acesso aos pensamentos e opiniões da protagonista, que ela não revela às demais personagens (ao menos aos que ela permite que tenhamos acesso). No filme, só temos

acesso aos pensamentos que Lena externaliza a outras personagens e pelo que podemos interpretar de suas reações físicas, e, embora parte do público possa desgostar disso, essa mudança é mais uma redução no escopo narrativo, devido à transposição midiática, do que uma perda em si.

"Grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários" (Hutcheon, 2013, p. 66). E, ao contrário do que se pensa, a transposição do modo contar para o modo mostrar não se constitui apenas de cortes e reduções, mas também de adições. Nas palavras de Hutcheon (2013, p. 65), "Logicamente, as adaptações cinematográficas também acrescentam corpos, vozes, sons, música, *props*, trajes, arquitetura, e assim por diante".

Robert Stam (2006) comenta como esses preconceitos com adaptações têm sido subvertidos desde pelo menos a década de 1960, com as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas que questionavam esse papel hierárquico entre o texto adaptado e a adaptação. Como afirma o autor,

> A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o "dialogismo" de Bakhtin) e a teoria da "intertextualidade" de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da "fidelidade" de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação (Stam, 2006, p. 21).

Abordaremos a fundo essas teorias e as problemáticas em torno dessa questão de "fidelidade" ao longo deste capítulo de modo a demonstrar que reduzir a adaptação (em especial adaptações da literatura para o cinema) a um simples processo de perdas é desconsiderar o trabalho complexo e plural que é uma obra audiovisual. Um filme requer o trabalho de uma quantidade enorme de pessoas que precisam, em conjunto e sintonia, garantir que cada elemento esteja em seu lugar para que a narrativa ganhe vida.

Além dos modos de transmissão e engajamento, Linda Hutcheon (2013) aponta outros elementos que influenciam no resultado da adaptação enquanto produto: quem produziu o hipotexto e o hipertexto, onde e quando cada um foi produzido e como e por quê o hipotexto foi adaptado. Analisaremos a seguir esses elementos a partir dos objetos aqui estudados.

4.6 *Quem* e *o quê*?

Já discutimos como as adaptações são textos que nascem num espaço múltiplo transtextual e intermidiático a partir do repertório textual do adaptador. Mas em uma mídia que depende do trabalho de múltiplas pessoas, quem, em última instância, é o adaptador? Afinal, como acabamos de discutir, a narrativa cinematográfica só é possível graças a um trabalho em conjunto de atores, figurinistas, equipe de iluminação, editores etc. Todos esses, no entanto, são responsáveis por dar vida ao roteiro e, enquanto podem recorrer ao hipotexto adaptado, suas responsabilidades, no final das contas, são para com o roteiro. Como aponta Hutcheon,

> num filme, o diretor e o roteirista partilham a tarefa principal da adaptação. Os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro e, portanto, para com o filme como obra de arte autônoma (Hutcheon, 2013, p. 124).

São, portanto, o diretor e o roteirista os responsáveis pelo papel de adaptação em uma obra cinematográfica. Em *Aniquilação* (2018) quem assume esses dois papeis é Alex Garland, sendo este o seu segundo longa-metragem no papel de diretor, o primeiro sendo *Ex machina* (2014). Como roteirista foi responsável por diversos filmes, como a história de apocalipse zumbi *Extermínio* (2002) e por videogames como o distópico *Enslaved: odyssey to the West* (2010), além de romances que foram adaptados para o cinema em filmes de baixo orçamento como *The beach* (1996) e *The tesseract* (1998).

Diversas dessas obras trazem temas relacionados ao horror e ficção científica, como *Ex machina* (2014) e *Extermínio* (2002), temas presentes também em *Aniquilação* (2018). Em *Ex machina*, o dono de uma companhia de tecnologia leva um de seus programadores para avaliar sua mais recente criação: um androide com aparência feminina, por quem o programador acaba desenvolvendo sentimentos. Em *Extermínio*, o protagonista desperta de um coma em um cenário pós-apocalíptico, no qual o mundo foi dominado por zumbis.

Assim como em *Aniquilação* (2018), esses filmes têm como temática a ameaça à humanidade sob diferentes formas e em diferentes estágios. O início de uma possível revolução das máquinas através da androide Ava, que passou a vida inteira sendo abusada e vendo outras máquinas serem abusadas por seu criador em *Ex machina*; uma invasão alienígena em constante estado de avanço e assimilação em *Aniquilação*, e uma pandemia distópica de um vírus que torna as pessoas agressivas e famintas por carne humana em *Extermínio*.

Sobre o processo de adaptação de *Aniquilação*, em entrevista para o *Talks at Google*, Garland, que não é estranho a adaptações, conta que o que o atraiu para adaptar o romance de VanderMeer foi sua originalidade, tanto de sua narrativa, quanto de sua atmosfera, embora

tenha estivesse ciente de que seria um trabalho bem mais complexo do que apenas copiar e colar a narrativa, optando, ao invés disso, por adaptar a atmosfera do romance (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018). Nas palavras de Garland,

> Eu fiz, acho, três adaptações, como filmes que foram feitos de alguma forma. [...] *Não me abandone jamais*, uma adaptação quase completamente escrava do livro. *Dredd: o juiz do apocalipse* se passa em um grande mundo de ficção científica. Eu trabalho em um cenário de baixo orçamento. Não dá para fazer esse tipo de coisa. Então eu fui fiel à personagem. Era uma adaptação da personagem. E neste caso, [*Aniquilação*] era como uma adaptação da atmosfera, eu diria, em geral (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018, tradução nossa[31]).

O adaptador aponta como fatores diferentes resultam em adaptações diferentes. A narrativa mais simples de *Não me abandone jamais* (2011), embora com elementos de ficção científica, como extensão da vida e juventude humana e clonagem, permite uma intermidialização mais literal do texto. *Dredd: o juíz do apocalipse* (2012) é uma adaptação de uma série em quadrinhos futurista, que exigiria um orçamento além do que estava disponível, além de ter uma narrativa que se estende ao longo de diversos volumes, então o diretor optou por manter a essência da personagem, transportando sua história para um universo alternativo ao dos quadrinhos. Para *Aniquilação* (2018) ele precisou ser ainda mais radical, optando por se afastar da narrativa do romance, que ele considerava impossível de adaptar, e manter a atmosfera que ele descreve como original e onírica (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018).

Ainda assim, o roteirista se via com uma responsabilidade com o autor do texto que ele adaptaria, entrando em contato com Jeff VanderMeer para lhe pedir permissão para transformar sua história em algo novo. Como ele próprio afirma,

> tendo escrito romances anos atrás que foram adaptados, e o que eu realmente sou é um escritor – quando penso em qual o meu trabalho, eu diria que sou um escritor. Então eu sinto uma afinidade com o que o escritor do livro e um tipo de dever com ele. E o que eu disse a Jeff foi – eu fui direto. Eu disse "eu não conseguirei fazer uma adaptação literal disso porque eu não sei como. Outra pessoa talvez conseguisse, mas não eu". Então, de certa forma, o que eu parcialmente precisava de Jeff era de sua benção, sua permissão. E então eu

[31] No original: I've done, I think, three adaptations, as films that got made at any rate. […] *Never Let Me Go*, very almost slavish adaptation of the book. *Dredd* is set in a big sci-fi world. I work in a low-budget arena. I can't really do that stuff. So I was faithful to the character. It was an adaptation of the character. And in this instance, it [*Annihilation]* was like an adaptation of the atmosphere I would say, broadly.

> escrevi o roteiro e lhe mostrei (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018, tradução nossa[32]).

O que nos leva à segunda peça desse quebra-cabeças transtextual: Jeff VanderMeer é um romancista estadunidense que também já esteve envolvido com adaptações, do outro lado do espectro, sendo responsável pelas novelizações[33] *Predator: South China Sea* (2008), da série em quadrinhos baseada na franquia cinematográfica de horror *Predador* e *The Mona Lisa* (2009), baseado na franquia de jogos de *videogame Halo*, além de diversos contos e romances originais, dentre os quais estão suas obras de maior sucesso, a *Trilogia Comando Sul*, composta pelos romances *Aniquilação* (2014), *Autoridade* (2015) e *Aceitação* (2016) e a prequela *Absolution* (2024). Além de diversas outras histórias também incluídas no subgênero conhecido como *New Weird*.

Em entrevistas, o autor revelou que, por ter estado ele mesmo envolvido em adaptações, dera a Garland liberdade total para adaptar a obra da forma que quisesse, afirmando que, embora o filme tenha se mantido fidedigno ao tom e textura do livro, aquele é um filme de Alex Garland, não seu (LRM Online, 2018).

> Houve alguns telefonemas iniciais. Conversamos sobre coisas como o javali *versus* um urso. Eu queria que ele sentisse que tinha a liberdade para fazer as traduções que precisasse fazer do livro para o filme. É para criar algo único em seu próprio mérito (LRM Online, 2018, tradução nossa[34]).

O autor enfatiza o ato de adaptação como uma forma de tradução, um ato de criação de algo único que vai muito além do simples copiar e colar o texto de uma mídia a outra, afirmando que teve conversas com Garland e fez sugestões, além de visitar as locações de filmagens, ficando surpreso com o quão fiel eles reproduziram os cenários pensados por ele para os romances. Ainda assim, jamais impôs o que Garland deveria fazer, o que deveria manter ou retirar ao adaptar o romance (LRM Online, 2018). Já tratamos no primeiro capítulo do

[32] No original: having written novels years ago and had them adapted, and really what I am as a writer – when I think of what my job is, I'd say I'm a writer. And so, I feel an affinity with the writer of the book and a kind of duty to them. And what I said to Jeff was – I was upfront. I said "I'm not going to be able to do a beat-by-beat adaptation of this because I don't know how to do it. Somebody else might be able to do it, but it's not me". And so, in a sense partly what I needed from Jeff was his blessing, his permission. And then I wrote the screenplay and I showed it to him.

[33] Adaptações do cinema para a literatura (cf. Hutcheon, 2013)

[34] No original: There were some initial phone calls. We talked about things like the boar versus a bear. I wanted him to feel like he had the freedom to do the translations that he needed to make it from a book to the movie. It's to create something unique in its own right.

terceiro sujeito relevante a esta a análise: Howard Phillips Lovecraft. Discutiremos a relação arquitextual de sua obra com os outros dois textos ao final deste trabalho.

4.7 *Como* e *por quê*?

Conforme discutido anteriormente, é evidente que adaptações frequentemente são objeto de críticas por parte de uma parcela significativa do público, que as percebe como manifestações artísticas inferiores e derivativas em relação às obras originais. No entanto, apesar dessa recepção negativa, é intrigante observar o aumento exponencial no número de adaptações, especialmente no contexto do cinema comercial contemporâneo. Este fenômeno se torna particularmente evidente ao considerarmos que a grande maioria dos filmes de grande bilheteria dos últimos anos, são adaptações de alguma mídia.

