



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

Lucas Rafael Justino

**Tecendo diálogos entre as ficções científicas *Stalker* (1979)
e *Aniquilação* (2018) a partir do pensamento peirceano**

Brasília
2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

Lucas Rafael Justino

**Tecendo diálogos entre as ficções científicas *Stalker* (1979)
e *Aniquilação* (2018) a partir do pensamento peirceano**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Faculdade Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Prof^a. Ma. Emília Silveira Silberstein

Brasília
2019

**Tecendo diálogos entre as ficções científicas *Stalker* (1979)
e *Aniquilação* (2018) a partir do pensamento peirceano**

Lucas Rafael Justino

Monografia apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade Comunicação da Universidade de
Brasília como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Audiovisual.

Dezembro de 2019

Banca Examinadora:

Prof^a. Ma. Emília Silveira Silberstein
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Priscila Monteiro Borges

Prof. Dr. Pedro David Russi Duarte

Dr. Flávio Augusto Queiroz e Silva
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Professora Ma. Emília Silveira Silberstein, por ter aceitado me orientar em um momento que eu tinha apenas uma breve ideia do que iria pesquisar, uma pequena brisa que ajudou a tornar ventania constante, mas nunca furacão sem controle, e por ter sido uma presença tão constante durante a realização da pesquisa. Seus apontamentos foram certos para o crescimento deste trabalho, me apresentando inquirições e pensamentos que desconhecia, enriquecendo a discussão. Antes de tudo, este trabalho é fruto de um cafezinho e um excelente papo.

Agradeço ao Professor Dr. Elton Bruno Pinheiro especialmente pelo acompanhamento durante o período de pré-projeto e pelas excelentes contribuições em uma fase tão incipiente de pesquisa, mas também por ter sido uma grande presença em minha trajetória na graduação. Espero continuar velejando estes mares à sua vista.

Agradeço ao Professor Dr. Pedro Russi por todas as vezes em que falou e eu senti como se tivesse alguém remexendo meus miolos, reorganizando meus fluxos de pensamento. Também, por ter me apresentado tanto a uma semiótica que podia ser mais do que teoria das cores quanto ao gênio de Jorge Luis Borges, tão comum em conversas sobre linguagem. Saudações do nosso Sul.

Agradeço à Professora Dr^a. Priscila Borges por ter me (re)apresentado a semiótica, criando a condição em que pudesse realizar essa pesquisa, para qual nossas discussões em sala de aula contribuíram bastante. Por ter me apresentado o Peirce lógico matemático, cujos escritos sempre me fazem sentir uma criança aprendendo a ler, e é bom sentir-se assim. Estendo os agradecimentos ao Grupo de Estudos e nos desejo continuidade.

Agradeço ao Dr. Flávio Augusto Q. Silva por tão prontamente ter topado participar da banca examinadora como suplente e pela simpatia. Espero que seja uma experiência prazerosa e que traga bons frutos.

Agradeço à Universidade de Brasília que, mesmo em tempos de crise, continua proporcionando as mais variadas experiências que um estudante de graduação poderia esperar. Que sigamos fortes e este agradecimento fique datado rapidamente. A todos os professores que compartilharam ensinamentos comigo da Faculdade de Comunicação e de toda a Universidade, meu muito obrigado.

Sou muito grato à minha mãe, Rosangela, companheira de todas as horas, que nunca se abalou por qualquer escolha que eu tenha feito sobre meu futuro e sempre foi um apoio indispensável. Agradeço ao meu irmão, André Omisile, que me (re)apresentou ao cinema, acendendo uma paixão, e me inspira academicamente. Minha trajetória seria outra sem nossas discussões. Agradeço à minha irmã, Débora, pela facilidade em lidar com as coisas práticas da vida, habilidade que sempre me faltou, mas fico feliz de poder pedir por sua sabedoria em tais momentos. Agradeço ao meu primo, Murílo, por compartilhar destes anos de graduação comigo.

Aos meus amigos que se dizem intelectualmente desprovidos mas estão entre as pessoas mais inteligentes com quem conversei, aos amigos que se chateiam com a beleza, aos amigos que me acompanham há mais de uma década e crescem comigo, aos amigos do audiovisual e aos amigos da comunicação, a todos os que fiz nestes anos de UnB. Seria outro sem vocês.

Agradeço à Ana Clara por todo o carinho e compreensão, especialmente nos últimos meses. Também pela paciência com a qual me ouviu falar tanto sobre essa monografia sem se cansar. Mesmo que minhas falas não chegassem a um lugar, nosso diálogo foi importante para que chegassem a todos os lugares. Finalmente, este trabalho só existe porque seu sorriso é alvorada do meu ser.

“A mente sonhava. O mundo era seu sonho.”
Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta monografia é dedicada a apreender como se configura a relação entre os filmes *Stalker* (1979) e *Aniquilação* (2018), partindo do entendimento de que suas tramas portam algumas semelhanças narrativas que nos levam a discursos e pensamentos similares. Para contribuir à análise, trago Charles Sanders Peirce (1839–1914), filósofo e cientista estadunidense cuja arquitetura de pensamento compreende a semiótica, o pragmaticismo e o sinequismo, entre outros conceitos e doutrinas que valorizam o aspecto subjetivo do fazer ciência e da construção de realidade. Peirce é a base para entender como se configuram as relações entre os filmes dentro da ficção científica partindo da visão de Umberto Eco sobre o gênero. O que segue é uma investigação ao imaginário que compõe os filmes a partir de seus diretores autores, Andrei Tarkovsky e Alex Garland, entendendo como é característica do cinema a potencialidade de criar e transformar realidades. Ainda, percebendo como os títulos são frutos de sua localização espaço-temporal, construímos uma análise que compreende como cada filme representa sua realidade a partir das perspectivas de John Deely, Stuart Hall, Donna Haraway e Gilles Deleuze sobre modernidade e pós-modernidade, apoiados pela defesa que Deely faz de Peirce como o filósofo que inaugurou a filosofia pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Peirce; Ficção científica; Imaginário; Modernidade; Realidade; *Stalker*; *Aniquilação*.

ABSTRACT

This undergraduate thesis is dedicated to apprehending how the relationship between the movies *Stalker* (1979) and *Annihilation* (2018) is configured, starting from the understanding that both plots bear some narrative similarities that lead us to similar discourses and thinking. Contributing to the analysis, I bring Charles Sanders Peirce (1839–1914), an US born philosopher and scientist whose architecture of thought comprises semiotics, pragmatism, and synechism, among other concepts and doctrines that value the subjective aspect of doing science and constructing reality. Peirce is the basis for understanding how the relation between the films are configured within science fiction, based on Umberto Eco's view of the genre. What follows is an investigation into the imaginary that composes the films from its authors, Andrei Tarkovsky and Alex Garland, grasping how characteristic of cinema is the potentiality of creating and transforming realities. Still, realizing the way the films are a result of their spatiotemporal location, we built an analysis that comprehends how each film stands for its reality, supported by the perspectives of John Deely, Stuart Hall, Donna Haraway and Gilles Deleuze about modernity and post-modernity, backed by the defense Deely sustains of Peirce being the philosopher who inaugurated postmodern philosophy.

KEYWORDS: Peirce; Science fiction; Imaginary; Modernity; Reality; *Stalker*; *Annihilation*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
Como se organiza o trabalho.....	17
Um convite.....	18
CAPÍTULO I — Zona e Brilho como mundos hipotéticos.....	19
Sobre a ficção científica.....	19
A realidade e a ficção.....	21
Zona e Brilho.....	31
CAPÍTULO II — Autores e sonhos.....	38
Cinema produto e produtor de realidades.....	38
A realidade de Tarkovsky e <i>Stalker</i>	42
Piquenique na Estrada.....	42
<i>Stalker</i> , por Andrei Tarkovsky.....	45
A realidade para Garland e <i>Aniquilação</i>	53
O romance.....	53
<i>Aniquilação</i> , por Alex Garland.....	57
Antropomorfismo do universo e cosmomorfismo do homem.....	63
CAPÍTULO III — Conflitos modernos e pós-modernos.....	65
Da modernidade para a pós-modernidade.....	65
Conflitos modernos em <i>Stalker</i>	72
A fé em mundo sem imaginação.....	73
A ganância.....	78
Pós-modernidade e <i>Aniquilação</i>	83
A Expedição.....	83
Em constante mudança.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	102
Referências Bibliográficas.....	102
Referências Filmográficas.....	108
Vídeos para a internet.....	108

INTRODUÇÃO

A ideia da qual esta pesquisa nasceu veio de uma inquietação bem simples. Em março de 2018, sentei-me à frente da televisão para assistir a um filme recém-estreado. Sim, da televisão. *Aniquilação*, dirigido por Alex Garland, filme cujo trailer havia me interessado e cuja premissa me lembrava muito um outro filme que, apesar de conhecer, nunca tinha assistido antes, *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky.¹ Para minha surpresa, adorei o filme, e percebi nele discussões sobre a humanidade que se assemelhavam a outro clássico de Tarkovsky, *Solaris* (1972), este que já havia assistido. Cheguei a comentar com amigos sobre essa impressão e, para minha surpresa, vi que era o único empolgado com o lançamento de *Aniquilação*, além do fato de que quase todos com quem conversei não haviam achado o filme minimamente interessante e, os que assistiram, até chato. Estranhei, pois a primeira experiência de Alex Garland como diretor havia sido o aclamadíssimo *Ex Machina* (2015), portanto imaginei que haveria mais interesse da parte de amigos interessados em cinema pela próxima produção do diretor.

Querendo ler mais sobre o filme *online*, cheguei à fóruns de discussão em que outros, como eu, tinham gostado do filme, ficando impressionados com seu final diferente para uma ficção científica atual e queriam mais deste universo, além de alguns lamentando que o filme só foi exibido em cinemas dentro de território estadunidense, canadense e chinês, tendo sido distribuído internacionalmente apenas via *streaming* pela Netflix. Descobri que era baseado em um romance de bastante sucesso lançado há alguns anos, que eu desconhecia e, ainda, que não era o único a acreditar que o filme portava semelhanças com *Stalker*. Decidi de uma vez assistir ao clássico. Fui conquistado pela forma com que Tarkovsky compõe suas imagens, pela maneira com que vivem seus personagens através da tela e pelos temas, tão caros ao diretor, que ele expõe com magistral beleza através da câmera. No mesmo dia em que assisti *Stalker* pela primeira vez, reassisti à *Aniquilação*.

Essa experiência me levou a ler toda a trilogia *Comando Sul*, de Alex VanderMeer: *Aniquilação*, *Autoridade* e *Aceitação*, todos os três lançados em 2014. Apesar de filme e livros contarem histórias diferentes, e eu ter me interessado bastante pelos livros, o universo do filme ainda me conquistara de maneira mais intensa. Mesmo assim, foi uma leitura

¹ Há várias formas de escrever o nome do diretor usando o alfabeto latino. Neste trabalho, daremos preferência à grafia Andrei Tarkovsky, porém não será alterada a grafia em citações, podendo aparecer variações como Andrey ou Tarkovski.

prazerosa e foi um mundo que não tive dificuldades em revisitar para acrescentar informações à esta pesquisa. Depois, quando descobri que *Stalker* era uma adaptação também, do romance *Piquenique na Estrada*, cujo roteiro foi escrito pelos autores do romance, os irmãos Arkádi e Boris Strugátski², imediatamente interessei-me em descobrir qual era a história original e como foi adaptada. Infelizmente, demorei a achar o livro, mas, enquanto a oportunidade de lê-lo não aparecia, dediquei-me à leitura de *Esculpir o Tempo* (1984), o ensaio de Tarkovsky sobre a vida, sobre o cinema, a arte, a fé e a humanidade. Encantei-me com a forma que o diretor enxergava o mundo e com sua subjetividade na hora de tratar de temas tão abrangentes. Tornou-se um de meus diretores favoritos, cuja obra estou sempre revisitando.

Entretanto, voltemos à inquietação que motivou esta pesquisa: como dois filmes com tramas tão parecidas e discussões que carregam semelhanças são lançados em momentos tão distintos? *Stalker* é de 1979, produzido e lançado na União Soviética em plena Guerra Fria. Apesar de Tarkovsky ser reconhecido internacionalmente, não era com facilidade que conseguia produzir seus filmes. Ele mesmo assume que não conseguiu ter tanto reconhecimento quanto podia em sua terra natal (TARKOVSKY, 1998). Tendo até sido perseguido pelo regime comunista, seus filmes sofriam com problemas de distribuição e censura, coisas que nunca calaram seu gênio criativo.

Em *Stalker*, a produção do longa já apresentou problemas desde o início, provavelmente uma das produções mais difíceis da história do cinema (KNUDSEN, 2019). Filmado em uma série de locais, Tarkovsky tinha dificuldades de encontrar o lugar perfeito em que pudesse realizar seu longa (NORTON, 2006), procurando em várias repúblicas da URSS por um lugar que cumprisse suas exigências artísticas. Além disso, *Stalker* foi filmado mais de uma vez. “Os verdadeiros problemas começaram uma vez que eles pegaram de volta o material filmado. O material tinha sido levado a um laboratório em Moscou para ser desenvolvido, mas quando estava pronto, eles notaram que ‘a imagem parecia sombria e esverdeada’[CINEPHILIA & BEYOND]” (KNUDSEN, 2019)³. Muito se discute a culpa

² Assim como o nome de Tarkovsky, os nomes dos autores de ficção científica têm algumas variações quando são trazidos para o alfabeto que utilizamos em português. Dessa forma, demos preferência à grafia que aparece no exemplar consultado de *Piquenique na Estrada*, de 2017, em que os irmãos Arkádi Strugátski e Boris Strugátski tem seus nomes escritos desta forma. Entretanto, preferimos não alterar como aparece nas referências: no livro *Diários (1970-1986)*, lançado em 2012 no Brasil, a grafia que aparece é Arkadi Strugatsky e Boris Strugatsky. Há, ainda, a grafia de *Esculpir o Tempo* (edição de 1998), em que o sobrenome dos irmãos é escrito como Strugacki.

³ Tradução livre do trecho “The real problems would begin once they got the footage back. The footage had been brought to a lab in Moscow to be developed, but when it was done, they noticed that ‘the image looked dark and greenish’”

desse desastre, se foi do diretor de fotografia ou se foi inexperiência dos técnicos russos em lidar com um tipo novo de película, Kodak 5247 (KNUDSEN, 2019) mas o certo é que meses de trabalho e dinheiro foram gastos em um filme, à época, irrecuperável. Devido a este problema e uma série de outros de ordem pessoal, Tarkovsky demitiu o diretor de fotografia Georgy Rerberg, que havia trabalhado com ele em *O Espelho* (1974).