Exemplificando essa tendência, podemos citar os constantes *remakes live-action* produzidos pela Disney de suas animações clássicas, assim como as crescentes adaptações de *videogames* para o cinema, como evidenciado nos lançamentos de *The Super Mario Bros. Movie*" (2023) e *Five Nights at Freddy's* (2023). Além disso, não podemos ignorar as inúmeras adaptações de obras e personagens de histórias em quadrinhos, particularmente aquelas baseadas nas franquias de super-heróis da Marvel e DC Comics.

Temos visto uma leva considerável de adaptações recentemente. Para Hutcheon (2013), o motivo por trás dessa obsessão com adaptações, ao menos do ponto de vista dos estúdios e produtores é simples: adaptar uma obra que já tem admiradores dispostos a pagar pelos ingressos parece uma aposta mais segura do que investir dinheiro em um filme que o público não conhece. Nas palavras da autora,

> as formas de arte colaborativas de alto custo, como óperas, musicais e filmes, buscarão apostas seguras num público já pronto - e isso geralmente significa adaptar. Elas também buscarão maneiras de expandir o público de sua "franquia", é claro, embora não tenha sido um hábito pensar nesses termos (Hutcheon, 2013, p. 126).

O aumento do número e popularidade de plataformas de *streaming*, como Netflix e Max, nas quais o público tem acesso a um imenso catálogo de filmes e séries a sua disposição parece ter feito ainda mais os estúdios apostarem em adaptações, refilmagens e continuações de suas franquias de sucesso. De acordo com o portal de notícias *Collider* (2024), das dez maiores bilheterias de 2023, apenas um filme não está conectado a outras franquias, ou é

adaptação de outras obras, personagens ou eventos: a animação dos estúdios Pixar *Elementos* (2023), que se encontra em nono lugar na lista. *Barbie* (2023), inspirado na famosa linha de bonecas, ocupa o primeiro lugar; com *The Super Mario Bros. Movie* (2023), inspirado na franquia de *videogame*; e *Oppenheimer* (2023), baseado na história do inventor das bombas atômicas utilizadas na Segunda Guerra Mundial, em segundo e terceiro lugar respectivamente (Collider, 2024).

O cinema, assim como outras mídias colaborativas, é uma forma de arte custosa, então faz sentido que estúdios busquem as apostas mais seguras. No entanto, o constante número de adaptações, refilmagens e continuações de franquias que têm dominado o cinema em detrimento de histórias "originais" tem gerado debates sobre uma iminente *morte do cinema*, ou pelo menos do cinema artístico, que não tem como único objetivo lucrar e alcançar o maior público possível (cf. Buchanan, 2019). Essa, no entanto, é uma discussão que não cabe a este trabalho, embora seja provável que, de fato, o cinema, da forma como ele existe hoje, se veja obrigado a se reformular como já fez outras vezes no passado, em um processo, não de morte, mas de transformação.

Entretanto, é pertinente questionar: por que os adaptadores escolhem engajar-se em um processo que, aos olhos de grande parte do público, pode parecer uma mera tentativa de replicar obras que são percebidas como intrinsecamente superiores? Segundo Hutcheon (2013), as motivações dos adaptadores são multifacetadas e podem variar consideravelmente de um indivíduo para outro.

Para alguns adaptadores, o objetivo pode ser homenagear a obra original, reconhecendo sua importância e impacto cultural. Outros podem se utilizar da adaptação como uma ferramenta para criticar a obra original ou suas temáticas subjacentes. Além disso, há aqueles que buscam complementar a narrativa original, explorando aspectos não abordados ou oferecendo novas perspectivas sobre a história, personagens ou temas do hipotexto. Para a autora,

> as razões profundamente pessoais – bem como cultural e historicamente condicionadas – dos adaptadores para selecionar certa obra para adaptar, e o modo particular de fazê-lo, deveriam ser seriamente consideradas por uma teoria da adaptação, ainda que isso signifique reavaliar todo o papel da intencionalidade em nosso pensamento crítico sobre as artes em geral (Hutcheon, 2013, p. 136).

A intenção do autor na transtextualização de uma obra talvez seja tão importante quanto o processo de adaptação em si em uma teoria da adaptação. Alex Garland durante

entrevistas afirma que recebeu o romance *Aniquilação* (2014) de um produtor durante a pós-produção de *Ex machina* (2014), dando a entender que recebera e leu a obra com a intenção de adaptá-la, sendo atraído pela obra por sua originalidade.

> Ele [*Aniquilação*] me foi enviado por um produtor [...] e eu meio que decidi enquanto lia que gostaria de tentar adaptá-lo. Tinha duas coisas em particular: é genuinamente original enquanto livro, e isso é incomum, porque a maioria das histórias que encontramos na literatura e no cinema são na verdade repetecos de histórias que nos contamos de novo e de novo e de novo, por qualquer razão que seja. É como uma forma de reafirmação ou um ritual que precisamos, ou apreciamos, ou sei lá. E isso [o romance] não era assim. Ele fugia completamente a isso. Então, primeiramente, era original, e também tinha uma atmosfera muito estranha e poderosa. A leitura do livro é um pouco como ter um sonho (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018, tradução nossa[35]).

Já comentamos anteriormente que um autor, não só o adaptador, escreve a partir de um sentimento de falta em outras obras e mídias que consome, e o próprio Garland afirma que foi esse sentimento de falta que o impulsionou a adaptar *Aniquilação* (2014), não falta necessariamente na obra em si, mas nas demais obras que ele consome, que enxerga como histórias repetitivas contadas incontáveis vezes como forma de se manter em algum tipo de zona de conforto. "Nas artes [...], a intenção determina questões como por que um artista escolhe adaptar uma obra e como fazê-lo" (Hutcheon, 2013, p. 152), ou seja, a intenção define não só o *por quê*, mas também o *como*, algo que Garland também comenta:

> [*Aniquilação*] é basicamente um filme sobre autodestruição. [...] E em termos de sobrepor isso no romance realmente belo de Jeff – que é sobre outro tipo de destruição, mais ecológica, do planeta – eu pensei "ler esse livro é como um sonho, então o que eu vou fazer é adaptá-lo como um sonho. Eu não vou reler o livro, vou adaptá-lo da minha memória do livro". E de certo modo, foi isso que Jeff me deu permissão para fazer. Então em alguns lugares ele irá se conectar muito perto do livro, e em outros lugares não irá. [...] É uma resposta em sonho para um livro em sonho (Annihilation | Alex Garland | Talks at Google, 2018, tradução nossa[36]).

---

[35] It [*Annihilation*] was sent to me by a producer […] and I sort of decided as I was reading it that I'd like to give it a try at adapting it. It had two particular things: it's genuinely original as a book, and that is unusual in itself, because most stories that we encounter in literature and in cinema and in television are actually repeats of stories that we tell ourselves again and again and again, for whatever reason. It's like a form of reassurance or a ritual that we need or enjoy or something. And this [the novel] wasn't like that. It just stepped outside it completely. So first off, it was original. And it also had a very, very powerful, strange atmosphere. The reading of the book is a little bit like having a dream. And that was also very unusual. It presented a lot of issues in terms of how you adapt it.

[36] No original: [*Annihilation*] is basically a film about self-destruction. [...]. And then in terms of overlaying that onto Jeff's really beautiful novel – which is about another kind of destruction, more eco, the planet – I thought

O autor optou então por adaptar o livro de memória ao invés de relê-lo para manter-se próximo à narrativa, escolhendo seguir um caminho que ele denomina como onírico para uma narrativa que ele interpreta como onírica, adaptando a narrativa, os temas e atmosfera para essencialmente criar algo novo, um hipertexto que segue caminhos distintos ao hipotexto, cruzando com ele em certos pontos. Em outra entrevista, tanto Alex Garland quanto Jeff VanderMeer comentam o processo de intermidialização de *Aniquilação* (2018). VanderMeer compara o processo com a tradução, afirmando que, enquanto a história foi mudada, temas e visuais presentes no livro foram transpostos de maneira eficiente para o filme:

> Eu acho que ele tirou basicamente temas como "o que significa ser humano" e "o que significa encontrar o desconhecido" que estão fundamentalmente no livro. E "o que significa estar naquele tipo de situação que é incrivelmente tensa, na qual você não sabe o que está enfrentando e como você precisa lidar com aquilo".
> [...]
> Tem algumas coisas conectadas ao Norte da Flórida que são basicamente uma mensagem ambiental que aparece nos livros, mas não de uma maneira explicitamente didática. Está apenas na percepção e como aquela imaginação visual e na ideia de como você encontra a natureza e o que você vê e não vê. E eu acho que alguns dos visuais de Alex que são únicos ao filme que você viu nas prévias são basicamente, de novo, fieis ao livro. *Eles são meio que uma reação em alguns casos, eu acho, ao livro* [...]. Aquela mistura de beleza e terror que está no filme também está no livro, e eu acho que é muito efetivo na tela (Annihilation Alex Garland & Jeff VanderMeer interview, 2018, tradução nossa[37], grifos nossos).

O autor trata as mudanças como naturais, considerando-as como reações aos elementos do livro, afirmando estar satisfeito por ter se sentido surpreendido pela adaptação, o que, como já comentamos neste capítulo se alinha com o prazer gerado pela adaptação da repetição com

"reading this book is like a dream, so what I'm going to do is I'm going to adapt it like a dream. I'm not going to reread the book, I'm going to adapt it from my memory of the book". And in a way, that was what Jeff gave me permission to do. So, in some places it will correlate very closely, and in other places it won't. […] It's a dream response to a dream book, kind of.

[37] I think he pulled out themes of basically what does it mean to be human and what does it mean to encounter the unknown that are very much in the book. And what does it mean to be in that kind of situation that's incredibly tense, where you don't know what it is that you're facing and how you have to deal with that.
[…]
There's some stuff connected to North Florida that's very much an environmental message that comes through in the books, but it's not in a very overt didactic way. It's just kind of in the feel of it and in that visual imagination and the idea of how you encounter nature and what you see and what you don't see. And I think some of Alex's visuals that are unique to the movie that you've seen in the previews are very much, again, true to the book. They're kind of a reaction in some cases, I think, to the book […]. That mix of beauty and terror that is in the movie is also in the book, and I think it's very effective on the screen.

surpresa, algo que atrai tanto o público quanto, neste caso, o autor da obra adaptada. À visão de VanderMeer, Garland acrescenta:

> Para mim, um pouco disso – quer dizer, espero que tudo isso – e também a natureza da mudança, de ser confrontado com mudança, que é a mudança de coisas ao seu redor e também sua própria mudança, o que eu acho que amplamente você poderia chamar de mutação [...] (Annihilation Alex Garland & Jeff VanderMeer interview, 2018, tradução nossa[38]).

Ambas as versões de *Aniquilação* têm como um de seus pontos centrais a mudança, especialmente a mudança sofrida quando você é confrontado com algo que o faz questionar a si mesmo e ao seu papel enquanto ser humano. No romance, a bióloga se vê sendo mutada por uma infecção que ela sente como se um "brilho" tomando conta de si e que lhe traz mais benefícios do que malefícios; no filme vemos que as protagonistas estão sendo refratadas umas nas outras e com o próprio "Brilho", como podemos observar na tatuagem de Thorensen que aparece no braço de Lena, ou na voz e provavelmente as lembranças de Sheppard absorvidas pelo urso que a matou.

Podemos observar aqui a interpretação e a intencionalidade de Garland influenciando nos *comos* e nos *por quês*: o autor considerava a obra como um romance em forma de sonho, decidindo então adaptá-lo como forma de sonho, adaptando o que lembrava do romance a partir de sua memória, preenchendo as lacunas com outras formas de transtextualidades e intermidialidades, criando uma obra essencialmente nova e que apenas interpola com o hipotexto em pontos específicos, de formas que até mesmo essas interpolações acontecem de maneiras diferentes, como no capítulo final deste trabalho.

4.8 *Onde* e *quando*?

Já comentamos que os valores sociais, políticos, culturais e pessoais são o que definem suas intenções na hora de adaptar uma obra. Esses valores, por sua vez, são definidos por *onde* e *quando* o adaptador escreve o hipertexto, da mesma forma que os são quando o escritor escreve o hipotexto. Autor e adaptador têm cada um suas próprias intenções, que podem ou não estar, de alguma maneira próxima, mas nunca serão a mesmo, pois as transtextualidades que constroem seus repertórios são diferentes. Desse modo, o contexto de criação e recepção de

[38] To me, some of that – I mean, hopefully, all of that – and also the nature of change, of being confronted with change, which is change of things around you, and also your own change, which I guess broadly you could call mutation […].

uma adaptação, assim como da obra adaptada, devem ser levados em consideração em um estudo adaptativo. Nas palavras de Linda Hutcheon,

> não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto - um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. A moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto (Hutcheon, 2013, p. 192-193).

Apenas quatro anos separam as duas versões de *Aniquilação*, além de serem produzidas no mesmo país, Estados Unidos. Garland, embora britânico, já produz roteiros para o mercado estadunidense há mais de uma década, com sua estreia diretorial também sendo uma ficção científica hollywoodiana, então ambos os textos, de maneira geral, estão inseridos dentro de um mesmo contexto, com as escolhas pessoais e interpretativas do roteirista, bem como suas construções transtextuais sendo as principais causadoras de mudanças aqui, como acabamos de demonstrar.

Há, no entanto, muito mais a se comentar das mudanças adaptativas entre ambas as obras e o horror cósmico criado por Lovecraft. Lovecraft também era estadunidense, mas de um Estados Unidos tão diferente no contexto do século XX que essencialmente poderia ser considerado outro país. Quase um século separa a produção de Lovecraft das duas versões de *Aniquilação,* e mudanças radicais ocorreram nesse período que resultaram na forma como ambas os textos abordam as temáticas do horror cósmico criadas pelo autor, graças às diversas mudanças sociais, políticas e culturais ocorridas ao longo do tempo, como os papeis da mulher, de pessoas negras, latinas e de outras etnias e de diferentes gêneros e orientações sexuais.

Lovecraft escrevia em um contexto em que predominava uma visão conservadora sobre quais pessoas, comportamentos e papeis sociais seriam bem-vistos perante a sociedade. O autor não fazia questão em esconder seu conservadorismo, que ele expunha em forma de intolerância tanto em suas cartas quanto em suas obras. Mulheres em sua literatura eram praticamente inexistentes, e a única que teve papel de destaque, Asenath Waite Derby, em *A coisa na soleira da porta* (1937) é revelada ser apenas um recipiente para a alma de seu velho pai, que a possuiu em um ritual sombrio para evadir a morte.

Como afirma Gina Wisker:

> Dois problemas comuns emergem em nossas leituras da obra de Lovecraft, mestre do horror: suas representações fictícias ou a ausência de mulheres, e o

> terror e nojo do outro, que se manifesta mais obviamente como racismo. Os dois se somam nos aterrorizantes resultados da miscigenação, algo básico na obra Lovecraftiana (Wisker, 2018, p. 212, tradução nossa[39]).

Mulheres tendem a não ser mencionadas na obra de Lovecraft ou, se são, apenas como a figura escanteada da esposa ou mãe dos protagonistas masculinos, ou como recipientes para o maligno, como é o caso de Derby, ou das habitantes de Innsmouth em *A sombra de Innsmouth* (1936), que cruzam com criaturas peixes, não é revelado se de maneira consentida ou não – embora hajam fortes implicações no conto de que elas não têm escolha – para dar à luz criaturas humanoides.

Já a questão da etnia aparece de maneira explícita em sua obra, com personagens não brancos sendo constantemente vilanizados, animalizados e até mesmo demonizados, como é o caso do lutador de boxe em *Herbert West: Reanimator* (1922), que é comparado a um animal, enquanto seu corpo é revivido em uma cena violenta; os cultistas negros e miscigenados de Chtulhu em *O chamado de Cthulhu* (1926), que são satirizados e demonizados enquanto idolatram um deus visto como demônios; e, talvez o exemplo mais notório *O horror em Red Hook* (1925), no qual imigrantes que Lovecraft enxergava como invasores levam consigo a Nova York criaturas malignas de suas terras, acabando com a "pureza" do lugar.

Wisker (2018) sugere que esses elementos de miscigenação e a associação de mulheres e relações sexuais com algo maligno são reflexos da criação de Lovecraft e de sua relação conturbada com os pais e suas doenças. Discutiremos o possível papel autobiográfico desses elementos e como eles foram subvertidos pelas duas versões de *Aniquilação* no capítulo seguinte. Por ora, é importante destacar que ambas as obras trouxeram mudanças notáveis na forma como gênero, etnia e sexo são tratados no horror cósmico, embora seja igualmente importante lembrar que estão longe de ser as primeiras.

Como a própria Wisker (2018) aponta, diversas mulheres se reapropriaram do horror cósmico para abordar a feminilidade como a britânica Angela Carter e a irlandesa Caitlin R. Kiernan, bem como autores negros, como é o caso da série do canal HBO *Lovecraft Country* (2016), que usa do horror cósmico para abordar como era ser negro nos Estados Unidos de Jim Crow, pautado pelo segregacionismo, ou de *Cthulhu* (2007) que aborda a homossexualidade através do horror cósmico. O próprio Jeff VanderMeer, autor de *Aniquilação* (2014), reconhecendo a falta de visibilidade para autoras mulheres e autores de etnias diversas, publica

[39] No original: Two common problems emerge in our reading of the work of Lovecraft, master of horror: his fictional representations of or absence of women, and his terror and disgust at otherness, which manifests itself most obviously as racism. The two come together in the terrifying results of miscegenation, a Lovecraftian staple.

ao lado de sua esposa Ann VanderMeer, a antologia *Sisters of the revolution: a feminist speculative fiction anthology* (2015), contendo contos feministas de autoras no gênero ficção especulativa.

Ainda assim, as duas versões de *Aniquilação* são as primeiras obras de horror cósmico completamente protagonizadas por mulheres a alcançar públicos maiores, e tanto o escritor do romance quanto o diretor e roteirista do filme se utilizam da literatura criada por Lovecraft para abordar temas que não eram discutidos em sua obra, ou então eram tratados como tabu ou pela ótica machista, racista e xenofóbica do autor.

CAPÍTULO 5 - DO HORROR CÓSMICO À ATRAÇÃO CÓSMICA: UMA ANÁLISE ARQUITEXTUAL

Figura 23 - Lena avista dois veados em perfeita sincronia, com flores crescendo de seus chifres

> Tudo o que ouvíamos era aquele gemido baixo. O efeito que ele produzia não pode ser entendido por quem não esteve ali. A beleza de tudo também não, e, quando passamos a ver beleza na desolação, algo muda dentro de nós. A desolação tenta nos colonizar (VanderMeer, 2014, p. 10).

A análise feita aqui será, em grande parte, arquitextual: será comparado o filme *Aniquilação* (2018), dirigido por Alex Garland, ao gênero de horror cósmico criado por Howard Phillips Lovecraft – e, em menor escala, a relação do romance *Aniquilação* (2014) com os dois. O foco da análise é como o horror cósmico foi parodiado no filme e como subverte diversos elementos narrativos estabelecidos por Lovecraft para o gênero, como a mudança na representação do sublime e o efeito que causa na narrativa, nos papeis das personagens e dos narradores e no próprio horror cósmico, que ganha um sentido distinto nesse processo de adaptação.

5.1 Uma beleza sublime

Demonstramos no primeiro capítulo como o sublime é o elemento central nos contos de Lovecraft: é a descoberta do sublime e as implicações causadas por essa descoberta os principais geradores do horror na narrativa fantástica do autor. Existe, de fato, uma relação de indiferentismo na obra de Lovecraft no sentido de que as personagens são confrontadas com sua insignificância perante o universo. Essa descoberta, no entanto, não é absorvida por elas de maneira indiferente. A descoberta do sublime é motivo de desequilíbrio violento do *status quo* para as personagens humanas, cuja perspectiva acompanhamos. Os efeitos do fantástico, para Todorov (1973) são, em grande parte, negativos. O que não é o caso em *Aniquilação* (2018).

De certa forma, tanto o romance quanto o filme parecem muito mais alinhados com a filosofia de indiferentismo cósmico da qual Lovecraft era adepto. O fantástico é encarado de maneiras diferentes por cada uma das personagens do filme: "Ventress quer encarar isso, você quer enfrentá-lo. Mas eu acho que não quero nenhuma dessas coisas" (Aniquilação, 2018). O sublime, aqui representado pelo "Brilho" e as transmutações por ele causadas, não mais é retratado como algo negativo, mas como um fenômeno natural, por mais destrutivo que ele seja – assim como o câncer.

O câncer exerce um papel central na trama. De maneira explícita, o filme abre com Lena dando aula sobre divisão celular, antes de revelar que os alunos estão assistindo uma célula de câncer se proliferar; Ventress tem câncer; vemos em um *flashback* Lena lendo *The immortal life of Henrietta Lacks* sobre a mulher negra cujas células mortas ajudaram a revolucionar os estudos sobre câncer na década de 1950. No entanto, o papel do câncer é muito mais profundo: o próprio "Brilho" pode ser interpretado como uma representação metafórica deste. Assim como o câncer, ele surge aparentemente do nada e começa a se espalhar, alterando e supostamente destruindo tudo ao seu redor.

Um dos temas centrais do filme é a autodestruição: "Quase todos se autodestroem" (Aniquilação, 2018), afirma Ventress a Lena, e o câncer é o corpo se autodestruindo. Células se dividindo descontroladamente, paradoxalmente acelerando o processo de destruição do corpo. É um processo natural, mas desconhecido, o qual só podemos explorar na esperança de um dia compreender, assim como o "Brilho". Lena, no entanto, durante o interrogatório, comenta que o "Brilho" não estava destruindo, estava mudando as coisas, então talvez o ele seja, não uma metáfora direta ao câncer, mas a visão que os personagens têm dele.

A própria Lena no final enxerga isso, se posicionando de maneira mais neutra em relação ao "Brilho". A experiência lá dentro não parece tê-la afetado tão negativamente quanto

os horrores cósmicos afetam as personagens de Lovecraft. Vemos no interrogatório uma Lena muito mais confusa do que aterrorizada. No farol, o encontro com o ser alienígena no túnel parece deixá-la muito mais fascinada do que assustada, e o próprio clone deixa de assustá-la quando ela percebe que ele a está apenas emulando.