Segundo Knudsen, o filme foi refilmado uma primeira vez, mas as imagens não encantaram Tarkovsky, que as achou sem vida, então a ideia original, de que o filme tivesse duas partes, foi deixada de lado e todo o orçamento restante da obra foi utilizado para que se concluísse o filme como uma parte única, em sua segunda refilmagem. Isso causou diversos problemas para Tarkovsky quanto à preciosidade com que tratava seus filmes. Limitado por questões de produção, precisou alterar o filme, porém nota-se que, nas palavras do designer de produção do filme: “nem mesmo uma alteração foi acidental. Foi resultado de um trabalho criativo complexo” (SAFIULLIN apud KNUDSEN, 2019)⁴. *Stalker* é um filme que quase não ficou pronto, mas graças ao esforço descomunal de vários artistas e à paixão de seu autor, Andrei Tarkovsky, podemos nos apaixonar por esta história.

Aniquilação é um filme britânico-estadunidense que foi distribuído internacionalmente, através da internet, de forma simultânea, em 2018. Após testes de exibição, a distribuidora do longa, Paramount Pictures, incapaz de fazer Garland alterar o terceiro ato do filme, transformá-lo em um filme mais palatável, com medo de que fosse “muito complicado” e “muito intelectual” (INDIEWIRE, 2018), decidiu que seu prejuízo seria menor se os direitos de exibição do filme fossem vendidos para a Netflix, ainda em 2017. Essa situação gerou um descontentamento para o diretor, que esperava ver o filme sendo exibido nas telonas e não em telinhas:

Fiquei decepcionado. Fizemos o filme para o cinema. [...] Uma das grandes vantagens da Netflix é que atingirá muita gente e você não precisa ter aquela preocupação se as pessoas vão aparecer no fim de semana de estreia, pois se não aparecerem o filme sai em duas semanas. Tem lados positivos e negativos, mas do meu ponto de vista e dos envolvidos na produção, foi feito para ser visto na telona. (GARLAND apud ADOROCINEMA, 2017)

Um revés grande para o diretor, que viu todo o seu trabalho e de outros artistas envolvidos privados de um lançamento em escala global para telas de cinema. Ainda em

⁴ Tradução livre do trecho “not a single alteration was accidental. It was a result of complex creative work”

estágio de finalização, Garland recebeu o jornalista Alex Bhattacharji, da WSJ Magazine. Bhattacharji descreve em detalhes um dos momentos em que Garland, ao lado do colorista, tenta finalizar o efeito que dá ao Brilho sua iridescência:

Na tela, o efeito é assustadoramente belo: um campo iridescente, ondulante. Garland pede para aumentar (mais e mais).

“Assim está melhor,” ele diz. “Qual a ampliação agora? Algo como 4%?”

“É 12%,” responde o colorista

Garland franze os lábios. “F— se,” ele diz. “A questão é, se você não trabalha com efeitos visuais, você chega a perceber? Considerando o fato de que virtualmente ninguém vai ver isso em uma tela grande, eles assistirão nos seus iPhones, isso importa?” (WSJ, 2018)⁵

Então, com a distância presente entre os títulos, como pode ser que Garland tenha se inspirado em *Stalker* para fazer *Aniquilação*? O que estava tentando recuperar do clássico de Tarkovsky enquanto adaptava também um livro de ficção científica em um filme também de ficção científica? Claro, inspiração não é raridade no cinema. Gerações de diretores e diretoras espelham-se em seus predecessores, inspirando-se em suas linguagens, suas inovações, suas narrativas. Entretanto, mesmo aceitando isso, o que poderia ser que trouxe tanto Tarkovsky quanto Garland a estas histórias de mundos hipotéticos em que os personagens são confrontados com naturezas desconhecidas? Senti, então, que o caminho desta pesquisa era entender como *Stalker* se torna *Aniquilação*, e em como cada um comenta sua realidade a partir de seu autor e sua colocação espaço-temporal.

Foi lendo o livro de Tarkovsky que um caminho apareceu para sanar essa dúvida. Os dois filmes tratam de incursões a lugares diferentes da lógica do mundo como conhecemos. Respectivamente, a Zona e o Brilho. A natureza destes será destrinchada adiante neste trabalho, mas gostaria de adiantar que os dois são lugares físicos separados do resto do mundo, isolados. São os cenários nos quais desenvolvem-se as histórias dos filmes. Em *Esculpir o Tempo*, Tarkovsky discute brevemente sobre o que seria a Zona: “a Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar” (TARKOVSKY,

⁵ Tradução livre do trecho: “On-screen, the effect is hauntingly beautiful: an undulating, iridescent field. Garland asks to blow it up (and up and up). ‘That’s better,’ he says. ‘What’s the zoom now? Like 4 percent?’ ‘It’s 12 percent,’ the colorist replies. Garland purses his lips. ‘F— it,’ he says. ‘The question is, if you don’t work in VFX, do you ever notice? Given the fact virtually no one will see this on a big screen, they’ll watch it on their iPhones, does it f—ing matter?’”, disponível em:

<<https://www.wsj.com/articles/alex-garland-stands-by-his-vision-for-annihilation-1518706659>>. Acesso em: 10 out. 2019.

1998: 241). A Zona é a vida. Isso manteve-se na minha cabeça por um tempo. Seria o Brilho a vida também? Como poderia Tarkovsky dizer que a Zona não simboliza nada quando ela representa algo tão importante? Como é frequente das inquietações, elas não são feitas para serem aplacadas e, pelo contrário, ganham proporções maiores, tornam-se a convergência de várias outras dúvidas, o que me levou a querer entender como se configura a semelhança entre esses dois títulos. Imaginei que, com certeza, ia além da genérica classificação de ficção científica que eles ostentavam e talvez estivesse no comentário que cada um faz sobre a vida, através dos seus personagens, dos seus mundos, da subjetividade de seus autores, através do que significam a Zona e o Brilho. Aliás, o que é esta tal ficção científica? O que há de ficção nessa ciência e o que é científico nessa narrativa ficcional? As dúvidas se adensam e confundem-se, porém, quando recebem mais atenção, paradoxalmente a configuração caótica começa a organizar-se melhor.

O interesse por Charles Sanders Peirce (1839–1914) foi crescente em minha graduação. Do primeiro contato até hoje, cada vez mais é notável como seus escritos e o que escreveram sobre seu pensamento funcionam como um ímã para o que eu gostaria de falar. Utilizar Peirce como base tornou-se uma característica deste trabalho quando notei que o modo como via conceitos como ciência, fenômeno, experiência, mente e matéria, imaginação, entre outros, caminhavam juntamente com os meus interesses em analisar filosoficamente o que estes dois filmes significam. A ficção científica, como um gênero narrativo que se propõe a considerar a ciência na construção de seus universos, foi o ponto de partida. A leitura que Umberto Eco faz de como o gênero ressignifica ciência, unindo-a a arte e imaginação conquistaram-me no momento em que deparei-me com tal reflexão, que será devidamente comentada nos capítulos que seguem-se a esta introdução.

Peirce era um cientista e, como tal, escreveu bastante sobre o fazer científico. Santaella (2005) diz que, apesar de ter se dedicado bastante às ciências exatas e naturais, “no campo das ciências culturais, ele se devotou particularmente à Linguística, Filologia e História” (SANTAELLA, 2005: 17). A ciência da qual Peirce fala não é a ciência que entende-se pelo senso comum de ciência que necessariamente envolve apenas dados, números, substâncias químicas com nomes indecifráveis à primeira vista etc, mas uma que, além destes elementos, encontra lugar na construção da realidade a partir de um espírito inquiridor, mediando entre subjetividades, experienciando fenômenos e que dá espaço à

imaginação. Sobre a ciência, Peirce escreveu de um modo inspirador, criando e recriando conceitos.

A Semiótica é a teoria geral de Peirce sobre signos e linguagem. Um processo semiótico é um processo sógnico. Segundo Fisch (1983: 357): “a teoria geral dos signos de Peirce é tão geral como implicar que, não importa o que possa ser qualquer coisa, é também um signo” e, assim, entendemos o potencial desta que é a “ciência geral de todas as linguagens” (SANTAELLA, 2005: 7). É importante notar que a Semiótica, que Peirce também chamou de Lógica, não é o todo do pensamento de Peirce, mas é uma parte importante, já que Peirce considerava “toda e qualquer produção, realização e expressão humana como sendo uma questão semiótica” (SANTAELLA, 2005: 23). Ler Peirce é abrir um universo de possibilidades, uma sensação de, repentinamente, se ver rodeado por um universo permeado de signos que atravessam a todos nós. Como Umberto Eco com a ficção científica, começamos a encontrar Peirce em processos diversos e a tecer diálogos entre seu pensamento e o que conhecemos. Despertamos para um mundo em que “é tudo semiótico demais” (MURAKAMI, 2008). Sensação essa que serviu como combustível para a realização desta pesquisa.

A construção do pensamento arquitetônico de Peirce não se limita a uma racionalidade cartesiana pelo modo como entende o fazer ciência. Tudo é em relação a algo: “Segundo Peirce, não sendo nem as leis da natureza absolutas, mas evolutivas [...] Não há, portanto, princípios absolutos, nem na matemática” (SANTAELLA, 2005: 26). É um dos princípios do pragmaticismo de Peirce, onde hábitos podem ser alterados e até a matéria é capaz de transformar-se. Segundo Andacht, seu pragmaticismo confere grande importância à imaginação:

Al describir “la imaginación pragmática”, T. Alexander⁴ sostiene que lo que salva el pragmatismo de Peirce, James, Mead y Dewey del positivismo es su afinidad con “las dimensiones creativas, temporales y experimentales de la experiencia [...] un reconocimiento de *la importancia de un modo de comprender en el cual lo real era reinterpretado y reconstruido a la luz de lo posible*” (ANDACHT, 1996: 1)

A ciência imaginada por Peirce, então, escapa ao positivismo e vê espaço para o desenvolvimento de um pensamento que pode vir de um lugar do sonho, do fantástico, do imaginado. “Inventores, *bricoleurs*, sonhadores são da mesma família e navegam nas mesmas

águas de onde seus gênios têm sua fonte” (MORIN, 2005: 9)⁶. Entendendo a arte como o espaço para o fantástico, para construção de realidade a partir do mágico, é possível enxergar, como Andacht, no pensamento de Peirce uma convergência entre ciência e arte, a imaginação:

Para Peirce, tanto la ciencia, su principal y constante preocupación durante todos los años en que piensa y escribe sobre semiótica, como la vida cotidiana —y el arte— no se diferenciarían esencialmente en cuanto al efecto renovador y sugerente que tiene sobre éstas tres actividades la imaginación humana. (ANDACHT, 1996: 13)

Pensaremos a partir de Peirce na análise dos filmes para criar relações a partir das obras filmicas, pois o cinema é um local de materialização da sobreposição mágico e real. “Breton maravilhou-se com o fato de que no fantástico há apenas o real. Vamos reverter a proposição e maravilhar-nos com o fantástico que irradia da simples reflexão de coisas reais” (MORIN, 2005: 16)⁷. Cinema é onde a fantasia e a realidade fundem-se de maneira orgânica, externa e internamente. Como Breton, maravilhem-nos com esta capacidade.

A relações que criaremos a partir dos filmes são processos semióticos, de significação. Em uma interessante passagem sobre a evolução das ciências, Peirce compara as ciências em estágios iniciais com películas *anachrioids*. A Lógica, ou Semiótica, Peirce caracteriza como especialmente em risco dessa característica que a película tem de evaporar-se:

Toda outra ciência, mesmo a lógica — lógica, especialmente — está em seus estágios iniciais em risco de evaporar-se em um nada atmosférico, degenerando, como dizem os alemães, em um filme *anachrioid* [?], derivado das coisas das quais sonhos são feitos. (PEIRCE, CP 4.241)⁸

O curioso é que até hoje não decifrou-se que tipo de película era esta tal *anachrioid*. Talvez Peirce tenha confundido-se tentando utilizar o termo *anarchoid*, do português anarcoide, daquilo sem forma, do anárquico. É provável, também, que tal película *anachrioid* tenha sido apenas um sonho de Peirce que evanesceu em seus estágios iniciais.

⁶ Tradução livre do trecho “inventors, *bricoleurs*, dreamers are from the same family and navigate the same waters where their genius has its source.”

⁷ Tradução livre do trecho “Breton marveled at the fact that in the fantastic there is only the real. Let us reverse the proposition and marvel at the fantastic that radiates from the simple reflection of real things.”

⁸ Tradução livre do trecho “Every other science, even logic -- logic, especially -- is in its early stages in danger of evaporating into airy nothingness, degenerating, as the Germans say, into an *anachrioid* [?] film, spun from the stuff that dreams are made of”

Como se organiza o trabalho

Este trabalho foi pensado linearmente e é composto de três capítulos, cada um em que algum aspecto da relação entre os filmes é analisado. No primeiro capítulo, estabeleceremos algumas bases para entender a semelhança que se apresenta entre *Stalker* e *Aniquilação*, utilizando suas categorizações como ficção científica como ponto de partida para um breve adensamento do universo conceitual que envolve a arquitetura de pensamento de C. S. Peirce. O que disseram outros autores sobre ficção científica torna-se base para comentar Peirce utilizando conceitos como realidade, ciência, ficção e, notadamente, a abdução como um processo capaz de criação de mundos para, enfim, chegarmos aos mundos nos quais *Stalker* e *Aniquilação* se passam.

O segundo capítulo é um resgate das pulsões artísticas que envolvem Andrei Tarkovsky e Alex Garland na criação dos filmes. Em como adaptaram romances de ficção científica em filmes de ficção científica a partir de suas subjetividades, descrevendo as adaptações que foram feitas. Fazemos também, um breve apanhado do cinema valorizando-o como instrumento de conversação entre o humano e o universo, entre interno e externo, a partir das reflexões de Morin sobre a sétima arte.

Por fim, o terceiro capítulo é contextualização de conceitos como modernidade e pós-modernidade a partir de Stuart Hall e Donna Haraway, em que acompanharemos como Peirce reinventou a filosofia, segundo John Deely (2010), inaugurando o que seria uma filosofia pós-moderna, base para que Deely conceituasse uma nova definição de ser humano. Em seguida, é realizada uma análise fílmica da narrativa que envolve os personagens dos dois filmes, contextualizando cada história como uma face da modernidade. *Stalker* é o filme que envolve os processos da modernidade em si, com personagens que sofrem com impermanências do processo de modernização do mundo e *Aniquilação* é a pós-modernidade, onde a impermanência é realçada pelo desenvolvimento técnico-científico, onde o mundo todo envolve-se num processo de constante evolução e mutação, em que a humanidade começa a confundir-se em sua própria subjetividade.