O que na obra de Lovecraft é o motivo do horror cósmico, aqui parece muito mais motivo de atração. Teríamos então uma transmutação do sublime para o belo? Em parte. O filme apresenta constantemente, através de planos abertos a beleza do "Brilho", a natureza que tomou conta, a flora que chega até mesmo a se misturar com a fauna, as cores onipresentes que dão ao lugar um visual onírico. Mas rapidamente descobrimos que é uma beleza traiçoeira, que esconde perigos em toda parte: o crocodilo, o urso, o que quer que habite o farol.

Ainda como na obra de Lovecraft, o contato com o insólito causa um desequilíbrio, mas não tão violento como no horror cósmico. Há ainda a epifania e devaneio mencionados por VanderMeer e VanderMeer (2012), mas elas não mais são sombrias – ao menos não no sentido que são apresentadas no horror cósmico de Lovecraft. Lena afirma que não acredita que o ser alienígena quisesse qualquer coisa, e que ele não estava destruindo as coisas, mas transformando-as em algo novo. Ainda que Lovecraft retrate esse aspecto indiferentista do horror cósmico, ele é interpretado pela perspectiva de personagens que enxergam muito mais o potencial destrutivo desses elementos.

O narrador de *O chamado de Cthulhu* descreve a descoberta do sublime da seguinte forma: "algum dia a reunião do conhecimento dissociado revelará paisagens tão terríveis da realidade que ou enlouqueceremos com a revelação ou fugiremos da luz mortífera em direção à paz e segurança de uma nova era das trevas" (Lovecraft, 2017, p. 118). Lena confronta descobertas similares as de Thurston – embora de maneira mais concreta – e ainda assim, parece encarar por uma perspectiva bem menos negativa.

Observamos essas mesmas conclusões no romance *Aniquilação* (2014), no qual a bióloga observa que, observando tudo aquilo que a Área X criou, não dá para enxergá-la como algo negativo, e que isso não significa que ela tenha mudado de lado com o alienígena e contra a humanidade, porque não há lados nessa equação:

> A coisa mais terrível, o pensamento que não consigo expulsar depois de tudo que vi, é que não posso mais dizer com convicção que isso seja ruim. Não quando olho a natureza intocada da Área X e depois o mundo lá fora, que nós modificamos tanto. Antes de morrer, a psicóloga disse que eu tinha mudado, e acho que ela quis dizer que eu *tinha mudado de lado*. Não é verdade — não sei nem sequer se existem lados, ou o que pode significar isso —, mas poderia

> ser verdade. Agora sei que posso ser persuadida (VanderMeer, 2014, p. 193, grifo do autor).

As estéticas do belo e do sublime estão diretamente relacionadas a como cada indivíduo reage a eles. No filme, a paramédica Thorensen está muito mais próxima das personagens de Lovecraft do que as demais, no sentido que o fantástico desperta nela um desequilíbrio violento, responsável por devaneios sombrios e paranoia. As demais personagens também reagem de maneiras distintas com o que lhes está acontecendo. Mas é a mudança na protagonista que permite a transformação do sublime puro, presente na obra de Lovecraft, para algo que chamaremos de "beleza sublime".

5.2 O outro no centro

Quando se trata das personagens, talvez a diferença mais importante entre *Aniquilação* (2018) e o horror cósmico de Lovecraft seja a troca de gêneros. Nos contos de Lovecraft, não apenas os protagonistas, como quase todas as personagens são homens. São sempre homens que tomam uma posição que podemos chamar de explorador – cientistas, jornalistas, acadêmicos ou até mesmo um desavisado que se encontra no lugar errado na hora errada. São poucas as mulheres mencionadas na obra de Lovecraft, e ainda menos as que exercem qualquer papel além de uma breve menção.

Essa ausência da presença feminina parece resultar, como afirma Gina Wisker (2018), de um sentimento de desdém por parte de autor em relação à figura feminina, além de uma repugnância quase patológica pelo sexo e procriação. Como aponta Wisker, em seu ensaio *O horror sobrenatural na literatura* (1927), Lovecraft retrata mulheres apenas como portadoras do mal, seja em relação ao sexo – como "o amante-demônio que vem buscar a noiva ainda viva" (Lovecraft, 2021, p. 308) – ou à reprodução – como "a estranha criança, nascida com problemas mentais devido ao susto sofrido pela mãe camponesa [...], filho de algum pai mais terrível que a humanidade, é o herdeiro de memórias e possibilidades monstruosas" (Lovecraft, 2021, p. 370).

Isso se reflete também em sua obra. *A sombra sobre Innsmouth* (1936) o narrador descobre que as mulheres da fictícia cidade de Innsmouth são as progenitoras de criaturas meio-homem, meio-peixe, sua própria mãe, tendo sido vítima dos "deuses" que os habitantes veneram e que procriam com as mulheres, decide fugir com seu filho, que descobre estar destinado a se tornar uma daquelas criaturas. Em *O horror de Dunwich* (1929), Lavinia Whateley, que é

apenas mencionada sem de fato aparecer, dá à luz o estranho Wilbur Whateley, cujo pai é revelado no final como a entidade Yog-Sothoth, a quem Whateley busca libertar. Quase tão excêntrica quanto seu pai, que lhe ensinou artes ocultas, e seu filho, Lavinia desaparece pouco antes do caos tomar Dunwich, possivelmente tendo sido sacrificada por seus próprios pai e filho.

Mulheres não são vistas por uma ótica positiva na obra de Lovecraft, isso quando são representadas, já que em geral apenas são ignoradas. São apenas retratadas como o "Outro", um Outro que não serve propósito além de trazer o mal através do sexo e da procriação. A mudança então das narrativas exclusivamente protagonizadas por homens de Lovecraft para uma protagonizada apenas por mulheres em *Aniquilação* (2018), não parece acidental.

A mudança vem do romance, no qual a expedição à Área X é formada por uma bióloga, uma psicóloga, uma topógrafa e uma antropóloga. No filme suas profissões mudam, mas seus papeis se mantêm: cientistas. Lena aponta o fato de a expedição ser formada apenas por mulheres, ao que Radek enfatiza que é uma expedição formada por cientistas, algo que possivelmente jamais teria passado pela cabeça conservadora de Lovecraft, incapaz de associar as palavras cientistas e mulheres.

É importante mencionar que nem o romance nem o filme são os primeiros a colocarem mulheres no papel central do horror cósmico. *Alien: o oitavo passageiro* (1979), eternizou a Ripley de Sigourney Weaver como uma das mais importantes protagonistas de horror de todos os tempos; e, como afirma Wisker (2018), autoras como Angela Carter e Caitlyn R. Kiernan trazem novas perspectivas sobre a imagem da mulher no horror cósmico escrevendo histórias "nas quais mulheres rejeitam os papeis de fantoches e peões (*The Magic Toyshop*, 1967; "*The Loves of Lady Purple*", 1974; *Nights at the Circus*, 1987), buscando suas sexualidades e oferecendo formas de revisar e reescrever mitos restritivos recebidos" (Wisker, 2018 p. 230, tradução nossa[40]).

Aniquilação é, no entanto, se não a primeira, uma das primeiras histórias de horror cósmico, pelo menos no *mainstream*, a ser exclusivamente protagonizada por mulheres. E, assim como as personagens femininas escritas por autoras como Carter e Kiernan, subvertem os papeis atribuídos às mulheres por Lovecraft, que não mais são vilanizadas por suas

[40] No original: in which women reject the roles of puppets and pawns (The Magic Toyshop, 1967; "The Loves of Lady Purple", 1974; Nights at the Circus, 1987), seizing their sexuality and offering ways of revising and rewriting received, constraining myths

sexualidades, mas trazidas ao centro de suas próprias narrativas, recebendo uma agência que jamais tiveram nas narrativas de Lovecraft. O mesmo acontece com personagens não brancos. Josie Radek é interpretada pela atriz negra Tessa Thompson, Anya Thorensen e Kane são interpretados respectivamente por Gina Rodriguez e Oscar Isaac, dois atores latino-americanos, e o japonês Benedict Wong interpreta o interrogador Lomax. Suas etnias jamais são apresentadas como relevantes, mas como elementos naturais da narrativa, assim como o fato de a expedição ser formada por cientistas mulheres.

No romance, as etnias das personagens, ou quaisquer características físicas, jamais são mencionadas – ao menos não no primeiro. Nos volumes posteriores da trilogia, é mencionado em passagens breves que as personagens da bióloga e da psicóloga são de descendência asiática e nativo-americana respectivamente, o que causou controvérsia quando foi revelado que seriam interpretadas por atrizes brancas – Natalie Portman como a bióloga e Jennifer Leigh como a psicóloga (TIME, 2018).

O filme foi acusado de *whitewashing*, prática comum em adaptações fílmicas e televisivas, quando personagens fictícias ou figuras históricas originalmente não brancas são interpretados por atores brancos. Alex Garland respondeu às críticas afirmando que escreveu o roteiro baseado apenas no primeiro livro, que não menciona as etnias das personagens, e escolheu os atores baseado em como ele reagia a suas atuações, embora esteja ciente de que, como homem branco, esteja sujeito a cometer racismo inconscientemente, como todos estamos (Time, 2018).

Ainda assim, mesmo com a crítica de *whitewashing*, é um avanço em relação à forma como Lovecraft tratava outras etnias, um Outro ainda mais maligno do que as mulheres. Outra questão que aponta uma falha no que Lovecraft acreditava compor suas narrativas de horror cósmico é como vemos constantemente os seres do *Cthulhu Mythos* serem venerados por personagens negros e miscigenados, como é o caso de *O chamado de Cthulhu* e *O horror em Red Hook*. Os seres que deveriam representar a indiferença do cosmo em relação à humanidade acabam reduzidos a deuses malignos de etnias que Lovecraft parecia enxergar como tão malignas quanto. Não é de se estranhar que August Derleth e aqueles que vieram depois tenham distorcido o *Cthulhu Mythos* a uma luta divina maniqueísta.

O racismo e xenofobia de Lovecraft podem ser enxergados em diversos aspectos de sua obra, seja na forma que personagens não brancos são descritos e se comportam nas narrativas, como os cultos de negros e miscigenados cometendo sacrifícios humanos a entidades sombrias em *O chamado de Cthulhu*, ou com a miscigenação sendo equiparada ao cruzamento

forçado de espécies em *A sombra de Innsmouth*. Há, no entanto, teorias de que o racismo e a xenofobia de Lovecraft estão em um aspecto muito mais intrínseco de sua obra: o próprio horror cósmico.

Uma interpretação muito comum da obra Lovecraft é a de que o horror cósmico e o sublime na obra do autor seriam alegorias aos negros, judeus e imigrantes que ele enxergava como invasores. Embora seja uma afirmação que faz sentido, visto o tratamento desses grupos por parte do autor, dentro e fora de sua obra, é impossível afirmar com certeza que o *Cthulhu Mythos* é uma alegoria para os preconceitos de Lovecraft, pois como afirma o autor J. R. R. Tolkien (2019) sobre alegorias, elas estão muito mais relacionadas à interpretação do leitor, mas não necessariamente remetem à intenção do autor, pois o processo de escrita é muito mais complexo do que apenas tirar inspiração de sua própria vida para ficcionalizá-los, como já tratamos anteriormente. Em suas próprias palavras,

> os modos como o germe de uma história usa o solo da experiência são extremamente complexos, e tentativas de definir o processo são, no máximo conjecturas a partir de evidências inadequadas e ambíguas. Também é falso, apesar de naturalmente atraente, quando as vidas do autor e do crítico se sobrepuseram, supor que os movimentos do pensar ou os eventos do tempo comum a ambos foram necessariamente as influências mais poderosas (Tolkien, 2019, p. 34).

Para o autor, muitos confundem "alegoria" com "aplicabilidade", estando esta relacionada à liberdade interpretativa de um leitor para com uma obra literária, e àquela ao domínio do autor sobre a obra (Tolkien, 2019). Não havendo confirmações sobre as intenções de Lovecraft quanto às origens ou alegorias por trás de seu horror cósmico, quaisquer interpretações para além do que é trazido na diegese da obra caem no campo da aplicabilidade.

Como afirmamos em um trabalho anterior (Weslley Ferreira de Araujo; Tiago Marques Luiz, 2021), o horror cósmico da obra de Lovecraft pode, de fato, ser uma representação alegórica dos grupos Lovecraft detestava e enxergava como invasores ou apenas frutos do fascínio do autor com ciências como astronomia, física e química, uma mistura dos dois, ou até mesmo nenhum.

> As criaturas poderiam representar todas as suas fobias contra quaisquer grupos que fizessem parte de minorias sociais que tanto o horrorizavam, ou poderiam apenas ser fruto da fascinação do autor quanto ao cosmos, ou talvez ambos, ou até mesmo nenhum. Há argumentos para defender qualquer uma das hipóteses e, no entanto, no fim elas não passariam disso: hipóteses (Araujo; Luiz, 2021, p. 102).

De qualquer forma, há uma mudança clara na forma como esses grupos são representados em *Aniquilação* (2018). Se nas narrativas de Lovecraft eles eram apenas invasores que traziam consigo o mal, no filme eles são personagens muito mais complexos que qualquer protagonista dos contos de Lovecraft. Ou pelo menos com uma complexidade distinta daquela demonstrada por estes.

5.3 Personagens planas-esféricas e esféricas-planas

Um dos temas centrais de *Aniquilação* (2018) é a questão da identidade. Vemos no diálogo final de Kane com seu *doppelgänger,* no qual ele reflete qual dos dois é o verdadeiro e como ele não tem mais certeza se é Kane. "Eu achava que era um homem. Eu tinha uma vida. As pessoas me chamavam de Kane. Mas agora eu não tenho tanta certeza. Se eu não era Kane, quem eu era? Eu era você? Você era eu?" (Aniquilação, 2018).

O próprio *doppelgänger* também parece confuso com sua identidade, como na cena final, quando Lena lhe pergunta se ele é Kane. Sua resposta, um vago "Eu acho que não" (Aniquilação, 2018). Isso recontextualiza seu comportamento confuso ao longo do filme, confusão essa causada tanto pelo universo novo encontrado ao deixar o "Brilho", quanto com sua própria identidade.

No diálogo final entre Lena e Josie, esta comenta que provavelmente parte de Sheppard ficou dentro do urso quando ele a matou, parte de sua identidade. Ventress comenta que o que quer que esteja causando aquilo está se expandindo, e continuará a se expandir até abranger tudo, fragmentando seus corpos e suas mentes até não restar nada – até a aniquilação total. Aniquilação da identidade.

Com Lena, a questão da identidade é ainda mais sutil. Vemos no início que ela absorveu a tatuagem de Thorensen, ainda que não saibamos. Vemos o mesmo plano de sua mão refratada no copo que vemos com o clone de Kane. A cena final, no entanto, deixa uma pergunta ainda mais contundente: aquela era de fato Lena? A personagem suspira assustada, como se fosse a primeira vez que refletisse sobre aquilo e ambos se abraçam. Os olhos dos dois refletindo as cores do "Brilho" parecem indicar que Lena realmente é apenas um clone.

Discutiremos isso mais a fundo no tópico seguinte, pois, embora não haja uma resposta concreta para a pergunta, a narração do filme deixa pistas sobre quem realmente saiu do "Brilho". No romance, a questão da identidade é ainda mais importante que no filme, mas de

maneiras diferentes. a bióloga chega à conclusão que a Área X está transformando pessoas em animais, baseado nos comportamentos e olhares deles, enquanto manda clones deles para o mundo exterior. Isso faz a protagonista questionar ao final de sua narração se quando ela for transformada reterá sua memória, sua identidade.

Todas as personagens também são despidas de suas identidades antes de entrar na Área X, proibidas de usar seus nomes. Em certo momento, após encontrar um nome escrito pela psicóloga, a bióloga comenta como aquilo parece uma perturbação da ordem natural da Área X, como se não combinasse com aquele lugar, como se fosse perigoso.

> Havia meses que eu não via ou ouvia um nome, e ver aquilo me perturbou profundamente. Parecia algo errado, algo que não combinava com a Área X. Um nome era um luxo perigoso ali. Sacrifícios não requerem nomes. Pessoas que serviam um propósito não precisavam ser nomeadas. Por qualquer ângulo que eu encarasse, o nome era uma perturbação a mais, e indesejada, para mim — um espaço negro que continuava a crescer e crescer na minha mente (VanderMeer, 2014, p. 136).

O nome, representativo da questão da identidade com a qual a bióloga não era confrontada há muito tempo, a perturba profundamente. Talvez seja perigoso por oferecer algo a mais para a Área X assimilar, um poder a mais oferecido a um lugar já tão poderoso. Em poucos dias, a estranheza daquele lugar se tornou tão corriqueira para quem a bióloga se tornou, que é a normalidade do mundo exterior que agora a perturba. O desequilíbrio violento do sublime ganha novas perspectivas depois de todas as experiências da personagem dentro da fronteira. Como afirma a psicóloga, a bióloga mudou. E continua em constante mudança graças ao "brilho" dentro de si.

Ela é enxergada pela psicóloga como uma chama flutuando, e, no final, ela se torna ciente de que não é mais *apenas a bióloga*, a Área X a tornou uma pessoa diferente, o que a psicóloga ironiza em seu diálogo final: "– Sou só eu, a bióloga – falei com voz calma, mesmo tendo sido atingida por um de seus golpes. – Só você – disse ela com uma risadinha rouca, como se eu tivesse dito algo engraçado. – Só você" (VanderMeer, 2014, p. 126).

A questão de a identidade ser tão prevalente nessas duas obras contrasta diretamente com a obra de Lovecraft, na qual suas personagens simplesmente não tinham identidade. As personagens lovecraftianas eram utilizadas como veículos através dos quais o fantástico era apresentado ao público. Não estamos lendo a história de Thurston para saber sobre ele, mas sobre Cthulhu e seu culto maligno, o mesmo com os demais narradores de seus contos e novelas.

A única informação que temos sobre o narrador de *Dagon* é que ele era um marinheiro durante a Primeira Guerra Mundial, o que é relevante para sabermos como ele foi parar na ilha do deus-peixe; os únicos detalhes que sabemos sobre o narrador de *O chamado de Cthulhu* é que ele é antropólogo e seu tio, também acadêmico faleceu recentemente, o que é relevante para sabermos como ele descobriu sobre Cthulhu. O mesmo acontece com os demais protagonistas de Lovecraft, só sabemos de suas vidas aquilo que é relevante ao desenrolar da trama. Quem eles são, o que eles gostam, no que acreditam, só é exposto no que concerne a narrativa fantástica que estão descrevendo – ou para fins de propaganda do racismo e xenofobia de Lovecraft.

No entanto, como discutido anteriormente, essa aparente planicidade das personagens de Lovecraft esconde uma complexidade. As personagens estão em diálogo constante, consigo mesmos e com os leitores de seus relatos – ao menos em seus contos iniciais, *Nas montanhas da loucura* (1936), há muito menos questionamento por parte do narrador, que, junto a outros dos contos posteriores do autor, parecem muito menos incertos quanto ao que presenciaram ou ouviram.

Enquanto a questão da identidade vai gradativamente perdendo força conforme Lovecraft avança sua escrita, o horror cósmico moderno traz de volta essa questão, dessa vez no centro da narrativa. Isso resulta em mudanças não apenas nas personagens enquanto personagens, mas também enquanto narradoras, como veremos a seguir.

5.4 Narrador(a) (in)confiável

Já abordamos como o narrador não confiável é um elemento importante para a obra do Lovecraft. É através dele que é construída a narrativa fantástica em seus contos, gerando a hesitação comentada por Todorov (1973), que leva à epifania e ao devaneio sombrios abordados por VanderMeer e VanderMeer (2012). Isso não quer dizer que os narradores estejam mentindo. Ao contrário, ao olhar a forma como Lovecraft parece construir aquilo que hoje popularmente se chama de universo compartilhado entre seus contos, é sensato assumir que seus narradores estão contando a verdade – ou pelo menos a interpretação deles da verdade.

Mas e quanto às narradoras do romance *Aniquilação* (2014) e sua contraparte do filme homônimo de 2018? Seriam elas também narradoras não confiáveis loucas, conforme o que descrevem Wayne C. Booth (1983) e William Riggan (1981)? Há margens para tal interpretação em ambas as versões. Tanto no filme quanto no romance, ambas estão narrando os eventos

depois que eles aconteceram e depois de terem passado por experiências traumáticas envolvendo elementos além de suas compreensões. Há, no entanto, mudanças pequenas de uma versão a outra que mudam seus papeis enquanto narradoras possivelmente não confiáveis.

No romance, a bióloga se propõe a fazer um relato o mais objetivo possível sobre sua expedição na Área X, embora ela saiba que essa objetividade total é impossível. Ainda assim, ela busca narrar os fatos da melhor forma que pode – ao menos em parte. Descobrimos por volta da metade de seu relato que ela omitiu que seu marido estivera na expedição anterior e que ela assistiu sua morte após ele retornar, de acordo com ela, para manter a percepção do leitor de que ela é uma narradora confiável. Como ela afirma, "[...] espero que, quando lerem este relato, possam me considerar uma testemunha objetiva e confiável" (VanderMeer, 2014, p. 59).

Mas talvez o ponto que mais levante o questionamento quanto à sua confiabilidade seja o "brilho". Ela é infectada pelos esporos na torre logo no início da narrativa, o que resulta em mudanças no seu organismo, na sua mente, e nos seus sentidos. Ainda assim, não parece haver evidências suficientes para apontá-la como uma narradora não confiável. Seu relato é coeso, não apresenta muitas contradições e os romances posteriores corroboram sua narrativa. Booth (1981) explica que o que separa o narrador confiável do não confiável é se o que ele faz e diz está ou não de acordo com as normas narrativas colocadas pelo autor:

> Por falta de termos melhores, eu chamei um narrador de *confiável* quando ele fala ou age de acordo com a normas da obra [...], *não confiável* quando não o faz. É verdade que muitos dos grandes narradores confiáveis cedem à ironia incidental, e eles são, portanto, "não confiáveis" no sentido de serem potencialmente enganadores. Mas ironia difícil não é suficiente para tornar um narrador não confiável (Booth, 1983, p. 158-159, grifos do autor, tradução nossa[41]).