Um convite

Finalmente, o que segue é um trabalho feito com o objetivo de utilizar os dois filmes como construção de pensamento para entender as questões que cada um carrega sobre sua localização espaço-temporal através dos processos semióticos que permeiam os títulos. Tentar resgatar estes conhecimentos através dos filmes é, também, acreditar no potencial destes de representação e comentário da realidade. É buscando valorizar a capacidade cinematográfica de registrar e criar realidades que refletiremos sobre os universos que se encerram nos filmes, pois como uma vez disse Béla Balázs, “A arte fílmica... aspira ser um objeto merecedor de tuas meditações: ela clama por um capítulo naquelas grandes tradições em que se conversa sobre tudo, exceto o filme” (BALÁZS apud MORIN, 2005)⁹. Convido então que participe desta meditação sobre o cinema e o cosmos, um momento de contemplação:

"Entre no seu bote de *Musement*, deslanche-se ao lago dos pensamentos e permita o sopro do céu inflar sua vela. Com os olhos abertos, acorde para o que está sobre ou dentro de si e inicie conversa consigo; pois assim é toda meditação” (PEIRCE, CP 6.461)¹⁰

⁹ Tradução livre do trecho: “Film art... aspires to be an object worthy of your meditations: it calls for a chapter in those great traditions where everything is talked about, except film”

¹⁰ Tradução livre do trecho "Enter your skiff of *Musement*, push off into the lake of thought, and leave the breath of heaven to swell your sail. With your eyes open, awake to what is about or within you, and open conversation with yourself; for such is all meditation."

CAPÍTULO I

Zona e Brilho como mundos hipotéticos

Sobre a ficção científica

De acordo com o IMDb, uma das maiores bases de dados sobre cinema e produções audiovisuais em geral, *Stalker* (1979)¹¹, direção de Andrei Tarkovsky, e *Aniquilação* (2018), direção de Alex Garland, são classificados em alguns gêneros cinematográficos. A primeira relação percebida por um espectador que procura assistir aos filmes e consulta a base de dados é que os dois são classificados em gêneros cinematográficos semelhantes. *Stalker* é considerado um filme de “drama” e “ficção científica”, enquanto *Aniquilação*, além da convergência “drama” e “ficção científica”, está sob os gêneros de “aventura”, “horror”, “mistério” e “suspense”¹². À primeira vista, isso significa que os dois são filmes de drama com ficção científica, ou seja, compartilham elementos que são inerentes a estes gêneros cinematográficos. A um olhar inquiridor, uma questão se torna aparente nesta relação que parece tão bem resolvida.

De onde vem esses gêneros e as características de cada um é uma discussão muito grande, e há pouco consenso em como se dá esta categorização. Um método capaz de classificar filmes em gêneros é a análise filmica que, segundo Penafria (2009), é a decomposição de um filme em pequenas unidades, em componentes cada vez menores para depois estabelecer uma relação destes componentes com o todo, gerando uma compreensão de natureza diferente do ato de assistir ao filme como um espectador. Sob a ótica da análise filmica, é possível encontrar elementos que repetem-se e ajudam a constituir um gênero cinematográfico, como o de drama ou de ficção científica, comuns aos dois filmes segundo o IMDb. Isso não significa que todos os filmes classificados na base de dados passaram por uma dissolução em elementos unitários para tal, mas que um número significativo de espectadores assistiu aos filmes e encontrou traços dos filmes que representam características que estes usuários relacionam a gêneros específicos.

¹¹ Sempre que o termo *Stalker* for referido ao filme como um título, será utilizado o itálico. Já quando a palavra aparecer para designar o protagonista do título, aparecerá como texto normal.

¹² Tradução livre dos termos disponíveis no site: Drama, horror, sci fi, mystery, adventure e thriller.

Atualmente, segundo o IMDb, há mais de cento e oitenta mil longas-metragens classificados sob o gênero drama, contra pouco mais de treze mil que se encaixam em ficção científica. Além disso, o gênero de drama conta com a maior quantidade de títulos dentre todos.¹³ O intuito deste trabalho não é entender o que é o drama nem o motivo para tal presença da classificação no site, portanto me ateno apenas à definição de drama como está no dicionário Aulete: “texto de ficção, peça teatral ou filme de caráter sério, que apresenta um desenvolvimento de fatos e circunstâncias compatíveis com os da vida real”¹⁴. Partindo desta definição, podemos entender quase todos os filmes que fogem do humor como filmes de caráter dramático. É uma definição limitada, que não possui a capacidade de embarcar a quantidade indefinida de nuances que cada usuário acredita estar relacionada ao gênero dramático, afinal, o gênero “drama” é um jeito de tentar encaixar várias histórias sob um denominador comum, como se seus aspectos narrativos muito se assemelhassem. Não me estendendo em tal ponto, gostaria de adentrar ao que é específico da classificação genérica dos dois filmes: a ficção científica.

Ficção científica é um gênero anterior ao cinema, aparecendo em diversas outras mídias. Segundo Mann em *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction* (2001) a ficção científica tem uma preocupação em criar um ambiente e as condições científicas e tecnológicas para funcionamento do mundo dentro de uma narrativa. Os autores buscam que seus mundos hipotéticos sigam uma lógica baseada em teorias, em ciências com as quais temos contato, para que os conceitos criados, que extrapolam essas lógicas e vão além das teorias, possam funcionar e sejam críveis ao leitor e espectador. “Autores de ficção científica farão uso de seus estranhos e imaginativos ambientes como um campo de testes de novas ideias, considerando em totalidade as implicações de qualquer noção proposta” (Mann, 2001, p. 6)¹⁵.

Segundo Tim Dirks (sem data)¹⁶, ficção científica no cinema começou a partir de uma adaptação literária, considerando *Viagem à Lua* (1902) como a primeira obra do gênero. O imaginativo diretor George Méliès tentava adaptar a obra de Júlio Verne, *Da Terra à Lua*

¹³ Em 17 de set. de 2019, o número de títulos (filmes, séries, videogames etc) catalogados sob o gênero drama no IMDb ultrapassa um milhão e setecentos mil, enquanto ficção científica chega a pouco mais de cento e oitenta mil.

¹⁴ Disponível em <<http://aulete.com.br/drama>>

¹⁵ Tradução livre do trecho “SF authors will use their strange and imaginative environments as a testing ground for new ideas, considering in full the implications of any notion they propose.”

¹⁶ Disponível em <<https://www.filmsite.org/sci-fifilms.html>>

(1865) inspirado por *Os Primeiros Homens da Lua* (1901), de H. G. Wells, nos primórdios do cinema, testando a nova invenção e imaginando histórias de mundos distantes. De certa forma, a obra literária de ficção científica inspira muito o cinema do gênero, com grandes clássicos sendo adaptados em filme: *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), adaptação por Stanley Kubrick do romance de Clarke, *Solaris* (1972), adaptado por Andrei Tarkovsky do romance homônimo de Stanisław Lem, por exemplo. Os próprios objetos de estudo desta pesquisa: *Stalker* (1979) e *Aniquilação* (2018) são adaptações de romances, *Piquenique na Estrada* (1971) de Arkádi e Boris Strugátski e *Aniquilação* (2014), de Jeff VanderMeer, respectivamente.

A realidade e a ficção

Para que possa existir, a ficção científica pressupõe uma realidade a ser ficcionalizada e a definição de ciência. Como ponto de partida dessa reflexão, coloco em cena Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico e filósofo estadunidense. Seus escritos variam muito na quantidade de temas (minuciosamente) debatidos, que vão desde as questões do silogismo discutindo criptografia e lógica científica até uma construção arquitetônica de conhecimento sobre filosofia e metafísica. Era, acima de tudo, um cientista (SANTAELLA, 2005). Segundo Franco e Borges (2015: 71), para Peirce “o real é aquilo que existe independentemente do que pensamos a seu respeito”, então a realidade é um modo de ser que se manifesta como o resultado das nossas interações com os fenômenos, internos ou externos, relativo a uma comunidade de pensamento. Peirce distingue realidade e existência, que é um modo de ser que possui capacidade de reação sob outras coisas, detendo “alteridade, afetação e persistência” (FRANCO; BORGES, 2015: 72), uma materialidade, enquanto a realidade possui a capacidade de existir como fenômenos mentais. No ensaio *Um Argumento Negligenciado para a Realidade de Deus* (1908), o autor usa como exemplo o sonho para exemplificar o que pode ou não ser visto como realidade: “a substância de um sonho não é real, já que, simplesmente em [o fato de] que um sonhador assim o sonhou, ele foi tal como foi, mas o fato do sonho é Real, se ele foi sonhado” (PEIRCE, 2003: 98). Os fenômenos sonhados não possuem materialidade, afinal é um sonho, mas a sua existência factual é parte integrante da realidade. Existente como fenômeno dentro de uma configuração mental. Em *Como tornar as nossas ideias claras* (1878), Peirce já havia utilizado o exemplo do sonho:

“um sonho tem uma existência real enquanto fenômeno mental, se alguém realmente o sonhou” (PEIRCE, CP 5.405)¹⁷ A realidade do sonho está ligada à realidade da mente onde este fenômeno aconteceu.

Deely (2010) diz que a filosofia moderna resolveu parte do problema de como apreendemos a realidade ao dividir dois conceitos: *coisas* e *objetos*. *Coisas* seriam em si e o *objeto* seria algo conhecido a partir de um terceiro. A existência restringe-se às coisas, é uma existência com a qual a interação é bruta, e não a partir do que é conhecido. Quando as *coisas* tornam-se conhecidas e ganham aspecto de *objeto*, aquilo que foi conhecido, o conhecimento da *coisa* e não a *coisa* em si começa a constituir parte da realidade também: “uma distinção entre objetos e coisas, em que por ‘objeto’ eu digo algo existente como conhecido, algo existente em minha consciência, e por ‘coisa’ digo algo que existe tendo eu ou não qualquer consciência sobre” (DEELY, 2003: 169)¹⁸. O autor defende que a contribuição de Peirce é a de que ele conseguiu entender como as coisas podem ser racionalizadas e tornarem-se conhecidas, fugindo da interação em pura existência e alcançando a interação a nível do real, a partir da cognição do objeto.

Peirce concebe realidade como algo a ser conhecido, a ser buscado através da experimentação com aquilo que existe. Dentro da arquitetura de pensamento do autor, a realidade estaria ligada à terceira categoria fenomenológica, já que só pode ser conhecida através de experiências com fenômenos, depois de construídas as conexões necessárias sobre os objetos.

Peirce primeiramente descreveu as categorias fenomenológicas no ensaio *Sobre uma nova lista de categorias*, de 1867. Estas categorias são modos de pensar a apreensão da realidade através da interação com fenômenos. Fenômenos aqui entendidos como “qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada [...] Enfim, qualquer coisa” (SANTAELLA, 2000: 7). Entretanto, existe uma incapacidade de interação direta com os fenômenos, visto que só podemos apreendê-los por meio de signos. O objeto só aparece através do signo e, como Peirce via, tudo pode ser signo: “todo esse universo é perfundido com signos, se não for composto exclusivamente de signos”

¹⁷ Tradução livre do trecho “a dream has a real existence as a mental phenomenon, if somebody has really dreamt it”

¹⁸ Tradução livre do trecho “A distinction between objects and things, wherein by ‘object’ I mean something existing as known, something existing in my awareness, and by ‘thing’ rather something that exists whether or not I have any awareness of it.”

(PEIRCE, CP 5.448)¹⁹. Nosso modo de interagir com a realidade e com os fenômenos é através dos processos semióticos, entendendo semiose como qualquer ação a partir de signos, da representação de um objeto a um terceiro. Assim posto, as 3 categorias fenomenológicas referem-se ao signo triádico, a interação objeto, signo e interpretante, este último sendo “um processo relacional que se cria na mente do intérprete” (SANTAELLA, 2005: 58), ou seja o efeito provocado pelo signo em uma mente, é “um outro signo que traduz o significado do primeiro” (Id., Ibid.: 58). Ibrí (1996:) afirma que as categorias se apresentam universalmente “em todos os conceitos desenvolvidos por Peirce”, o que ele denomina de “simetria categorial”. Entender as categorias é fundamental para entender como se constrói o pensamento de Peirce. As categorias são: “Primeiro. Aqueles cuja relação aos seus objetos é uma simples comunidade em alguma qualidade; essas representações podem ser chamadas de semelhanças” (PEIRCE, 1998: 22)

Santaella define que nesta categoria, chamada de primeiridade, a relação signo e objeto se dá por meio da qualidade, uma característica intrínseca ao objeto, uma talidade (como em *suchness*). A palavra semelhança veio a ser substituída pelo termo Ícone, utilizado quando o signo possui uma relação de primeiridade com o seu objeto.

“Segundo. Aqueles cuja relação com os seus objetos consiste numa correspondência de fato; essas representações podem ser chamadas índices ou signos” (PEIRCE, 1998: 23). O que procura a segunda categoria, a secundidade, é o correlato. Depois da experiência com a qualidade, procuramos confrontar o objeto com outros, a fim de achar correlatos. O índice é o signo de secundidade em relação ao seu objeto, que funciona indicando o objeto, ao qual está factualmente ligado (SANTAELLA, 2005).

“Terceiro. Aqueles cujo fundamento da sua relação com os seus objetos é um caráter imputado, sendo tal como os signos gerais; essas representações podem ser chamadas símbolos” (PEIRCE, 1998: 23). O simbólico está vinculado ao caráter de convenção, leis gerais. Assim é um signo da terceira categoria, terceiridade.

O aspecto de terceiridade da realidade consiste no fato de que a realidade é o resultado da experiência com fenômenos que carreguem o potencial simbólico de representação. Ou seja, a realidade é indeterminada, ao contrário da materialidade da existência, em secundidade. Argumentando sobre a realidade de Deus, Peirce chega a afirmar que “não podemos saber nada, exceto o que experienciamos diretamente. Assim, tudo o que podemos

¹⁹ Tradução livre do trecho “all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.”

de alguma maneira saber relaciona-se à experiência” (PEIRCE, 2003: 126). Nenhum conhecimento pode existir se não houver interação com um signo, seja ele em primeiridade, secundidade ou terceiridade. “De onde viria tal idéia, digamos, como a de Deus, se não da experiência direta?” (PEIRCE, 2003: 127). Ainda sobre como se dá essa experiência, conversando com a visão que Peirce demonstrava sobre a ciência não estar encerrada na racionalização pura, o autor assim fala sobre a realidade de Deus e a inquirição científica:

Não: como para Deus, abre teus olhos – e teu coração, que também é um órgão perceptivo – e tu o verás. Mas podes perguntar, Tu não admites haver quaisquer ilusões? Sim: posso pensar que uma coisa é negra, e em um exame detalhado ela pode tornar-se verde-garrafa. Mas não posso pensar que uma coisa é negra se não houver uma tal coisa para ser vista como negra. (PEIRCE, 2003: 127)

O autor coloca como um órgão perceptivo o coração, demonstrando como a realidade para Peirce liga-se, também, a uma ciência que não ignora sensações ou sentimentos, mas que os entende como um tipo de ferramenta para compreender experiências com os fenômenos.

Deely (2010) diz que essa retomada de Peirce ao estudos dos signos e com uma lista de categorias que concebem a realidade como tecida através de relações entre signos foi uma inauguração de pensamento pós-modernista na filosofia, que estava ocupada em uma disputa entre realistas e idealistas. Peirce vai além dessa disputa dicotômica e concebe uma realidade construída através de processos, que “não está pronta de antemão [...] Nesse sentido Hausman (2002, p. 13) defende a ideia de realidade processual e evolutiva sugerindo uma filosofia processual em que a estabilidade da realidade está na relação entre eventos” (FRANCO; BORGES, 2015: 87). A realidade para Peirce é fruto de conexões entre ideias e objetos, a partir da experiência com fenômenos.