Apontamos como a bióloga se afirma como alguém sem a profundidade que seu marido parecia procurar nela, ela era por dentro exatamente o que parecia ser por fora – ou assim ela acredita (VanderMeer, 2014). Seu relato mostra o contrário, no entanto. Desde o modo como sua relação distante com seus pais e sua aproximação com a natureza moldaram seus comportamentos na vida adulta (e sua decisão de ir à Área X), até a descoberta de que ela de fato se importava com seu marido, ao ponto de dedicar o fim de sua jornada a se aproximar de

[41] No original: For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work […], unreliable when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus "unreliable" in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable.

sua memória. Isso descreve muito mais essa ironia incidental descrita por Booth do que uma comprovação de sua inconfiabilidade. A personagem parece estar muito mais querendo enganar a si mesma do que ao seu leitor.

O que define um narrador como não confiável é a forma como ele é apresentado ao público, fazendo-o se questionar sobre a validade daquilo que está lendo. "É mais frequentemente uma questão do que [Henry] James chama de *inconsciência;* o narrador está errado, ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega" (Booth, 1983 p. 159, grifo do autor, tradução nossa[42]). Não há nada na narrativa que indique que a bióloga esteja mentindo ou enganada quanto ao que está relatando, o que parece indicar que ela é uma narradora confiável. O que a difere da narradora do filme.

Como já discutido, um filme pode ter duas instâncias narrativas: um narrador implícito responsável por organizar as imagens e os sons na ordem em que os assistimos, a quem Gaudreault e Jost (2009) chamam de "grande imagista"; e um narrador explícito, que narra verbalmente, seja através de *voice-over*, cartelas etc. *Aniquilação* (2018), começa com Lena sendo interrogada, e é a pergunta "o que você sabe?", que traz os *flashbacks* de tudo que aconteceu desde o retorno de seu marido (e o que o levou a ir para a expedição) até a destruição do "Brilho". Os *flashbacks* cortam em momentos para Lena no interrogatório contextualizando suas falas. Mas acompanhamos tudo a partir de sua perspectiva, e nada parece indicar que há motivos para duvidar de sua narração.

Vemos Lena destruir seu clone e com ele o farol e o "Brilho" num dos poucos momentos do filme que acontecem além da perspectiva da protagonista: o clone se dirigindo até o túnel do meteoro colocando fogo nele. Assume-se então que quem saiu de lá foi Lena e não seu clone. Mas a pergunta do clone de Kane sobre ela ser a verdadeira Lena lhe causa uma reação de quem parece ter percebido algo que antes não notara. O filme acaba sem que haja resposta, ambas as possibilidades pairando enquanto vemos os olhos de Lena e Kane brilhar com as cores do "Brilho".

Há, entretanto, um detalhe que dá a entender que foi Lena quem escapou, não sua *doppelgänger*. Assistimos nos *flashbacks* àquele que ela acredita ser Kane queimar no farol, enquanto ela chega à conclusão de que aquele que retornara era seu clone. No entanto, ela jamais revela isso ao seu interrogador. Quando pergunta sobre Kane no final, ela o trata como seu marido, provavelmente por saber que ele seria morto ou mantido como cobaia pelo resto da

[42] No original: It is most often a matter of what [Henry] James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him.

vida caso descobrissem sobre sua real natureza. No final, ela parece aceitá-lo, assim como aceita as mudanças que lhe causaram o "Brilho".

Seu choque pode ser por não ter certeza se ela é Lena ou sua clone, ou por ter percebido que o "Brilho" lhe modificou de tal maneira, física e psicologicamente, que ela não é mais a mesma Lena que entrou ali. A refração causada no interior aliada à descoberta da beleza sublime que habita aquele lugar a modificou de tal maneira que a pergunta "você é Lena?" é ao mesmo tempo tão trivial e tão complexa. Essa discrepância entre a enunciação e o enunciado, entre a narração e a narrativa revelam tanto que Lena escapou do "Brilho" após destruí-lo e que ela é uma narradora não confiável. Ela é um tipo diferente de inconfiável dos narradores de Lovecraft. Estes são inconfiáveis porque são loucos, Lena é inconfiável porque está deliberadamente mentindo.

Riggan (1981) não traz entre sua classificação narradores não confiáveis mentirosos, afinal, na literatura não é tão simples identificar se um narrador está mentindo porque ele quer. Podemos identificar se ele está exagerando como o narrador *pícaro*, se ele não leva a sua narração a sério como o palhaço, mas não se ele está mentindo por vontade própria – ao menos não até ele revelar ao seu narratário estar mentindo, ponto no qual ele acaba caindo em uma das outras categorias descritas por Riggan, graças ao motivo pelo qual estava mentindo.

O cinema permite outras possibilidades, no entanto. Lena é a narradora explícita no filme, mas ela não está narrando para nós, e sim para seus interrogadores do Comando Sul, o que faz dela uma narradora não confiável mentirosa. Ela não mente porque não leva seu papel como narradora a sério como o palhaço ou exagera os fatos como o pícaro. Lena mente para proteger Kane, ou pelo menos *aquele* Kane. Só podemos identificar sua mentira porque acompanhamos os dois níveis narrativos intradiegéticos: o da narradora explícita e o da narrativa. Ao contrário dos narradores de Lovecraft, é justamente Lena estar tão consciente que a torna não confiável, ela sabe as consequências da verdade.

Isso retorna mais uma vez à forma como o fantástico é apresentado nas obras de Lovecraft e no filme de Garland. Lovecraft traz o cósmico pela perspectiva do sublime, que deixa seus protagonistas-narradores em um estado mental fragilizado, *Aniquilação* (2018) o traz por um prisma que mistura o sublime ao belo, resultando numa relação muito mais complexa entre cada personagem e o fantástico. essa relação, principalmente para a protagonista, se aproxima muito mais de um sentimento fascinação ou de atração do que necessariamente de horror. O que leva ao questionamento final deste trabalho: pode ser chamado de horror cósmico, uma obra na qual o cósmico não é a causa do horror?

5.5 Afinal, horror cósmico?

Aniquilação (2018) traz elementos similares àqueles que Howard Phillips Lovecraft concretizou como características do horror cósmico. Ainda assim, eles são apresentados de maneiras tão distintas àqueles da obra do autor que é válido questionar se o filme realmente se enquadra dentro desse gênero. Como abordamos ao longo deste trabalho, o horror cósmico trata sobre a avassaladora descoberta de nossa insignificância perante o cosmo, que ganha vida na forma de poderes sublimes além da compreensão humana. A nós, restam os devaneios e paranoias sombrios que essas descobertas trazem, resultados de uma quebra violenta do equilíbrio natural que um dia acreditávamos governar o universo. Os impactos individuais dessas descobertas são aterrorizantes, os impactos sociais seriam apocalípticos à sociedade como a concebemos e à própria ciência – aniquiladores.

No filme, há a descoberta de um desconhecido além da compreensão humana. No entanto, este não é puramente sublime como o cósmico de Lovecraft. Tampouco ele é puramente belo. Na cena em que Lena encontra o "criador" no túnel, parece haver muito mais sentimentos de fascinação e curiosidade do que de terror – sentimentos esses que parecem quase mútuos. A montagem corta entre plano de Lena e contra-plano do alienígena quase como se estivesse filmando um diálogo, conversado completamente de maneira não verbal. A trilha sonora quase hipnótica contribui para essa impressão. A cena, a criatura e o próprio túnel são reproduzidos de maneira dinâmica. A câmera faz cortes rápidos, as paredes do túnel se movem constantemente, a criatura se faz e desfaz sob si mesma, as luzes dominam o cenário de outro mundo tornando a cena hipnótica ao mesmo tempo que desconfortável, assim como a aparência e os movimentos do clone de Lena, seu confronto final lembrando mais uma dança.

Mas não é apenas no final que isso acontece. Ao longo de todo o filme, o belo e o sublime se misturam, mostrando que, naquele lugar eles não são uma dicotomia tão simples, mas duas faces de uma mesma moeda. A natureza é bela e colorida, mas esconde perigos que ameaçam as personagens o tempo todo. As plantas e animais com características mistas, escondem patologias por trás de si. O corpo de um dos membros da expedição anterior se expandiu em mistura a fungos e outros organismos, que o tornaram assombrosamente belo. O belo se revela sublime e o sublime se revela belo, o que faz com que as relações das personagens com essa beleza sublime sejam também mais complexas que aquelas das obras de Lovecraft.

Lena, durante o interrogatório, não parece traumatizada – ao menos não da forma que costuma acontecer na obra de Lovecraft. A personagem parece confusa, abalada, e demonstra que foi profundamente afetada por sua experiência no "Brilho", mas não necessariamente de forma negativa. Assim como sua contraparte em *Aniquilação* (2014), ela parece enxergar o universo sob um novo prisma, no qual os vários conceitos que ela um dia acreditava não são mais tão firmes e concretos quanto antes. Assim como para as personagens de Lovecraft, restam-lhe apenas os devaneios sobre sua descoberta, mas não necessariamente devaneios sombrios como na obra de Lovecraft. E, ao contrário da paranoia, ela parece escolher a aceitação. O abraço no clone de Kane, logo depois de ser perguntada se ela era Lena, pode representar também ela abraçando quem ela se tornou, sua nova realidade e sua nova visão do cosmo – não positiva ou negativa, mas neutra. Essa posição está muito próxima da ideia de Lovecraft sobre um "indiferentismo cósmico", do que qualquer outra obra do próprio Lovecraft.

O narrador de *O chamado de Cthulhu* inicia o conto mencionando como a descoberta da verdade sobre o universo resultará em uma de duas possibilidades: "ou enlouqueceremos com a revelação ou fugiremos da luz mortífera em direção à paz e segurança de uma nova era das trevas" (Lovecraft, 2017, p. 118). Ou enlouqueceremos, ou jogaremos fora todo o conhecimento que nos causou nossa ruína. A terceira possibilidade, enfrentada pelo narrador, seu tio e diversos outros narradores de Lovecraft que tiveram contato com essa verdade destruidora é a morte. A psicóloga traz uma perspectiva semelhante em seu diálogo final com Lena no túnel.

> Eu precisava saber o que está dentro do farol. Esse momento passou. Está dentro de mim agora. Não é como nós. É diferente de nós. Eu não sei o que quer. Ou se quer, mas crescerá até envolver tudo. Nossos corpos e nossas mentes serão fragmentados em suas menores partes, até que nenhuma parte sobre. Aniquilação (Aniquilação, 2018).

Para Ventress, o único resultado possível do que está acontecendo a elas é aniquilação. O que ela enxerga como aniquilação, no entanto, é o seu corpo espirrando jatos de luz que iluminam todo o túnel em uma cena representada de maneira bela. Não *aniquilação*, mas *transformação*. Algo que ela não pode ver porque acontece após sua morte. Talvez de maneira similar, os protagonistas de Lovecraft se recusam ou são incapazes de enxergar o panorama além daquilo que eles enxergam como a destruição da humanidade.