É importante notar que Peirce era um cientista de muitos talentos, além de ter se dedicado à química e ser um bacharel na disciplina pela Universidade Harvard, Peirce era também “matemático, físico, astrônomo, além de ter realizado importantes contribuições no campo da Geodésia, Metrologia, Espectroscopia” (SANTAELLA, 2005: 16). Quando Peirce fala que o sonho é um “fenômeno mental”, é porque este fenômeno ocorreu dentro de uma mente, porém com capacidades de alterar a materialidade tanto quanto um fenômeno externo à mente. O adjetivo mental acrescido ao vocábulo fenômeno não diminui sua potencialidade como fenômeno experienciável, mas sim define um lugar (a mente) para que essa experiência exista. Peirce não entende a mente como um sinônimo de consciência: “Mente tem seu modo

universal de ação, nomeadamente, por causação final. O microscopista observa se os movimentos da pequena criatura mostram algum propósito. Se sim, há mente ali”²⁰ (PEIRCE, CP 1.269). A mente não é a consciência em si, mas a causa final dos atos, de uma consciência ou não, com o poder de estender essas causas à realidade externa, à uma consciência.

Mais uma vez, os psicólogos tentam localizar várias capacidades mentais no cérebro; e acima de tudo consideram certo que a faculdade da linguagem reside em determinado lóbulo; mas eu acredito que chega mais perto da verdade (embora não realmente verdadeiro) que a linguagem reside na língua. Na minha opinião, é muito mais verdadeiro que os pensamentos de um escritor vivo estão em qualquer cópia impressa de seu livro do que estão em seu cérebro. (PEIRCE, CP 7.364)²¹

A mente se estende além da consciência, agindo através dos processos semióticos. Isso significa que a característica principal da mente é a de existir nas interligações entre fenômenos, é a existência não só através da linguagem ou da consciência, mas um modo de ser que atravessa o cosmos em processos sígnicos.

Se a realidade é um modo de ser em um processo evolutivo que está sempre construindo-se através do processo semiótico e a existência é um modo de ser em constante movimento que envolve as experiências em materialidade, podemos afirmar que nossas consciências podem criar novas realidades, com diferentes lógicas e novas experiências concebíveis, criando fenômenos mentais. Essas novas realidades, Peirce concebeu como ficções. “Uma ficção é um produto da imaginação de alguém; tem tantas características quanto o pensamento imprime a ela. Que essas características são independentes de como você ou eu pensamos é uma realidade externa”(PEIRCE, CP 5.405)²². Portanto, ficções são o resultado da realidade rearranjada sob influência dos pensamentos de uma consciência que cria novos modos de ser. O que a ficção científica propõe é que um novo modo de existência surja a partir do pensamento científico.

Peirce muito se dedicou a discutir a lógica do pensamento científico e em seu trabalho é notável o cuidado e a preocupação que tinha ao falar de inferências que levariam a

²⁰ Tradução livre do trecho “Mind has its universal mode of action, namely, by final causation. The microscopist looks to see whether the motions of a little creature show any purpose. If so, there is mind there.”

²¹ Tradução livre do trecho “Again, the psychologists undertake to locate various mental powers in the brain; and above all consider it as quite certain that the faculty of language resides in a certain lobe; but I believe it comes decidedly nearer the truth (though not really true) that language resides in the tongue. In my opinion it is much more true that the thoughts of a living writer are in any printed copy of his book than that they are in his brain.”

²² Tradução livre do trecho “A figment is a product of somebody's imagination; it has such characters as his thought impresses upon it. That those characters are independent of how you or I think is an external reality.”

formulações verdadeiras e em consonância com a realidade. Via a ciência não como uma aglomeração sistematizada de conhecimento, mas como um espírito inquiridor. Acreditava que a ciência deve partir de um desejo de conhecer a realidade (PEIRCE, MS [R] 860). Quem pretende inquirir sobre o mundo à sua volta não pode, repentinamente, despir-se de toda sua verdade, de todas as crenças, mesmo que estas incorram em preconceitos. Parte do processo científico é libertar o pensamento, afinal, são essas coisas que formam a mente pesquisadora, porque ciência é “esta caminhada que exige desapegar-se de antigas crenças quando uma dúvida genuína as abala” (SILBERSTEIN, 2016: 21). A dúvida que a ciência deve buscar não é a dúvida completa do cartesianismo. Esta não é mesmo possível de acontecer, pois não chegamos a perceber que somos imbuídos de crenças que devem ser deixadas para trás durante o processo de inquirição. Quanto ao ceticismo inicial que propõe o cartesianismo, Peirce afirma que

será uma mera auto-ilusão, e não uma dúvida real; ninguém que siga o método cartesiano estará alguma vez satisfeito enquanto não recuperar formalmente todas aquelas crenças que em palavras tinha rejeitado [...] não pretendamos duvidar, em filosofia, do que não duvidamos nos nossos corações (PEIRCE, 1998: 28).

Para Peirce, há três métodos de inferência que levariam as dúvidas a um processo de inquirição científica. No ensaio *Algumas consequências das quatro incapacidades* (1868), chega afirmar: “todo raciocínio válido é dedutivo, indutivo ou hipotético” (PEIRCE, 1998: 33). A indução explica que, dado um número de mostras significativas de uma coleção, é possível descobrir características gerais à totalidade da coleção. “Podemos chamar a este argumento de argumento estatístico. No longo prazo, partindo de premissas verdadeiras, ele deverá em geral fornecer soluções bastante corretas” (Id., Ibid: 33). Sobre o segundo método, a dedução, Peirce afirma que diz respeito a uma compreensão do que está colocado nas premissas para concluir a verdade (CP 1.66), ele ilustra: “todos os homens são mortais. [...] Enoch era um homem. [...] Enoch é mortal.” (PEIRCE, CP 2.620)²³. O terceiro modo de inferência é a hipótese, que Peirce dedica-se a diferenciar da indução: “Tal como a indução infere a premissa maior de um silogismo, assim a hipótese infere a premissa menor a partir das outras duas proposições” (PEIRCE, 1998: 34).

²³ Tradução livre do trecho “All men are mortal [...] Enoch was a man [...] Enoch is mortal” Foi preferida a tradução de “was” como “era” e não como “foi” a partir do entendimento de que aquilo que era, Enoque um homem, não é mais.

A hipótese é um modo de inferência que Peirce tentou diferenciar da indução até que a insatisfação o fez repensar e transformar a hipótese em abdução, uma mudança que foi além do vocábulo, transformando a abdução em um processo que “enfaticava o teste das premissas” (SANTAELLA, 1992: 91). Quando a ênfase torna-se a testar premissas, o pensamento ganha uma liberdade para criação e para imaginar resultados possíveis de premissas que alterem o *status quo* do silogismo. “Peirce lançou as bases para um tipo de raciocínio que tem uma forma lógica, mas é, ao mesmo tempo, um processo vivo de pensamento” (ANDERSON, 1986: 147 apud SANTAELLA, 1992: 91). Da mesma forma que Peirce decidiu trocar o termo hipótese por um outro que traria muito mais potencial ao método de inferência, agora será utilizado o vocábulo abdução para expressar o método de inferências que tem a capacidade de criar ou começar uma nova ideia em movimento em detrimento do uso da palavra hipótese como método inferencial definido pelo autor.

A potencialidade da abdução está no fato de que permite ao *musement* existir dentro da lógica científica. *Musement* é quando nossos pensamentos ganham liberdade para vagar (PEIRCE, 2003: 103), para que possam inflar-se, sair do chão e alcançar os céus, concatenando coisas antes apartadas em novos objetos, nem que seja criando ficções, é um momento em que a razoabilidade da contemplação, ou a contemplação razoável, existe em capacidade de criação única. A ponte entre *musement* e abdução acontece porque o *musement* possibilita à abdução seu caráter originário: “Uma Abdução é Originária em relação a ser o único tipo de argumento que começa uma nova ideia” (PEIRCE, CP 2.96)²⁴. É a premissa abdutiva que tem a capacidade de quebrar uma corrente de pensamento, tramando novas conexões, alterando regras e trazendo aos processos de significação a capacidade evolutiva a partir do frescor de novas ideias.

É a partir dessa capacidade inventiva e renovadora da abdução que Umberto Eco (1986), em um ensaio intitulado *Os mundos da ficção científica*, constrói uma ponte entre a abdução e a ficção científica, dizendo que esta se diferencia da ficção realística porque imagina um mundo estruturalmente diferente do nosso, em que outros valores políticos, sociais, tecnológicos e de todas as sortes estão em ação. Mesmo que toda ficção se inicie a partir de um contrafactual, a natureza do argumento contrafactual, e sua intervenção na estrutura sob a qual um mundo possível é sustentado, é o que eventualmente diferencia que

²⁴ Tradução livre do trecho “An Abduction is Originary in respect to being the only kind of argument which starts a new idea”

uma obra seja caracterizada como ficção fantástica ou ficção realística. Dentro do conjunto de ficções fantásticas, Eco coloca a ficção científica como o jogo da conjectura, a antecipação de tendências do mundo em que vivemos na construção de um mundo hipotético.

O autor afirma que: “naturalmente o que fica entendido num sentido lato é justamente o termo ‘ciência’: ou seja, que não somente devemos pensar em conjecturas concernentes às ciências físicas, mas também às ciências humanas, como a sociologia, a história ou a linguística” (ECO, 1986: 169), então a natureza científica da ficção científica não é a de se ater a aparatos tecnológicos ou, como o próprio autor coloca, a alguma narrativa de *Outer Space*²⁵, mas sim de carregar uma reflexão sobre a própria conjecturabilidade desse universo hipotético que é criado para acomodar a história. “A ficção científica é, em outros termos, a narrativa da hipótese, da conjectura ou da abdução, e em tal sentido é jogo científico por excelência, dado que toda ciência funciona por conjecturas, ou seja, abduções” (Id., Ibid.: 170). A abdução funciona então como a partícula científica da ficção, a responsável por tornar um mundo hipotético possível a partir da conjectura, reimaginando estruturas.

Este mundo hipotético pode ser imaginado e construído através da abdução e possui a capacidade de funcionar sobre determinado conjunto de situações. Assim, não só composto de conjecturabilidade, o mundo possível da ficção científica deve ter certo grau de plausibilidade, deve seguir as regras estabelecidas no jogo e não pode extrapolá-las a ponto de parar de fazer sentido. “Ao apostar nos resultados da nossa conjectura, nós admitimos que se as coisas andassem realmente daquele jeito tudo seria bem equilibrado e harmônico” (Id., Ibid.: 170) A premissa deve guiar o desenvolvimento dentro da narrativa dentro deste mundo de forma harmônica, ou seja, sem conflitos entre conjectura e regras, dada a estrutura imaginada. O autor defende que essa qualidade está presente no fazer científico, que a pesquisa científica parte de uma abdução e tenta logicamente buscar a verdade ou não da nova ideia, mas que no fazer da ficção científica é uma “operação simetricamente inversa” e que “ao invés de partir de um Resultado factual, imagina um resultado contrafactual” (Id., Ibid.: 171). Definida esta ponte entre a ficção científica e o fazer científico, Eco observa que “o autor de ficção científica é simplesmente um cientista imprudente, e com frequência o é por severas razões morais [...] porque ao prever e ao anunciar um futuro possível, ele quer, de fato, preveni-lo” (Id., Ibid.: 171) e, dessa forma, a ficção científica tem um potencial de discutir e conjecturar

²⁵ Espaço sideral.

sobre fenômenos sociais, religiosos, físicos e de toda natureza a partir de um respeito à lógica científica da inquirição.

Eco reconhece, enfim, a união entre arte e ciência que a ficção científica representa, vendo uma convergência da atitude abdutiva tanto na hora de hipotetizar um mundo quanto na hora da descoberta científica:

Há alguma coisa de artístico na descoberta científica (e muito mais haveria se supuséssemos que a descoberta científica não identifica absolutamente uma ordem dada pelo cosmos, mas submete a nossa imagem do cosmo à própria ordem) e há alguma coisa de científico, no sentido de que existe algo de abduutivo, no que o vulgo chama de fantasia do artista (Id., Ibid.: 172)

O ato de *musement* aparece como a possibilidade do cientista de entender a lógica do universo a partir da conjectura, a partir da criação que tem tanto de artístico quanto de científico. A forma como Peirce enxergava o fazer científico anda lado a lado com tal visão que trata a imaginação como um caminho possível da ciência. Andacht (1996) afirma que a imaginação, ligada à Estética²⁶, possui a capacidade teleológica de, no processo semiótico, guiar-nos, através da semiose infinita, à razão.

A ficção científica tem a capacidade de conjecturar sobre a nossa realidade em diversos aspectos, que não se limitam aos tecnológicos, como Eco afirmou, mas que chegam também a questões mais profundas, a um potencial de comentar a condição humana através de hipóteses sobre governo, estado, organização social, de raça, gênero etc. Ursula K. Le Guin (2002) também entende como a ficção científica pode ser uma questão de extrapolação da realidade, uma questão de entender tendências gerais do mundo, mas ela observa um aspecto que geralmente faz com que obras do gênero sejam lidas como deprimentes.

“Se isto continuar, eis o que acontecerá.” Faz-se uma previsão. O método e os resultados assemelham-se aos do cientista que alimenta ratos com grandes doses de suplementos purificados e concentrados, a fim de prever o que pode acontecer às pessoas que comem aquilo em pequenas doses e por um longo período. O resultado parece ser quase sempre, inevitavelmente, câncer [...] Qualquer coisa levada a seu extremo lógico torna-se deprimente, quando não cancerígena. (LE GUIN, 2002: 3)

O experimento mental (Id., Ibid.) empreendido quando da criação destes mundos hipotéticos tem a capacidade de levar sua abdução a um extremo lógico tal que não há

²⁶ A Estética é, das ciências normativas descritas por Peirce, aquela ligada à primeiridade, à iconicidade, assim como a abdução. De acordo com Fernando Andacht, o fato estético “excede em muito o artístico, o formoso ou o belo, pois permeia cada um de nossos atos” (ANDACHT, 1996: 12). A imaginação é parte integrante do humano, é um dos meios de apreensão da realidade que este se dispõe.

resultado *final feliz* que tenha a possibilidade de acontecer, quando fala-se de extrapolação da realidade e predição do futuro. Entretanto, a autora entende um outro aspecto importante da ficção científica que vai além da mera extrapolação com relação a tendências para predizer o futuro: “ficção científica não é preditiva; é descritiva” (Id., Ibid.: 3).

Em um nível subtextual, o que o gênero traz são discussões que dizem respeito à realidade daqueles a quem o livro é dirigido, os leitores, sob a ótica dos autores. A abdução não é a invenção a partir do zero, é a criação que encontra espaço para crescer e desenvolver-se em meio à mente científica ou artística (e por que não uma científico-artística?) que está fazendo uso desse modo de inferência, a despeito de suas crenças, seus preconceitos, de seus achados prévios, para relacionar aspectos da realidade de forma a construir mundos estruturalmente diferentes, mas que metaforicamente passam pelos mesmos problemas que o autor enxerga no nosso mundo. “Toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora [...] Uma metáfora do quê? Se eu pudesse responder sem metáforas, não teria escrito todas estas palavras” (Id., Ibid.: 5). É assim que a autora introduz o romance *A mão esquerda da escuridão* (1969), um prefácio com uma reflexão sobre o próprio gênero do qual é expoente. Para Peirce, metáforas são hipoícones, signos que representam seus objetos a partir de uma relação de iconicidade, semelhança, porém não são ícones puramente pois existem além da ideia, algumas vezes em materialidade outras em convenção. Metáforas são os hipoícones “que representam o caráter representativo do *representamen* por representar um paralelismo em outra coisa” (PEIRCE, CP 2.277)²⁷. Isso significa que as metáforas criam paralelos da relação *representamen* e objetos em signos diferentes. Ficção científica é metáfora porque representa nosso mundo enquanto representa outros mundos, hipotéticos.

Coincidentemente, o prefácio da edição brasileira de *Piquenique na Estrada* (1971), livro que foi adaptado no filme *Stalker* (1979), também é assinado por Le Guin (2017). Neste prefácio a autora escreve que o maior mérito dos irmãos Strugátski ao escrever este romance foi que não se tornaram propagandistas do partido comunista, ao contrário de “parte da comunidade de FC²⁸ norte-americana [que] tinha se comprometido a lutar a Guerra Fria” (LE

²⁷ Tradução livre do trecho “those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else”

²⁸ Ficção científica.

GUIN, 2017, l. 5)²⁹. Neste prefácio, Le Guin deixa claro como o potencial de descrição da realidade do gênero interage com a própria realidade e como esse potencial pode ser utilizado para propagandear ideias, mas entende também como a boa ficção científica pode discutir conjunturas político-sociais a partir de aspectos outros que não um viés ideológico, mas com um discurso que se aproxime daquilo que é comum a um número maior de leitores do que alguma conjuntura político-ideológica: a natureza de ser humano no mundo, em todas as suas variedades e diversidades potenciais que se apresentam. Ela atesta que os irmãos Strugátski escreveram o romance como homens livres, a despeito de como os escritores estadunidenses, como Ursula, e do ocidente europeu escreviam à época.

O que eles fizeram, que na época eu achei tão admirável e ainda acho, foi escrever como se fossem indiferentes à ideologia — algo que muitos de nós, escritores nas democracias ocidentais, tínhamos dificuldade de fazer. Eles escreviam como homens livres escrevem. (LE GUIN, 2017, l. 11)

Escreviam como homens livres pois a visão ocidental de escritores sob regime soviético esperava que estes fossem verdadeiros propagandistas da URSS. O que os escritores das “democracias ocidentais” não entendiam é que, enviesados por essa luta ideológica, foram incapazes de escrever sem propagandear o capitalismo a cada instante. Sua noção de liberdade era limitada pelo lado que decidiram defender durante a guerra fria. A capacidade de criar livremente é da natureza do humano, é a ela que recorremos quando estamos em ato de *musement* abduutivo, é a esta criatividade alimentada pelas experiências que nos viramos ao criar um mundo que, mesmo estruturalmente diferente do nosso, parte de premissas que reinventem a realidade através da semiose.

Zona e Brilho

O pragmaticismo de C. S. Peirce tem como um dos princípios a experiência futura. A realidade não é aquilo que se apresenta crua como tal, mas todo o potencial que os signos tem para desenvolverem-se a partir das relações que compõem. É formada por ações que repetem-se indefinidamente, alteram-se e possuem a capacidade de guiar-nos até um fim, que é o real. O existir é ação que, quando torna-se recorrente, constitui um hábito, um modo de

²⁹ O “l.” se refere à “location”, modo que o dispositivo Kindle exibe suas métricas, já que a natureza do texto no aparelho é de que ele não se divide em páginas.

agir em causa final, logo hábitos são constituintes daquilo que Peirce entende como mente. São os hábitos que comandam o agir tanto da natureza quanto da cultura, pois a mente existe no processo de significação, que vai além dessa divisão. O exemplo que Peirce deu sobre o propósito da ação de um pequeno microrganismo fazer parte da mente nada mais é do que a declaração de que tal ação repete-se por hábito, com uma causação final.

Entretanto, hábitos não são imutáveis, é preciso considerar seu caráter plástico. Como Santaella (2004b: 80) define “o hábito é um princípio-guia, uma força viva, uma orientação geral que conduz nossas ações, sem aprisioná-las em uma moldura fixa”. Uma mente que encerra hábitos não é o mesmo que uma mente em agência constante e repetitiva incapaz de adquirir ou até mesmo refletir seus próprios hábitos, mas uma que mantém a capacidade de evoluir e crescer a partir de novos estímulos que vão possibilitar criação de novos hábitos, de novas ações.

O que enxergamos como matéria, em contraste com o que é mente, é para Peirce apenas uma mente que se encerrou em seus hábitos de tal forma que o aspecto de crescimento torna-se despercebido, é algo conhecido por significar recorrentemente as mesmas coisas, repetindo as mesmas ações, governado por um hábito que a rendeu à inércia. Entretanto, tudo o que é matéria, como um objeto em inércia, pode ter sua trajetória alterada, pode tornar-se mente e reconstituir seus hábitos, reaver a plasticidade. Como uma bola percorrendo um campo, a matéria tende a continuar o mesmo movimento, mas nada impede que uma lufada de novos ares mude a rota da bola e conceda novos hábitos à matéria. O sinequismo, a doutrina de continuidade entre mente e matéria de Peirce, enxerga a realidade dessa forma, é o coroamento do pensamento peirceano (SANTAELLA, 1992). É através do processo semiótico que se estabelece a mente, que existe nas conexões entre ideias e pensamentos, nas relações entre fenômenos sígnicos. O sinequismo é o coroamento do pensamento peirceano pois trata da compreensão de que a realidade, permeada de signos, existe em um processo de conexões infinitas entre ideias, objetos tidos como inanimados, seres vivos e o ser humano, cuja mente é a mais plástica do universo (SANTAELLA, 2004b). Assim, é possível compreender porque Peirce valorizou tanto a semiótica, partindo do fundamento de que a realidade é construída através de processos de significação, o entendimento sobre o universo precisa ser da natureza semiótica também. Ainda sobre o sinequismo:

Essa doutrina propõe que “assim como os signos e as ideias tendem a se espalhar continuamente (CP 6.104), a mente também se espalha continuamente, e todas as

mentes se misturam umas às outras” (CP 1.170). Essa noção está baseada na hipótese de que o universo da mente coincide com o universo da matéria, não no sentido de imagem especular ou paralelismo cérebro-mente, mas no sentido da matéria existir como uma forma mental de tipo especial. (SANTAELLA 1991: 159 apud SANTAELLA 1992: 46)

O tipo especial de mente como a matéria se apresenta é aquele tipo que há muito tornou-se matéria por ter perdido o aspecto plástico de reinventar-se. Peirce chega a afirmar que uma visão dualista, assim como grande parte das visões dualistas à luz de seu pensamento, de mente como algo vivo e matéria como algo morto é equivocada. “O que chamamos de matéria não está completamente morto, mas é apenas mente restrita por hábitos. Ainda retém o elemento da diversificação; e nesta diversificação há vida” (PEIRCE, 1892: 557)³⁰. As coisas são vivas nas ideias que produzem, em seu processo evolutivo e, mesmo que este pareça não manifestar vida, há vida. A definição de coisas como matéria ou mente depende exclusivamente dos hábitos que comandam as ações expressas por tais coisas. Pelo processo semiótico, no hábito está tanto a capacidade de render-se à inércia tornando-se matéria quanto de manifestar-se como mente, basta deixar o fluir de ideias permitir a inserção de novas ideias.

É a partir do ato abduativo do autor de ficção científica que a existência ganha uma nova forma e se organiza em outros hábitos a fim de que seus mundos hipotéticos possam funcionar. É do potencial da abdução reconfigurar hábitos e é como tal que une o artístico e o científico, diminuindo as barreiras materiais entre um processo e outro para que possam agir em harmonia na construção de uma obra que tanto comenta a realidade quanto transporta aqueles que entram em contato com esta para outras existências, para mundos que só podem existir pela reconfiguração mental a partir da imaginação. É desta abdução não-diegética, que passa pela mente autoral na hora de criar esses mundos possíveis, plausíveis porque estão em constante experiência através do teste de premissas, que vêm estas histórias, é da premissa nova que chegamos a mundos como *A Zona* e como *O Brilho*.

Em *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, a premissa é de que há a Zona, um espaço físico supostamente, mas não diretamente esclarecido no filme, situado na União Soviética³¹, onde

³⁰ Tradução livre do trecho “what we call matter is not completely dead, but is merely mind hide-bound with habits. It still retains the element of diversification ; and in that diversification there is life.”

³¹ As gravações foram realizadas em diferentes repúblicas da URSS, as cenas que se passam na Zona foram gravadas em um território próximo à capital da Estônia, Tallinn, quando a Estônia era uma república da URSS (NORTON, 2006).

acontecem os eventos do filme. É um lugar proibido, cujo perímetro é controlado pelo governo e seu acesso é restrito sob pena de assassinato por guardas comandados pelo governo da URSS no ato da invasão. Somente o Stalker, protagonista do título, e aqueles que ele escolhe são destemidos o suficiente para se aproximar de tal aberração. A verdade é que ninguém sabe o que é a Zona. Um trecho de entrevista deixa isso claro no início do filme:

... O que foi isso? Um meteoro que caiu? Uma visita de cidadãos do espaço vasto? De forma ou de outra, no nosso pequeno país aparece o maior milagre – a ZONA. Mandamos as tropas imediatamente. Não voltaram. Então cercamos a ZONA com cordões de isolamento... E, eu suponho, foi a coisa certa a ser feita... Na verdade, eu não sei, eu não sei...

— De uma entrevista com Professor Wallace, ganhador do Prêmio Nobel, por um jornalista da RAI. (STALKER, 1979)³²

Algo transformou este lugar em um ambiente destacado do resto da realidade do país. Ninguém sabe o que foi, mas aquele espaço se alterou, algo criou um ambiente tão diferente que os humanos não têm ferramentas o suficiente nem para discutir a natureza do acontecimento. A incursão que acompanhamos no filme é a do Stalker, do Escritor e do Professor a este local de tantos mistérios, a fim de encontrar o Quarto, um lugar que supostamente seria capaz de realizar o desejo mais íntimo daquele que pudesse atravessar a Zona e alcançar o local.

No filme *Aniquilação*, de Alex Garland, há um conceito semelhante, chamado de Brilho³³. O Brilho é um espaço físico na Flórida, EUA, que, ao contrário da Zona, é desconhecido pelo público geral, que é apenas informado que alguma catástrofe isolou este ambiente do resto do país. O local é analisado e vigiado em segredo através de expedições e bases operacionais do Comando Sul, um órgão governamental tão misterioso quanto o local que está na sua agenda de vigilância. Lena, a protagonista do filme, é uma das cinco mulheres que compõem uma nova expedição que vai ultrapassar os limites da área a fim de alcançar o farol, local de onde parece irradiar todo este fenômeno e, no epicentro do Brilho, tentar adquirir dados sobre o que está acontecendo com a fauna e a flora do lugar que, visto

³² Tradução livre do trecho “... What was it? Did a meteor fall down? Was it a visit by citizens of the vast space? So or otherwise in our little country appeared the greatest miracle of miracles – the ZONE. We sent there the troops immediately. They did not come back. Then we surrounded the ZONE with police cordons... And, I suppose, that was the right thing to do... Actually, I don’t know, I don’t know...”

From an interview with Professor Wallace, the receiver of Nobel’s prize, by a journalist of RAI” De uma transcrição disponível no site Alchemergy Films.

³³ No romance *Aniquilação*, o nome do local é Área X. No livro, o nome de um dos atos é esse, mas os personagens referem-se ao local exclusivamente como Brilho.

externamente, parece envolto por uma atmosfera iridescente. O diálogo que revela a área vem da Dra. Ventress, uma psicóloga a serviço do Comando Sul, que é uma das mulheres a incursar no Brilho junto com Lena.

Um acontecimento religioso? Um acontecimento extraterrestre? Uma dimensão superior? Temos muitas teorias, poucos fatos. Começou há 3 anos. O Parque Nacional de Blackwater reportou que o farol estava cercado de algo que eles chamaram um “Brilho” [...] Desde então nos aproximamos por terra, por mar, enviamos drones, animais e times de pessoas. Mas nada retorna. — Ventress (ANQUILAÇÃO, 2018)

É notável o desconhecimento dos seres humanos deste mundo sobre o fenômeno ao qual se debruçam. As interações que fazem não aumentam a quantidade de informação sobre o lugar, visto que ninguém nunca volta com qualquer dado que seja. É, assim como a Zona, um lugar de estranheza, apartado do resto do mundo por barreiras que se estendem ao entendimento humano sobre tais locais.

Antes dos fenômenos que atingiram esses locais e mudaram seu modo de agir para um que escapa à compreensão humana, eram ambientes normais, que seguiam leis da natureza como conhecemos, eram matéria e, como tal, eram regidos por hábitos. Os processos de significação funcionavam dentro do limite da consciência do que era, em *Stalker*, uma área industrial e do que era, em *Aniquilação*, primeiro um farol e depois a área pantanosa que o cercava.

Os eventos que transformaram esses locais e suas lógicas particulares são desconhecidos, isso é afirmado nos dois filmes. Mesmo que a segunda cena de *Aniquilação* mostre um objeto não identificado vindo do espaço e atingindo o farol, pouco sabemos além de que se trata de algo extraterrestre. Mas fica claro que algo aconteceu a estes lugares. Algum acontecimento de ordem misteriosa reconfigurou as lógicas dos espaços físicos e transformou-os em Zona e Brilho. O mesmo processo utilizado para a invenção de um mundo hipotético dentro de uma ficção, como demonstrado por Eco (1986), foi pelo qual passaram estes ambientes para que se tornassem o ambiente principal de cada filme.

A abdução que estava presente no processo não-diegético, na imaginação que existe na criação de um mundo estruturalmente diferente, aparece aqui como um processo que possibilita a existência destes espaços diegeticamente. Os espaços físicos agora conhecidos como Zona e Brilho são espaços tocados pela abdução, pelo jogo imaginativo e pela criação que vem do *musement*. O que era a mera imaginação produzindo premissas tornou-se um

fenômeno que atinge esses espaços e reconfigura sua ação mental. O que antes poderia ser entendido como matéria, como natureza de hábitos regulares, ganha uma plasticidade maior e sai da inércia, se apresentando em um aspecto mais mental do que material. E é dessa reconfiguração que vem toda a estranheza, a dificuldade humana de compreender os lugares, de submetê-los à sua lógica, o que antes era conhecido torna-se desconhecido.