Como Lena especula no final, não é sobre destruição, mas sobre recriação e transformação. Esse processo pode não ser favorável à humanidade, como observamos com

várias das personagens ao longo da trama, mas isso é porque somos insignificantes nesse processo. Vítimas de um cosmo que está indiferente a nós e não sente senão um fascínio momentâneo antes de nos usar como ferramentas em seu processo de (re)criação, como vemos com Lena e o alienígena no túnel, e no romance de VanderMeer com a bióloga e o rastejador, que examina a protagonista a um ponto de agonia extrema, antes de soltar-lhe como se ela nunca tivesse estado lá.

Por essas razões, podemos, de fato afirmar que *Aniquilação* (2018), assim como o romance homônimo que inspirou o filme, são obras de horror cósmico. Ambas subvertem de tal maneira os elementos centrais criados por Lovecraft, que é difícil pensar que essas subversões sejam acidentais. Ainda assim, o cerne do que é o horror cósmico ainda está lá: a descoberta da insignificância humana diante do universo e como ela revela nosso papel nele. Neste sentido, o filme e o romance talvez estejam mais próximos da filosofia de indiferentismo cósmico de Lovecraft do que a própria obra do autor.

Nas precisas palavras de Roas (2014) sobre a mudança do fantástico tradicional para o fantástico contemporâneo – que ele considera, não como um "neofantástico", mas como o fantástico em um contexto diferente: "os *recursos* para *objetivar* o *impossível* têm variado com o tempo (ainda que não de forma tão radical quanto poderia parecer [...])" (Roas, 2014, p. 147, grifos do autor). O gênero é o mesmo, independente de quem, como, quando, onde ou por quê. Renovam-se apenas as ferramentas e os recursos para construir a transgressão do real e evocar os sentimentos de medo, inquietação, sublime – e neste caso do belo.

É importante mencionar que *Aniquilação* (2018) não é pioneiro nessa interpretação de um cósmico que causa mais fascínio que terror. *2001: uma odisseia no espaço* (1968), dirigido por Stanley Kubrick, *A chegada* (2016), de Denis Villeneuve, e até *Stalker* (1979), discutido anteriormente, trabalham a ideia de indiferentismo cósmico de diferentes maneiras. O que difere *Aniquilação* dessas demais é que este é o único a manter o aspecto de horror presente na obra de Lovecraft. Como a intermidialização do horror cósmico no filme afetará doravante a representação do horror cósmico em diferentes mídias, se é que afetará, talvez ainda seja cedo para especular. Ainda assim, o filme rapidamente se tornou um exemplo de representação eficaz audiovisual do horror cósmico, que muitos por muito tempo afirmaram ser "inadaptável".

Mas *Aniquilação* (2018) pode representar uma fase no processo de mutação da forma como o horror cósmico de Howard Phillips Lovecraft é enxergado e representado. Uma nova adaptação de *O chamado de Cthulhu* dirigida pelo famoso diretor de horror James Wan está em produção nesse momento (CBR, 2023); o diretor e escritor Guillermo del Toro também já

demonstrou interesse em adaptar a novela de Lovecraft *Nas montanhas da loucura* (IndieWire; 2021), o diretor também tem uma abordagem sobre monstros em seus filmes de fantasia como *O labirinto do fauno* (2006) e *A forma da água* (2017) que se aproximam muito mais da estética do belo do que do sublime.

É possível que uma nova era para o horror lovecraftiano esteja adiante no horizonte, uma no qual o cósmico não é puramente sublime, e os conflitos pessoais e sociais das personagens humanas sejam ainda mais importantes a como elas lidam com a revelação de que há conflitos cósmicos de ordem muito superior para elas absorverem, e que elas não exercem qualquer função significativa neles.

CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS

Aniquilação (2018) é um filme rico que oferece uma extensa possibilidade de análises e interpretações que escapam ao recorte aqui escolhido. Desde temas como o câncer, que abordamos brevemente aqui, até o duplo; subtextos religiosos e metafísicos; paralelos com o mito judaico-cristão da *Gênesis* (o "Brilho" pode ser interpretado como o Jardim do Éden, Lena como a mulher que com o fruto proibido dá fim ao paraíso); enfim, há muito que se pode tirar dessa narrativa.

O foco desta análise foi em como o filme adaptou, subvertendo – ou em outras palavras parodiou o subgênero literário criado por Howard Phillips Lovecraft, chamado horror cósmico. O filme traz uma relação arquitextual com o gênero que é tanto direta quanto inversa. O tema do medo do desconhecido é mantido, mas a relação e a reação das personagens quanto ao cósmico fazem com que a forma que este é representado seja completamente diferente e muito mais evocativo de um "indiferentismo cósmico" que Lovecraft atribuía a suas obras.

O cósmico, antes totalmente atrelado ao sublime e aos sentimentos negativos evocados por este ganha um aspecto mais neutro (cf. Longino, 1996; Burke, 1993). Ele ainda é fonte do horror, mas agora não apenas do horror. O belo é igualmente evocado por esses elementos. Se na obra de Lovecraft, o espaço é descrito como "pútrido", "sombrio", "pesadelar", em *Aniquilação* (2018), o espaço é colorido pelas cores cintilantes do "Brilho", tomado pela natureza intocada, com fauna e flora que lhes dão aparência quase onírica. As flores de diferentes espécies que crescem do mesmo galho, cervos com flores crescendo de seus chifres, até mesmo o corpo de um dos membros da expedição anterior, que misturado com fungos e outros organismos forma um padrão colorido na parede da piscina.

Tudo isso mostra uma beleza, que dificilmente é descrita na obra de Lovecraft. Mas esse mesmo espaço belo esconde horrores que constantemente ameaçam os membros das expedições. Ainda assim, nada daquilo é tratado como negativo, mas como uma força existente, assim como o câncer, que lenta, mas constantemente vai tomando conta do corpo atacado. O "Brilho" no filme, assim como a Área X em *Aniquilação* (2014), é tratado de forma muito mais neutra que na obra de Lovecraft.

Pode-se afirmar que as criaturas de Lovecraft também são tratadas de maneira neutra. Elas não buscam (na maior parte do tempo) destruir a humanidade, elas apenas existem, e o horror que vem delas jaz no simples fato delas existirem. Ainda assim, ao associar esses seres e lugares ao sublime, e tratar esse sentimento como o único possível a ser evocado por elas,

Lovecraft acaba por desassociar o cósmico de uma leitura "indiferentista", como é o caso das criaturas sendo tratadas como deuses malignos trazidos pelos imigrantes que o autor odiava.

Ora, a incompreensibilidade do cosmo é a causa do horror para as personagens lovecraftianas. Parece simples em teoria, mas incompreensibilidade não necessariamente gera o horror. Na verdade, qualquer elemento pode ser fruto de diferentes interpretações e fonte de diferentes sentimentos, como vemos em *Aniquilação* (2018). Lena quer enfrentar o fenômeno, Ventress quer entendê-lo, Thorensen é enlouquecida por ele, Kane é quebrado. Cada uma das personagens reage de forma diferente ao que está acontecendo a elas.

No fim, Lena percebe que o único caminho diante de tudo aquilo que lhe acontecera é a aceitação. É um dos principais arcos da personagem, assim como de sua contraparte em *Aniquilação* (2014): o terceiro livro da *Trilogia Comando Sul* se chama *Aceitação* (2016) e trata da bióloga e outras personagens aceitando seus destinos diante das mudanças causadas pela Área X.

Ao finalmente aceitar o brilho dentro de si, a bióloga finalmente evolui física e, aparentemente, metafisicamente. Quando sua clone, que se nomeou Ave Fantasma em referência ao apelido dado à bióloga por seu marido, a encontra na Área X, após a bióloga ter vivido décadas lá dentro, que consistiram em poucos meses no mundo exterior, é assim que ela a descreve:

> A larga extensão do seu corpo se espalhava diante da Ave Fantasma, e suas bordas eram difusas, desfocadas, pareciam deslizar para dentro de outro espaço. A montanha que agora era a bióloga aproximou-se até quase tocar o peitoril da janela, tão próxima que a Ave Fantasma poderia ter saltado para cima do que pareciam ser suas costas.
> [...]
> A Ave Fantasma debruçou-se na janela e empurrou aquela camada tremeluzente, aquele brilho que sugeria que a bióloga existia em mais de um lugar ao mesmo tempo, um gesto que parecia com o de romper a superfície de um poço de maré para tocar o que jazia lá dentro [...].
> Não havia ali nada de monstruoso – somente beleza, somente a glória de um desenho perfeito, de um planejamento complexo, desde os pulmões que possibilitavam àquela criatura viver na terra ou no mar, até as enormes guelras escavadas nos seus flancos, agora hermeticamente fechadas, mas que se abririam para respirar profundamente a água do mar quando a bióloga rumasse outra vez para o oceano. Todos aqueles olhos, todos aqueles poços de maré provisórios, todas as marcas na pele e as cicatrizes, e a textura grossa e resistente da sua pele. Um animal, um organismo que nunca existira antes ou que podia pertencer a uma ecologia alienígena. Capaz de fazer a transição não somente da terra para a água, mas de um lugar remoto para outro, sem necessidade de um portal aberto numa fronteira.
> Observando-a com os próprios olhos dela.
> Vendo-a (VanderMeer, 2016, p. 249-251).

O cósmico em *Aniquilação* (2014) e *Aniquilação* (2018) não apenas existe, como na obra de Lovecraft, ele está lá para criar, além do que o ser humano acredita ser melhor para ele. Como Ave Fantasma descreve, o organismo perfeito, que pode ver o que quiser, habitar onde quiser, viajar aonde quiser. Há beleza nas (re)criações da Área X do romance e do "Brilho" do filme, uma beleza ameaçadora, mas ainda assim uma beleza. Na verdade, o termo beleza normalmente vem associado no romance a termos negativos de igual impacto, como o "incessante espetáculo de horrores de tal beleza e biodiversidade" (VanderMeer, 2014, p. 47) visto na torre; ou uma das passagens que melhor descreve esse arco de aceitação das protagonistas do romance e do filme: "quando passamos a ver *beleza* na *desolação*, algo muda dentro de nós. A desolação tenta nos colonizar" (VanderMeer, 2014, p. 10, grifos nossos).

A mudança na representação do cósmico do sublime puro para essa beleza sublime acarreta em mudanças em diversos outros elementos narrativos, talvez o maior seja na representação das protagonistas e narradoras de ambas as histórias. Se na obra de Lovecraft as personagens são meros veículos pelos quais o cósmico é trazido ao leitor, em *Aniquilação* (2014) e *Aniquilação* (2018), quem as personagens são está diretamente relacionado a como elas reagem ao cósmico e às próprias temáticas das narrativas. A identidade, que na obra de Lovecraft é basicamente inexistente, aqui é um dos elementos centrais da narrativa.

Essa *mutação* se dá graças a mudanças em elementos narrativos, tempo de criação de cada obra, contexto nos quais elas foram produzidas e à própria transposição midiática da literatura ao cinema. A presença de um "grande imagista fílmico", que nos dá acesso tanto ao tempo da narrativa quanto ao tempo da narradora explícita permite a subversão do papel da narradora enquanto narradora não confiável; a mudança na complexidade transmitida pelas personagens permite a subversão de suas relações com o insólito; mudanças sócio-políticas permitem que as histórias sejam contadas por uma perspectiva mais diversa do que a de Lovecraft e até tornam a representação do fantástico mais consistente e coerente ao desassociá-las dos preconceitos do autor para com o desconhecido.