Como espaços físicos, a Zona e o Brilho antes da alteração eram formados por *coisas*, mas também por *objetos*. Nossa interação com esses espaços se dá através do mundo objetivo, da realidade como é, permeada por signos:

Um *Umwelt*, ou mundo objetivo, assim, difere em princípios do ambiente físico, apesar do mundo objetivo necessariamente incluir aspectos dos arredores físicos aos quais nos conscientizamos como elementos do mundo significativo (DEELY, 2010: 83).³⁴

Uma relação com um local pode ser puramente física ou objetiva ou, ainda, envolver os dois aspectos, físico e objetivo, de acordo com Deely (2010). O conflito está em que, como humanos, nossa consciência não permite que conheçamos tudo a um nível objetivo e é isso que acontece com os mundos dos dois filmes. A Zona e o Brilho não funcionam fisicamente como compreendemos que estes espaços deveriam agir, então seus mundos não podem ser constituídos na mente humana de maneira objetiva, apenas física.

Dessa quebra de hábitos vêm os conflitos que permeiam os dois filmes. Uma sensação de mal-estar causada pela existência daquilo que é incompreensível tanto em sua origem quanto em sua potencialidade. De onde vem Zona e Brilho está além do que sabem os humanos. Do que eles são capazes é a maior dúvida que se aloja na consciência. Tanto no mundo em que existe a Zona, tanto no mundo em que existe o Brilho, a mente em ação nos dois lugares é incomunicável com a mente humana, é algo tão novo que não se tem ideia alguma sobre. Aquilo que é desconhecido e cujas experiências não retornam conhecimento só pode ser uma aberração, uma anomalia da realidade. A incomunicabilidade entre a mente humana e os processos mentais que tomam parte desses lugares é fruto desse desconhecimento:

o que uma coisa significa são simplesmente os hábitos que ela encerra. Ora a identidade de um hábito depende de como ele nos induz a agir, não só nas

³⁴Tradução livre do trecho “An Umwelt, or objective world, thus, differs in principle from the physical environment, even though the objective world as objective necessarily includes aspects of physical surroundings which we have become aware as elements of the meaningful world”

circunstâncias em que provavelmente surgiram, mas também naquelas que poderão ocorrer, não importa quão improváveis elas sejam (PEIRCE, 1878: 11 apud. SILBERSTEIN, 2016: 85).

Quando os hábitos desses locais foram alterados, os humanos perderam a capacidade de se relacionar com eles, de criar conexões e entendê-los além dos espaços físicos que são. A subjetividade humana não consegue tocar a subjetividade da Zona e do Brilho, que tornam-se alienígenas de tão estranhas que se apresentam e, da impossibilidade de se ter experiências que resultam em conhecimento sobre este fenômeno, os seres humanos não conseguem criar hábitos que induzam a ação efetiva.

É tentando entender o que está moldando sua realidade que os personagens tanto de *Stalker* quanto de *Aniquilação* decidem adentrar estes espaços. É o olhar inquiridor que os leva adiante, em uma jornada dantesca. Enquanto em *Stalker* o objetivo é, primariamente, alcançar o quarto, atravessando toda a Zona para provar-se merecedor de realizar o desejo mais íntimo, em *Aniquilação* a incursão que se inicia apenas para aquisição de dados sobre o Brilho transforma-se em uma interação muito maior do que o esperado com o fenômeno extraterrestre. Um espectador que permitir-se acompanhar estas expedições vai entender que as duas experiências, como qualquer uma de natureza científica, apenas expandem as dúvidas sobre o objeto ao qual estão debruçadas e adensam a realidade.

CAPÍTULO II

Autores e sonhos

Cinema produto e produtor de realidades

Edgar Morin (2005) afirma que o começo do cinema foi marcado por tentativas de torná-lo puramente científico. Os estudos de Muybridge sobre a corrida dos cavalos, por exemplo, se debruçam sobre fenômenos que, não apreendidos em câmera, seriam desconhecidos. O fazer do cinema estava atrelado à inquirição e os instrumentos de filmagem, tais como:

o cinematógrafo e seus predecessores imediatos como o cronofotógrafo são instrumentos de pesquisa ‘para estudar fenômenos da natureza,’ eles ‘prestam um serviço semelhante ao do microscópio para o anatomista’ (MORIN, 2005: 6)³⁵

Morin considera que o modo como o cinema foi percebido em sua capacidade de espetacularizar, assumindo seu caráter onírico, foi o que transformou o cinematógrafo de um instrumento unicamente científico a um capaz de gerar sonhos:

Oposto a maior parte das invenções, que se tornam ferramentas e acabam sendo colocadas em armazéns, o cinematógrafo escapa este destino prosaico. O cinema pode ser realidade, mas também é algo a mais, um gerador de emoções e sonhos. [...] O cinema não é realidade, *já que as pessoas dizem isso*. Se sua irrealidade é uma ilusão, está claro que esta ilusão é, contudo, sua realidade. (MORIN, 2005: 8)³⁶

Arlindo Machado (2011), comentando a história do cinema, percebe que a arte cinematográfica, de imagens em movimento, é muito anterior a qualquer uma dessas invenções. As pinturas rupestres, como encontramos em cavernas, parecem movimentar-se acompanhando o olhar do espectador sobre estas, ganhando vida sob incidência da luz. As imagens que movimentam-se sempre fizeram parte do imaginário artístico do humano. Quando, no século XIX, as invenções que brincavam com projeções e película começaram a

³⁵ Tradução livre do trecho “the cinematograph and its immediate predecessors such as the chronophotograph are research instruments ‘to study nature's phenomena,’ they ‘render the same service as the microscope for the anatomist.”

³⁶ Tradução livre do trecho “As opposed to most inventions, which become tools and end up being put away in sheds, the cinematograph escapes this prosaic fate. The cinema may be reality, but it is also something else, a generator of emotions and dreams. [...] The cinema is not reality, since people say so. If its unreality is an illusion, it is clear that this illusion is, all the same, its reality.”

se tornar comuns, o que houve foi uma tentativa de industrializar o cinema, de tornar relevante seu aspecto técnico, mas não seu potencial onírico:

portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o dever do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário [...] tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema. (MACHADO, 2011: 17)

A capacidade criativa do cinematógrafo, que o fez escapar de ser considerado uma mera invenção utilitária do século XIX, está no fato de que o que o próprio cinema possui o poder de moldar a realidade a partir dos sonhos, de encantar pessoas e fazê-las crer naquilo que veem e sentem na presença de um filme. De desadormecer seus imaginários e trazer para o mundo desperto os seus sonhos.

Como abordado anteriormente, Peirce entende que a imaginação desempenha um papel importante no fazer científico, e que o cientista “pode encarar estupidamente fenômenos; mas na falta de imaginação eles não vão se conectar de nenhuma forma racional” (PEIRCE, CP 1.46)³⁷. O cinematógrafo é o instrumento que pode ser uma maneira de conectar fenômenos de maneira racional, como o próprio Muybridge fez, estudando o movimento dos cavalos ao mesmo tempo em que estudava o desenho da luz em movimento, mas sua natureza era a dos sonhos e “as pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de ‘cinematógrafo’ eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*” (MACHADO, 2011: 17), pessoas como as que Morin considera gênios sonhadores, navegantes das águas da criatividade e imaginação, pessoas como os diretores Andrei Tarkovsky e Alex Garland, que utilizam da sua imaginação para criar filmes de ficção científica que comentam suas realidades, traduzem os fenômenos com os quais interagiram, tornando reais os seus sonhos.

Segundo Vanoye e Goliot Lé-Té (2002), filmes são imprescindíveis de seus contextos e, a fim de entender melhor a relação entre os filmes e o que cada um quer comentar sobre a realidade, é preciso situar o filme em um contexto histórico e entender as bases de pensamento que fundamentam a criação destes. A análise permite entender uma obra dentro de um contexto maior, levando em consideração mais do que a obra fílmica com um fim em si

³⁷ Tradução livre do trecho “can stare stupidly at phenomena; but in the absence of imagination they will not connect themselves together in any rational way”

mesmo: “um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE; GOLIOT LÉ-TÉ, 2002: 24), conseqüentemente este trabalho se dedicou a analisar os filmes dentro da tradição da ficção científica, mas este não é o único aspecto do contexto, pois “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (Id., Ibid.: 54). Não é, como denotam os autores, se tornar um especialista em tal sociedade para analisar o filme, mas “no sentido em que Umberto Eco o entende, é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade” (Id., Ibid.: 55). É uma análise com o objetivo de entender como o filme representa certos aspectos dessa sociedade direta ou indiretamente. O que buscamos aqui é entender como Tarkovsky e Garland representam suas realidades, já que “um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção)” (Id., Ibid.: 55).

Uma aproximação da obra e dos temas trabalhados pelos diretores pode ajudar a entender relações que existam entre suas experiências e seus atos criadores. Aproximar-nos das imagens que compõem seus atos criativos, de onde vêm as abduções que os levam aos outros mundos que o cinema proporciona, demonstra a capacidade filmica de retratar a realidade em sua fluidez que Morin (2005: 70) enxerga como o cosmomorfismo do humano e o antropomorfismo do cosmos: “o universo fluido do filme supõe transferências recíprocas e incessantes entre o homem microcósmico e o macrocosmo”³⁸. O cinema confere ao cineasta a capacidade de entender seu papel transformador da realidade simultaneamente em que percebe como a realidade incide sobre si. A transformação em imagens daquilo que vive. É o processo constante de produção de realidade através da semiose, que Peirce definiu como “uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, como um signo, seu objeto e seu interpretante, a relação de trio que não pode ser dissolvida de qualquer em ação entre pares” (CP 5.484)³⁹, ou seja, uma construção de significados que acontece através das relações sócio-culturais. Como John Deely explica a um amigo no diálogo *A Sign Is What?* (2003): “Então, sempre em sua mente que um pensamento leva ao outro, é apropriado falar de uma ação de signos, quer dizer, de uma função de semiose particular a você. Na verdade, toda a sua vida experiencial pode ser representada como uma espiral de semiose” (DEELY, 2003:

³⁸ Tradução livre do trecho “The fluid universe of film supposes unceasing reciprocal transfers between the microcosm man and the macrocosm.”

³⁹ Tradução livre do trecho “an action, or influence, which is, or involves, a coöperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.”

163)⁴⁰. Processos que estão acontecendo em um sem-fim semiótico, produzindo significados através dos fenômenos de uma mente cósmica.

Segundo Gaston Bachelard, as representações da realidade pelo autor são um espelho para que o espectador enxergue a própria realidade. A obra de arte, como a poesia, possui a capacidade de realizar um resgate de uma contemplação do espectador a partir das meditações do autor:

Entre a natureza contemplada e a natureza contemplativa, as relações são estreitas e recíprocas.[...] Quando um poeta vive seu sonho e suas criações poéticas, ele realiza essa unidade natural. Parece então que a natureza contemplada ajuda à contemplação, que ela já contém meios de contemplação. O poeta pede-nos para “nos associarmos o mais estreitamente possível a essas águas que delegamos à contemplação do que existe”. Mas será o lago ou será o olho que contempla melhor? (BACHELARD, 1998: 30)

O movimento é, porém, cíclico, os olhos refletem as águas e as águas refletem os olhos. Como no cinema, em que há um movimento entre interno e externo acontecendo a partir dos filmes. É uma troca de contemplações entre autor e espectador.

A intenção é compreender de onde vêm os sonhos que criam as realidades em *Stalker* e *Aniquilação*, quais são as influências sócio-históricas e como as discussões tomam forma na obra dos dois diretores, afinal: “sempre pensei que qualquer pessoa, e qualquer artista (por mais distantes que possam ser as posições estéticas e teóricas dos artistas contemporâneos) deve ser necessariamente um produto da realidade que o cerca” (TARKOVSKY, 1998: 198). As pulsões artísticas na hora de adaptar os romances *Piquenique na Estrada* (1971) e *Aniquilação* (2014) vêm, principalmente, dos diretores que assinam os filmes. Não pretende-se que estes sejam aclamados como os únicos artistas envolvidos no processo de criação destes títulos, é claro que há numerosos outros inseridos no contexto de produção. Entretanto, os dois, como diretores e diretamente envolvidos com o roteiro⁴¹, assumem a frente de uma produção audiovisual, de coordenação de vários outros artistas, discutindo temas que são sensíveis aos dois e a seu contexto sócio-histórico, fazendo filmes que representam seus modos de pensar e colocam suas realidades em cena.

⁴⁰ Tradução livre do trecho “So whenever in your own mind one thought leads to another, it is proper to speak of an action of signs, that is to say, of a function of semiosis private to you [...] In fact, the whole of your experiential life can be represented as a spiral of semiosis”

⁴¹ Tarkovsky (1990) defende a ideia de que um diretor deve envolver-se na escrita de um roteiro e Garland escreveu o roteiro de *Aniquilação*

A realidade de Tarkovsky e *Stalker*

Piquenique na Estrada

Andrei Tarkovsky adaptou o romance *Piquenique na Estrada*, escrito na URSS em 1971 pelos irmãos Arkádi e Boris Strugátski, no filme *Stalker*, de 1979. Apesar dos irmãos terem escrito o roteiro do filme, há uma clara diferença na estrutura das duas narrativas. O livro trata da história de Red, um contrabandista ilegal, um Stalker, que invade a Zona de sua cidade natal, Harmont. As Zonas são seis espaços físicos da Terra que, durante um fenômeno chamado Visitação, há 30 anos de quando começa a história do livro, passaram a ser isolados do resto da Terra, transformando-se em locais abandonados, cheios de armadilhas e coisas desconhecidas para os seres humanos, incluindo tecnologias alienígenas que os personagens dos livros só podem imaginar qual seria a utilidade. O Dia da Visitação foi marcado, como descrito pelo Dr. Valentin Pillman, por “quarteirões em chamas”, “monstros que seletivamente devoravam os velhos e as crianças” e “batalhas sangrentas entre os invulneráveis extraterrestres e os altamente vulneráveis, embora sempre valentes, pelotões de tanques do exército real” (STRUGÁTSKI, A.; STRUGÁTSKI, B., l. 83).

Embora Red e o Stalker do filme pareçam ser o mesmo personagem, não há nenhuma indicação direta, já que o Stalker não é chamado assim no filme, mas suas composições familiares são semelhantes: Red tem uma esposa e uma filha geneticamente alterada devido às incursões de seu pai à Zona, um fenômeno conhecido deste mundo. O Stalker mora com sua esposa e filha, que só se apresenta calada e, como a última cena do filme indica, também sofreu mutações a partir da Zona.

No romance não acompanhamos apenas um incursão de Red à Zona, mas várias em diferentes períodos da vida e vemos como é um personagem tenaz, que não abandona o lugar. Por mais que saiba a quantidade de sofrimento que esta vida traz a si e à sua família, ele continua adentrando o local, correndo risco de vida e sofrendo várias desventuras, sendo encarcerado, ou perdendo o emprego. É um romance sobre a tenacidade de um Stalker, um homem ganancioso que não abandona a Zona nem depois de todos os contratemplos.

Esta história é utilizada para comentar diversos temas, de fé a conjunturas políticas. Diversos diálogos são tramados em que os personagens revelam profundas questões sobre a condição de seu planeta e sua própria humanidade. O mesmo Dr. Pillman, em conversa com

Richard Noonan, um amigo de Red, discute sobre o que é entendido como inteligência e sobre vidas extraterrestres serem inteligentes a partir da competência de manterem contato ou não:

Tudo que li a respeito se resume a uma explicação tautológica. Se eles forem capazes de estabelecer contato, então serão considerados inteligentes. Ou ao contrário: se forem inteligentes, serão capazes de fazer contato. Resumindo, se um ser extraterrestre tiver a honra de ter uma psicologia humana, então será considerado inteligente. Essa é a situação, Richard. — Dr. Pillman (STRUGÁTSKI, A.; STRUGÁTSKI, B., l. 2051)

A questão do desconhecimento humano a partir da incomunicabilidade aparece novamente. Para ser considerado inteligente um ser extraterrestre teria que apresentar não razoabilidade, mas sim racionalidade. Isolando a racionalização no ser humano, esquecemos da razão que existe em muitos outros espaços que não a mente humana. Se a consciência humana não for capaz de compreender os fenômenos, eles tornam-se estranhos, desprovidos de razão. Sua ação mental produz signos com os quais os humanos não podem interagir e compreender. Le Guin (2017, l. 28) reconhece isso no prefácio escrito para o livro:

Em uma história de primeiro contato tradicional, a comunicação é alcançada por viajantes espaciais corajosos e dedicados, e daí em diante resulta numa troca de conhecimento [...] Não houve comunicação; não pode haver nenhum entendimento. Mas o entendimento é necessário. As Zonas estão afetando todos que se relacionam com elas.

É sufocante pois, no contexto da obra, até três décadas atrás, os seres humanos não tinham qualquer conhecimento de vida extraterrestre, muito menos que pudesse afetar tanto sua própria existência, é um aspecto da realidade inconcebível que os pesquisadores estão buscando entender, mas cada nova descoberta só traz a realização de que seu conhecimento é ínfimo, que sua compreensão sobre aquilo é tosca: “os cientistas nunca sabem se estão usando os dispositivos para seus propósitos verdadeiros ou se estão empregando, digamos assim, contadores Geiger como machados e componentes eletrônicos como piercings de nariz” (LE GUIN, 2017, l. 26).

Essa pequenez humana que é colocada para os personagens. É este o conflito que um fenômeno como a Visitação acarretou. A humanidade não passa de uma vida à beira de uma realidade cósmica completamente desconhecida.

– Muito bem – disse Valentin. – Imagine um piquenique...

Noonan estremeceu.

– O que o senhor disse?

– Um piquenique. Imagine uma estrada no interior, uma clareira na mata, perto da estrada. O carro sai da estrada e vai até a clareira. Abrem-se as portas, e sai uma turma de jovens. Começam a tirar do porta malas cestas com mantimentos, armam as tendas, acendem a fogueira. Churrasco, música, fotos... De manhã, eles vão embora. Animais, pássaros e insetos da floresta, que assistiram horrorizados àquele evento noturno, saem de seus esconderijos. E o que eles encontram? Manchas do óleo que pingou do radiador, uma lata com um pouco de gasolina, velas e filtros usados. (STRUGÁTSKI, A.; STRUGÁTSKI, B., l. 2067)

O Dr. Pillman, como um cientista, traz sua hipótese sobre o que tudo aquilo pode significar, é a hipótese em que aparece como aspecto diegético o título do romance. A humanidade é desafiada de tal forma em sua condição diminuta pela visitação que só pode ser comparada a animais completamente alheios ao que está acontecendo e ao que estão sendo expostos. Este é o conflito que fica aparente para Red, que nasceu alguns anos depois da Visitação, num mundo que já havia passado pelo susto inicial e tentava, com pouco sucesso, compreender o fenômeno. Ele sempre foi um Stalker, invadia a Zona e, passando por maus-bocados, trazia tecnologia extraterrestre para ser vendida. O mundo que Red conhece é um tocado pela Zona, é o que para ele sempre existiu. Ele tem noção dos riscos que sofre, mas não teme e sabe que é necessário coragem para realizar essas incursões. Como um cientista, Red precisa correr riscos e desvincilhar-se de um conforto a fim de sanar a inquietação que Zona lhe traz.

Ao final do romance, Red está em uma incursão cujo objetivo é alcançar a Esfera Dourada. Segundo o Abutre, um outro Stalker mais velho que Red, esta Esfera é capaz de realizar desejos. Entretanto, esta incursão marca uma introspecção de Red que não vimos anteriormente. Ele começa a questionar tudo. Questionamentos de várias naturezas, sobre o governo que controla a cidade de Harmont “quando é que eu vivi sob um bom regime? Quando é que houve um bom governo por aqui?” (Id., Ibid., l. 2791) sobre os horrores que presenciou em seu mundo “tinha que mudar tudo, não apenas uma ou duas vidas, um ou dois destinos, precisava trocar cada parafuso, cada engrenagem desse mundo horrendo e ignóbil...” (Id., Ibid., l. 2883) e até sobre a condição humana relacionada ao trabalho “quando um homem trabalha, sempre trabalha para alguém, é um escravo e nada mais” (Id., Ibid., l. 2952).

Depois de sofrer vários revezes, inclusive a travessia por uma careca-de-mosquito⁴², que queimou grande parte de suas costas e rosto, Red se vê furioso com toda essa situação. Ele se coloca numa postura de reflexão sobre tudo o que realizou até então, procurando sentido em suas ações e no mundo que o cerca. Ele olha para dentro de si, percebe sua própria insignificância e todo o sofrimento que a Visitação trouxe. E sua única conclusão é de que sua essência é tentar salvar a si e ao mundo. Depois de tanto sofrimento, Red finalmente chega à Esfera Dourada, a última incursão que ele faz à Zona:

Ele não se esforçava mais em pensar. Apenas repetia desesperado, como uma oração: “Sou um animal, não vê? Apenas um animal que não possui palavras. Não aprendi a falar e não sei pensar, pois aqueles canalhas não me ensinaram a pensar! E se você for mesmo... todo-poderosa, onipotente e onisciente... Então resolva! Examine minha alma, eu sei que lá tem tudo de que você precisa. Deve haver. Pois nunca, jamais vendi minha alma para ninguém! Ela é minha, humana! Extraia de mim o que eu desejo, pois não é possível que eu deseje algo mau... Maldição! Não consigo inventar nada além dessas palavras: FELICIDADE PARA TODOS, DE GRAÇA, E QUE NINGUÉM SEJA INJUSTIÇADO!” (STRUGÁTSKI, A.; STRUGÁTSKI, B., l. 2961)

A fala de Red que encerra o romance é poderosa no sentido de que carrega através do personagem uma profunda reflexão sobre o universo a seu redor, com relação a todo o sofrimento percebido pelo Stalker e como sua maior arma nesse momento ímpar é a sua fé em si, depois de lavada toda a ganância com a qual ele e os outros humanos trataram a Zona e tudo que é fruto da Visitação. É sua confiança a Esfera Dourada que existe na Zona pode reverter toda essa situação, que pode imunizar o mundo dos danos causados pela ganância tanto de outros Stalkers quanto do governo, da violência que a própria Visitação trouxe e que essa Esfera vai enxergar na própria alma do Stalker a solução para tantos males.

***Stalker*, por Andrei Tarkovsky:**

É possível entender o que chamou a atenção de Andrei Tarkovsky para realizar a adaptação desse romance. É uma história de ficção científica que porta a qualidade de reflexão profunda sobre a humanidade que Ursula K. Le Guin e Umberto Eco defendem sobre o gênero. Os dilemas do Stalker dizem menos respeito à tecnologia alienígena e mais ao que é

⁴² Carecas-de-Mosquito, ou graviconcentrados, como define o Dr. Pillman, são espaços de intensa gravidade capazes de achatar objetos e, também, pessoas, aplainando-os completamente. São invisíveis a olho nu e os Stalkers experientes andam com porcas que arremessam nas trilhas para averiguar se o caminho seguido está livre dessas armadilhas gravitacionais.

feito dela pelos humanos. A ganância com a qual é tratada a Zona, a resiliência de Red e como sua ganância lentamente transforma-se em reflexão como Stalker, sua relação familiar, a pequenez humana diante do desconhecido, tudo isso sob o olhar do Stalker e sua fé fazem partes de temas que Tarkovsky já abordou:

Se meus primeiros dois filmes foram bons ou ruins, eles eram realmente sobre uma coisa: fidelidade a qualquer custo a um dever moral, a batalha em cumprir este dever, crença no que tem que ser feito mesmo ao custo dos conflitos pessoais, a força das convicções, tudo em um personagem com um destino altamente individual, onde o desastre pode atingir sem quebrar o espírito humano (TARKOVSKY apud TUROVSKAYA, 1989: 59)⁴³

Stalker (1979) é o quinto filme de Tarkovsky, considerando apenas seus longas: *A Infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O Espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *Tempo de Viagem* (1983), *O Sacrifício* (1985). Os dois primeiros filmes de quais fala o diretor são *A Infância de Ivan* e *Andrei Rublev*. O primeiro um filme sobre um garoto russo chamado Ivan que teve os pais assassinados por alemães na Segunda Guerra e acaba se aproximando de soldados soviéticos. O segundo é levemente baseado no pintor de ícones religiosos do século XV, Andrei Rublev. Segundo Maya Turovskaya (1989: 36): “pouco se sabe do histórico Rublyov⁴⁴, e o pouco que nós sabemos certamente não é suficiente para basear uma biografia” mas que “Tarkovsky e Mikhalkov-Konchalovsky não tinham estas intenções”⁴⁵. É um ensaio poético sobre o fazer artístico e, nas palavras de Almada (2018: 12), o filme é uma “investigação sobre os seus temas, a sua motivação artística, e a sua experiência pessoal como artista.”

Ressalto o uso da palavra investigação. A obra de Tarkovsky é uma investigação ao íntimo das imagens humanas, sua visão é de que “por meio do cinema, é necessário situar os problemas mais complexos do mundo moderno no nível dos grandes problemas que, ao longo dos séculos, foram objetos da literatura, da música e da pintura” (TARKOVSKY, 1998). O diretor nunca deixou de utilizar a câmera e o projetor para revelar questões profundas com as

⁴³ Tradução livre do trecho: “Whether my first two films were good or bad, they were really about the same thing: fidelity at whatever the cost to a moral duty, the struggle to fulfil that duty, belief in what has to be done even at the expense of personal conflicts, the force of convictions, all in a character with a highly individual destiny, where disaster can strike without breaking the human spirit.”

⁴⁴ Escrita russa do nome do artista.

⁴⁵ Tradução livre dos trechos: “Little is known about the historical Rublyov and the little that we do know is certainly not enough on to which to build a biography” e “Tarkovsky and Mikhalkov-Konchalovsky had no such intentions”

quais a humanidade sempre se deparou, mesmo constantemente perseguido pelo regime soviético:

Ao longo do restante de sua carreira [depois do lançamento de Andrei Rublev], ele teria uma relação artística controversa com o estado Soviético, chegando a lutar sobre que conteúdo seria incluído ou cortado dos filmes. Esse conflito eventualmente levaria Tarkovsky a deixar a URSS em 1982 a fim de completar seus dois últimos filmes fora das restrições da indústria cinematográfica soviética. (JOHNSON et PETRIE apud. HELBOCK, 2017: 20)⁴⁶

Tarkovsky investigava os problemas do mundo moderno mesmo que isso trouxesse os males de uma postura hostil por parte do governo soviético. Para ele, o cinema não perde a característica de arte que pode refletir amplamente, se tornando um instrumento de inquirição sobre os fenômenos que permeiam nossa realidade (TARKOVSKY, 1998). Ou seja, a arte cinematográfica para Tarkovsky existe como potencial de construção de pensamento a partir das imagens. O termo modernidade aparece aqui como um período histórico, mas é interessante lembrar como, na filosofia, a modernidade, segundo Deely (2010), era uma construção fruto da racionalidade do dualismo cartesiano até que, no século XIX, novos tipos de pensamentos realistas deram início a um debate moderno entre realistas e idealistas. Um debate dicotômico ao qual Charles Sanders Peirce apresentou outra solução, como foi visto no primeiro capítulo. As suas três categorias fenomenológicas, em 1867, que percebiam a realidade de uma maneira que ia além deste debate. Ao entender a

realidade como socialmente construída pelas tradições da vida animal em geral e incluindo em particular as tradições da vida animal humana conhecida como ‘cultura’, que nada é além do desenvolvimento humano espécie-específico da natureza como consequência da comunicação linguística. (DEELY, 2010: 8)⁴⁷

Reforço este ponto dando ênfase à colocação de que o século XIX e grande parte do século XX “chegou a ser definido como o conflito entre, no sentido moderno, ‘realismo’ e ‘idealismo’” (Id., Ibid.: 6)⁴⁸. Segundo Buckham (1942: 403), o idealismo enfatiza que “o

⁴⁶ Tradução livre do trecho “ Throughout the remainder of his career, he would have a contentious artistic relationship with the Soviet state, often fighting over what content should be included or cut. This strife would eventually lead Tarkovsky to depart the USSR in 1982 in order to complete his final two films outside of the restrictions of the Soviet film industry.

⁴⁷ Tradução livre do trecho “reality as socially constructed by the traditions of animal life in general and including in particular the traditions of human animal life known as ‘culture’, which is but the species-specifically human development of nature consequent upon linguistic communication.”

⁴⁸ Tradução livre do trecho “came to be defined the struggle between, in the modern sense, ‘realism’ and ‘idealism’”

conhecimento é o caminho para a realidade, ou a realidade em si. Tal conhecimento, de acordo com o idealismo, é o [...] objetivo dos seres racionais”⁴⁹ e, assim, o idealismo vira as costas ao mundo objetivo das coisas, é fundamentalmente epistemológico. Ainda segundo o autor, o realismo é centrado em fatos, fenômenos, nos objetos físicos. O realista “olha para fora e não para dentro” (BUCKHAM, 1942: 404)⁵⁰. Quando Peirce enxerga nos fenômenos um caminho para conhecer a realidade, o autor não toma partido desse debate que marcou a modernidade, mas entende um caminho além. O paradigma semiótico não se prende a este debate dualista (DEELY, 2010). Para a construção da realidade, é necessário conhecer os fenômenos e entender que isso é possível através da ação sógnica e da experiência. Neste sentido, o sinequismo de Peirce é um olhar tanto para o interior quanto para o exterior, cíclico, a continuidade da matéria e da mente está além de uma realidade que só existe no conhecimento ou de uma realidade que não pode ser alterada pelo conhecimento.