O filme está longe de ser perfeito. Sustos como Josie sendo puxada pelo crocodilo na cabana, ou Sheppard sendo atacada pelo urso parecem pertencer a um filme de terror de qualidade bem inferior; o filme possui diálogos expositivos demais, sobretudo para uma obra que exerce um trabalho tão bom em contar uma narrativa visual, como o diálogo final de Lena e Josie, que repete descobertas que já vimos e que as próprias personagens já discutiram.

Além do mais, para um filme em que o tema da identidade exerce um papel tão importante, parece estranho que o fato das protagonistas serem mulheres e algumas não serem brancas não sejam tão levados em consideração na trama. É esperado que esses papeis, seja na ficção ou na vida real, sejam exercidos por homens, em maioria brancos. Ainda assim, além de uma afirmação de que a expedição é formada por cientistas, e não mulheres, o filme não parece ter nada a dizer sobre o tema, ainda que os conflitos pessoais das personagens sejam tão importantes à trama.

Nesse sentido, o filme opta pela mesma saída tomada pela maioria das adaptações de Lovecraft em relação ao racismo e machismo do autor: incluir personagens mulheres e não brancas sem abordar mais a fundo o tratamento a elas dado pelo autor. É importante, no entanto, lembrar que *Aniquilação* (2018) não é uma adaptação direta de Lovecraft, e a forma como o filme subverte o sublime a um meio termo entre o belo e o sublime, sendo não mais a força destrutiva negativa colocada pelo autor, mas uma força neutra de mudança, também subverte a forma como o autor enxergava as forças estrangeiras que ele acreditava estarem "invadindo" seu mundo conhecido, transformando-o em algo desconhecido.

Por esse prisma, *Aniquilação* (2018) torna-se uma célula importante nesse processo de mutação do horror lovecraftiano e do papel do cósmico nele. O que aguarda no horizonte sombrio das representações do horror cósmico em mídias como a literatura, o cinema e *videogames* é incerto, mas é certo que a representação das relações entre as personagens, o cósmico, o insólito e tudo que os cercam continuem se adaptando e se tornando representações cada vez mais distintas daquilo que eram quando Lovecraft as criou, crescendo para além do gênero e das intenções autorais originais de Lovecraft.

REFERÊNCIAS

ANIQUILAÇÃO. Direção: Alex Garland. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2018.

ANDERSON, Kyle. *Annihilation is the peak of cosmic horror*. In: Nerdist, 28 fev. 2018. Disponível em: https://nerdist.com/article/annihilation-lovecraftian-horror-alex-garland/. Acesso em: 24 jun. 2024.

ANNIHILATION | Alex Garland | Talks at Google. Video: 06min07s. Publicado pelo canal Talks at Google. YouTube, 22 fev. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5i7idoijco>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ANNIHILATION Alex Garland & Jeff VanderMeer interview. Video: 30min28s. Publicado pelo canal Flicks And The City Clips. YouTube, 14 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hv74XKAYR2I>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ARAUJO, Weslley Ferreira de; OLIVEIRA, Paulo Custódio de; LUIZ, Tiago Marques. Tradução de "Uma conversa solitária: um olhar Bakhtiniano sobre 'Dagon', De H. P. Lovecraft" de Isaac Aday. *In: Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de fora, v. 11, n. 2, p. 57–70, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/41676>. Acesso em: 26 fev. 2024.

ARAUJO, Weslley Ferreira de; LUIZ, Tiago Marques. A Expressão Do Medo Na Adaptação Cinematográfica Do Conto O Chamado De Cthulhu. In: *Revista Estudos em Letras*, Cassilândia, v. 2, n. 1, p. 96-116, jan. - jun. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2 ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2 ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BEZARIAS, Caio. *Mitologia lovecraftiana*: a totalidade pelo horror. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021.

BELLINI, Mattia. ARNAVAS, Francesca (2024). Miyazaki's hybrid worlds and their riddle-stories: western tropes and kishōtenketsu. In: *Narrative Works*, n. 12, 18–38. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/NW/article/view/33553>. Acesso em 06 mai. 2024.

BERMAN, Eliza. *People Have Accused Annihilation of Whitewashing. Here's How Its Director and Stars Responded*. TIME, 2018. Disponível em: <https://time.com/5158668/annihilation-movie-whitewashing/>. Acesso em 24 mar. 2024.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BUCHANAN, Kyle. *How will the movies (as we know them) survive the next 10 years?* New York Times, 2019. Disponível m: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80, 2009. Disponível em: <https://1library.org/document/y60n6pny-antonio-candido-a-personagem-de-ficcao.html>. Acesso em 26 mar. 2024.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARTER, Lin. *Lovecraft*: a look behind the Cthulhu Mythos: the background of a myth that has captured a generation. San Bernardino: The Borgo Press, 1993.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. *Target:* international journal of translation studies, v. 4, n. 1, p. 53-70, jan. 1992.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: *Aletria*: Revista de Estudos de Literatura, [S. l.], v. 14, n. 2, 2006, p. 10-41. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária:* uma introdução. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DEMEGILLO, Manuel. *James Wan dives into lovecraftian horror with Call of Cthulhu adaptation*. CBR, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://www.cbr.com/james-wan-call-of-cthulhu-adaptation/>. Acesso em 10 jun. 2024.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais da narrativa. In: D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1*: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, p. 53-104, 1995.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação.* Tradução de MF. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FRIEDMAN, Norman, O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transécriture and narrative mediatics. In*:* Stam, Robert; RAENGO, Alessandra (orgs.). *A companion to literature and film*. Nova Jersey: Blackwell Publishing, p. 58-70, 2004.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a leitura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa, Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GILL, R. B. The uses of genre and the classification of speculative fiction. In: *Mosaic*: an interdisciplinary critical journal, v. 46, n. 2, p. 71-85, jun. 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44030329>. Acesso em: 31 out. 2024.

GORNAEL, Josh. *The 10 Highest-Grossing Movies of 2023, Ranked*. In: Collider, 2024. Disponível em: <https://collider.com/highest-grossing-movies-2023-ranked/>. Acesso em 02 mai. 2024.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia* – ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOSHI. S. T. *A vida de H. P. Lovecraft*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

KIT, Borys. *'Annihilation'*: behind-the-scenes of a producer clash and that Netflix deal (exclusive). In: Hollywood Reporter, 07 dez. 2017. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/annihilation-how-a-clash-between-producers-led-a-netflix-deal-1065465/>. Acesso em: 24 jun. 2024

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 84).

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOVECRAFT, H. P. *H. P. Lovecraft*: medo clássico. Tradução, introdução e notas de Ramon Mapa. Rio de Janeiro: Darkside Books, v. 1, 2017.

LOVECRAFT, H. P. *H. P. Lovecraft*: medo clássico. Tradução, introdução e notas de Ramon Mapa. Rio de Janeiro: Darkside Books, v. 2, 2021.

LOVECRAFT, H. P. Carta. Destinatário: Duane Rimel. Providence, 23 jul. 1934. 1 bilhete. In: LOVECRAFT, H. P. *Selected letters.* Sauk City: Arkham House Publishers, Inc., v. 5, p. 10-11, 1976.

LOVECRAFT. H. P. The call of Cthulhu. In*: Weird tales*. Indianapolis: Popular Fiction Publishing Company, v. 11 n. 2, p. 159-178, fev. 1928.

LUIZ, Tiago Marques. O estado da arte sobre a relação entre intertextualidade e os estudos de Adaptação. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 233-254, 2022.

MACMILLAN, Graeme. *'Annihilation'*: what the critics are saying. In: Hollywood Reporter, 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/annihilation-reveiws-what-critics-are-saying-1087037/> Acesso em: 24 jun. 2024.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NECCHI, Vítor. A potencialização da leitura na era do audiovisual. In: *Mediação de leitura*: discussões e alternativas para a formação de leitores. SANTOS, Fabiano dos; NETO, José Castilho Marques; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker (orgs.). São Paulo: Global, p. 267-279, 2009.

PATTA, Gig. *Annihilation*: author Jeff VanderMeer on transformations from book to screen (exclusive interview). LRM Online, 22 fev. 2018. Disponível em: <https://lrmonline.com/news/jeff-vandermeer-interview/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

PLIMMER, Charlotte; PLIMMER, Denis. JRR Tolkien: *'Film my books? It's easier to film The Odyssey'*. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/films/2016/04/19/jrr-tolkien-film-my-books-its-easier-to-film-the-odyssey/>. Acesso em: 03 dez. 2023.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). Tradução de João Luiz de Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme (Coleção Arte e Cultura; v. 5), p. 57-65, 1983.

RAJEWSKY, Irina O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. In: *Intermédialités / Intermediality*, n. 6, p. 43-64, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Editora Papirus, 1994.

RIGGAN, William. *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns*: the unreliable first-person narrator. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julian Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I.* 5 ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

SAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e cultura; 40).

SEGER, Linda. *Como aprimorar um bom roteiro*. São Paulo: Bossa Nova Editora.

SHARF, Zack. *Guillermo del Toro eager to resurrect 'Mountains of Madness' at Netflix*: 'smaller, weirder' version. IndieWire, 1 dez. 2021. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/guillermo-del-toro-pitches-at-the-mountain-of-madness-netflix-1234682793/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SMITH, Don G. *H. P. Lovecraft in popular culture*: the works and their adaptations in film, television, comics, music and games. Jefferson/London: McFarland, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em 28 out. 2024.

TOORN, Karel van der. BECKING, Bob; HORST, Pieter W. van der (eds.). Dagon. *In*: *Dictionary of deities and demons in the Bible*. 2 ed. rev. Grand Rapids: Eerdmans, p. 216-219, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *The fantastic:* a structural approach to a literary genre. Tradução de Richard Howard. Londres: The Press of Case Western Reserve University, 1973.

TOLKIEN, J. R. R. Prefácio da segunda edição. In: TOLKIEN, J. R. R. *A sociedade do anel*: primeira parte de O senhor dos anéis. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, p. 31-35, 2019.

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. Introduction. In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. *The weird*: a compendium of strange and dark stories. Nova York: Tor Publishing Group, p. 16-26, 2012.

VANDERMEER, Jeff. *Aniquilação*. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

VANDERMEER, Jeff. *Aceitação*. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

VANDERMEER, Jeff. The New Weird: "It's alive?". In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (orgs.). *The New Weird*. São Francisco: Tachyon Publications, p. 9-28, 2008.

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira. Introdução. In: LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. Tradução, introdução e notas de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. São Paulo: Annablume, p. 11-31, 2015.

WOOLF, Virginia. The Cinema. *In:* WOOLF, Virginia; WOOLF, Leonard. *Collected essays*: volume two. Londres: Hogarth Press, p. 268-272, 1966.

WISKER, G. Speaking the unspeakable: women, sex, and the dismorphmythic in Lovecraft, Angela Carter, Caitlín R. Kiernan, and beyond. In: MORELAND, Sean (ed.). *New directions in supernatural horror literature*. Londres: Palgrave Macmillan, Cham, p. 209-234, 2018.