Mais sobre esta discussão tomará lugar no terceiro capítulo deste trabalho. Voltemos ao idealismo do *Stalker*, seu olhar para si ao final e sua fé de que isso é o que pode salvar seu mundo. Personagens cheios de ideais consistiam em um tema caro ao diretor. O *Stalker* apresenta uma busca pela idealidade, perseguindo uma realidade diferente da que está vivenciando. Não é o idealismo filosófico, mas uma busca por ideais que guia a própria vida. Tarkovsky já havia abordado personagens com essas características nos dois filmes anteriormente mencionados: “ambos Ivan e Andrey negligenciam a própria segurança. Ivan no sentido físico, Andrey no sentido moral. Em suas ações, estão procurando um ideal moral” (TARKOVSKY apud TUROVSKAYA, 1989: 59)⁵¹. Estes personagens, ao abrirem mão das seguranças, buscam em suas ideias a salvação de seus conflitos, Ivan tem fé que conseguirá lutar ao lado dos soviéticos e contribuir para a vitória de sua terra natal sobre os alemães. Já Rublev acredita que, em seus percursos religiosos, encontrará a fé que necessita para criar. Os personagens que Tarkovsky escreve buscam seus ideais, lutam pela sua fé todo o tempo. E o fato de Red, protagonista de *Piquenique na Estrada*, se mostrar um personagem tão comprometido com seus ideais é o que invoca o olhar de Tarkovsky sobre a obra. O que o faz

⁴⁹ Tradução livre do trecho “knowledge as the route to reality, if not itself reality. Such knowledge, according to idealism, is [...] aim of rational beings.”

⁵⁰ Tradução livre do trecho “looks out and not in”

⁵¹ Tradução livre do trecho “Both Ivan and Andrey have total disregard for their safety. Ivan in the physical sense, Andrey in the moral sense. In their actions they are seeking a moral ideal”

investigar a vida deste personagem possivelmente é o fascínio que tem por alguém que, mesmo num mundo em rápida mutação, luta para manter-se como é, humano.

Na verdade, Tarkovsky nunca foi particularmente interessado em ficção científica, apesar de *Solaris*, seu terceiro filme, ser também uma adaptação de um romance de ficção científica, o livro homônimo de Stanisław Lem (1961). Ele não se interessou pelo aspecto ficcional científico, mas pelos conflitos dos personagens:

No que diz respeito à *Solaris* de Stanisław Lem, minha decisão de filmar não denota qualquer afeição pelo gênero de ficção científica. Para mim, o importante é que *Solaris* apresenta um problema que significa muito para mim: o problema de esforçar-se e alcançar através de suas convicções; de transformação moral na luta na vida de um homem. (TARKOVSKY apud TUROVSKAYA, 1989: 59)⁵²

Tarkovsky (1989) acredita que há mais valor em filmar eventos extraordinários como ordinários do que eventos ordinários como extraordinários. Citando *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, ele afirma que desejaria mais ver um pouso na lua sendo filmado como uma chegada do trem à estação do que transformar uma simples chegada de trem em um espetáculo como o pouso lunar. Ele acredita que as imagens internas do autor devem compor um elo com o tecido fílmico, para assim criar, na audiência, o efeito emocional. Para Tarkovsky, um filme em que o “diretor segue apenas a externa, linha literária (seja esta advinda de um romance ou de um roteiro), não importa quanto cuidado ele coloque em seu trabalho, a audiência continuará fria” (TARKOVSKY apud TUROVSKAYA, 1989: 59)⁵³.

Esta poética das imagens internas, o diretor define que vêm da observação da vida. O *musement* aparece aqui, mais uma vez, como este momento de contemplação, se para o diretor as imagens são a referência do autor de cinema, observar é a chave para compreender estas imagens e conseguir compor a partir delas, a “observação simples e despreziosa da vida. [...] da forma como a percebemos, a exata observação da vida transforma-se paradoxalmente em sublimes imagens artísticas” (TARKOVSKY apud. ALMADA, 2018: 22). As imagens estão para aquele que se dedicar a observá-las. A quem conseguir deixar-se levar pelo

⁵² Tradução livre do trecho “As far as Stanisław Lem’s *Solaris* is concerned, my decision to film it does not denote any affection for the science-fiction genre. For me, the important thing is that *Solaris* poses a problem that means a lot to me: the problem of striving and achieving through your convictions; of moral transformation in the struggle in one man’s life.”

⁵³ Tradução livre do trecho “director follows only the external, literary line [...], however much care he puts into his work, the audience will remain cold”

musement, inundar-se por elas, dar-lhes tempo, “afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo” (TARKOVSKY, 1990: 77).

O fundamental para a obra de Tarkovsky é que o diretor esteja aberto a receber os estímulos do mundo, a partir da observação e criar a partir destas pulsões, manter vivos os fenômenos observados através do cinema. Esculpir o tempo é sobre dar continuidade a estes fenômenos, observar e incorporá-los à realidade fílmica. Tarkovsky entendia o universo de forma semelhante a Peirce, mesmo em sua materialidade, há transformação: “por ser um processo vivo, a criação artística exige uma capacidade de observação direta do inconstante mundo material, sempre em contínua mutação” (TARKOVSKY, 1998: 110) e esta transformação pode acontecer a partir das imagens. Neste processo cíclico entre cosmos e humanidade, há retroalimentação, já que da observação criam-se imagens artísticas e as imagens observadas tornam-se modificadoras da realidade.

Este processo não se resume à filmagem, mas está presente na criação do roteiro. Como anteriormente mencionado, o diretor acredita que é o papel do diretor de cinema trazer suas reflexões para o filme que está realizando. Dessa forma, não pode tomar por garantido um roteiro e segui-lo ao pé da letra. Portanto, ele defende a participação de um diretor como roteirista também. *Stalker* foi escrito pelos irmãos Arkádi e Boris Strugátski, os mesmos autores do romance, mas Tarkovsky esteve envolvido no processo. Ensinando cinema no Instituto Gerasimov de Cinematografia, à época chamado Instituto de Cinematografia Estatal de Toda a Rússia (VGIK)⁵⁴, mesmo instituto no qual formou-se cineasta e realizou seus primeiros filmes, Andrei Tarkovsky defendia com veemência a participação do diretor na escrita do roteiro: “eu não consigo imaginar fazer um filme baseado em um roteiro que não escrevi. Um diretor que faz um filme inteiramente baseado no roteiro de outra pessoa necessariamente se torna um ilustrador” (TARKOVSKY, 1990⁵⁵)⁵⁶. Sua preocupação de que o diretor não vire apenas um profissional que não se envolve sentimentalmente com o filme é clara, para ele o produto está intimamente relacionado às imagens que o diretor traz.

⁵⁴ Traduções livres dos nomes russos: “Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова” e “Всероссийский государственный институт кинематографии”, respectivamente.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.nostalghia.com/TheTopics/Directing.html>>

⁵⁶ Tradução livre do trecho: “I cannot imagine making a film based on a screenplay I didn't write. A director who makes a film entirely based on somebody else's screenplay necessarily becomes an illustrator”

“Sempre que um diretor começa a trabalhar em um roteiro, este invariavelmente começa a mudar, não importa quão profundo ou detalhado o roteiro seja. O diretor nunca irá produzir um filme que é uma tradução exata, literal, imagem espelhada do roteiro” (TARKOVSKY, 1990)⁵⁷. Por isso, é possível compreender o que mudou quando Tarkovsky se aproximou de *Piquenique na Estrada* para adaptá-lo. Para o diretor, não era tão importante mostrar outros Stalkers, ou como a Zona afetou o desenvolvimento tecnológico daquele mundo, mas sim focar no que era o essencial para o diretor: os ideais de seus personagens, os conflitos sobre a humanidade que aquela história traz, analisar a fundo o Stalker e entender suas motivações. É por isso que em *Stalker* nós vemos apenas uma das incursões do personagem à Zona, é porque Tarkovsky não queria trazer discussões sobre a tecnologia do mundo hipotético na ficção científica do mundo hipotético, mas sobre os desafios que um personagem convicto em seus ideais teria em tal realidade. Segundo o autor, o tema que deveria ecoar em *Stalker* é “o tema da dignidade humana; o que é esta dignidade; e como um homem sofre se não tiver amor-próprio” (TARKOVSKY, 1998: 238).

Tarkovsky, ao invés de encarar a Zona como um *outer space* de possibilidades tecnológicas, prefere encarar à sua maneira. Perguntado sobre o que ela significa, responde com certa irritação: “a Zona não simboliza nada, nada mais do que qualquer outra coisa em meus filmes: a zona é uma zona, é a vida, e, ao longo dela, um homem pode se destruir ou pode se salvar” (TARKOVSKY, 1998: 241). Entendemos, então, porque Tarkovsky preferiu realizar um filme em que três personagens estão em constante debate através da Zona do que um filme em que três homens vencem os perigos do local utilizando as tecnologias minuciosamente descritas nos livros. É uma adaptação em que a história foi, de certa forma, esvaziada em características de ficção científica, seguindo o modo como Tarkovsky via o gênero, embora estivessem presentes a premissa abdução e o discurso sobre a realidade como em toda boa ficção científica. E, ainda, intimamente um retrato da realidade do diretor.

O ideal exprime coisas que não existem no mundo que conhecemos, mas nos faz lembrar do que deveria existir no plano espiritual. A obra de arte é uma forma dada a esse ideal que no futuro deve pertencer à humanidade, mas que, no momento, deve ser patrimônio de poucos, e, em primeiro lugar, do gênio que permitiu que a consciência humana, com todas as suas limitações, entrasse em contato com o ideal corporificado em sua arte. (TARKOVSKY, 1998: 285)

⁵⁷ Tradução livre do trecho “Whenever a director begins working on a screenplay it invariably begins to change, no matter how deep or detailed the screenplay is. The director will never produce a film which is an exact, literal translation, a mirror image of the screenplay”

O ideal artístico de Tarkovsky é que a arte demonstre sua capacidade de existir como fator fundamental e criador da realidade. É a realidade que Peirce defende, o real que não está dado, mas que pode ser criado, desenvolvido através do processo semiótico, o real que abarca o processo artístico e a imaginação criadora. Essa corporificação do ideal em arte é tão poderosa quanto a crença do artista em seu trabalho, conseguindo materializar isto através da obra:

se alguém quiser saber como é uma exposição escolástica, e qual o tom de seu pensamento, precisa apenas contemplar uma catedral gótica. A primeira qualidade de ambas essas coisas é uma devoção religiosa, verdadeiramente heróica. Sente-se que os homens que realizaram essas obras realmente acreditavam na religião do mesmo modo como nós não acreditamos em nada (PEIRCE, 2005: 317)

É um fenômeno que se apresenta na mente e é característico da arte como vetor de união das pessoas:

Acredito que todas as grandes conquistas da mente sempre se colocaram além das forças de indivíduos isolados [...] A mencionada arquitetura gótica, em vários de seus desenvolvimentos, parece-me ter um caráter assim. Todas as tentativas de imitá-la, empreendidas por arquitetos modernos do maior conhecimento e gênio, resultaram inexpressivas e insípidas, com o que concordam seus próprios autores (PEIRCE, 2010: 357-358)

Tanto Charles Peirce quanto Andrei Tarkovsky eram cristãos e acreditavam no Deus judaico. Para Peirce, Deus está “perpetuamente nos criando, desenvolvendo nossa verdadeira humanidade, nossa realidade espiritual” (CP 6.507)⁵⁸, e para Tarkovsky a nossa capacidade de criação não pode ser nada menos do que a manifestação divina:

Para encerrar, gostaria de pedir ao leitor — confiando nele inteiramente — para acreditar que a única coisa que a humanidade criar com espírito desinteressado é a imagem artística. Não é possível que o significado de toda a atividade humana esteja na consciência artística, no ato criativo inútil e desinteressado? Não poderíamos também dizer que nossa capacidade de criar é uma prova de que fomos criados à imagem e semelhança de Deus? (TARKOVSKY, 1998: 1998)

Para Tarkovsky o divino se manifesta através do ato criativo, simples e desinteressado, enquanto Peirce acredita que a manifestação divina esteja no nosso eterno processo de desenvolvimento, de evolução, ele acrescenta que Deus é “como um bom professor, Ele está

⁵⁸ Tradução livre do trecho “God is perpetually creating us, that is developing our real manhood, our spiritual reality.”

engajado em demover-nos de uma Falsa dependência Dele” (PEIRCE, CP 6.507)⁵⁹ Se, para o filósofo, a materialização da arte depende da crença dos artistas como comunidade nos ideais que expressam, está ligada à evolução como comunidade que defende, a uma ação mental não individual. As obras de arte tornam-se representações de como pensa e vive um povo, uma maneira de conectar-se com o divino em ato de eterna criação. Apesar do ato criativo ser descrito como inútil e desinteressado, existe neste desinteresse uma valorização estética da imaginação, da naturalidade com a qual a manifestação divina atravessa o criador artístico. O *musement*, que existe para todos que se permitirem o jogo criativo.

A realidade para Garland e *Aniquilação*

O romance

Alex Garland adaptou o romance *Aniquilação*, publicado por Jeff VanderMeer em 2014, no filme homônimo de 2018. *Aniquilação* é o primeiro volume de uma trilogia escrita por VanderMeer chamada Trilogia Comando Sul. As sequências são, respectivamente: *Autoridade* e *Aceitação*, publicados também em 2014 nos Estados Unidos, país natal de VanderMeer. Assim como em várias adaptações, e seguindo o exemplo de *Stalker*, o filme *Aniquilação* não pretende ser uma experiência cinematográfica que recrie ao pé da letra a história do livro.

A trama do livro é sobre uma expedição do Comando Sul à Área X, uma porção pantanosa da Flórida com acesso ao mar que, após um evento desconhecido, tornou-se envolta por um brilho misterioso e inacessível:

A Área X, antes do Evento indeterminado que a isolara atrás de uma fronteira trinta anos atrás e a tornou sujeita a tantas ocorrências inexplicáveis, fazia parte de uma região ainda não urbanizada, próxima de uma base militar. Havia pessoas morando ali, gente simples, mas não muitas, em maioria descendentes lacônicos de antigos pescadores. O desaparecimento daquela comunidade pode ter parecido a alguns somente a intensificação de um processo que já tinha começado há várias gerações. (VANDERMEER, 2014, l. 1292)

⁵⁹ Tradução livre do trecho “Like a good teacher, He is engaged in detaching us from a False dependence upon Him.”

No livro, narrado em primeira pessoa em forma de diário por uma protagonista, acompanhamos a Décima Segunda Expedição, formada por quatro mulheres: “éramos quatro ao todo: uma bióloga, uma antropóloga, uma topógrafa e uma psicóloga. Eu era a bióloga” (VANDERMEER, 2014, l. 39). As personagens não têm nomes, todas são resumidas à suas funções na expedição, essa é sua única identidade. A expedição é liderada pela Psicóloga.

Os membros da Décima Primeira Expedição haviam entrado no local e sumido. Entretanto, em um período de dezoito meses, começaram a aparecer, um a um, vagando perto de suas antigas casas, sem memória da Área X ou de como saíram de lá. A Décima Segunda Expedição tem como objetivo retornar as pesquisas sobre a Área X, já que havia dois anos que nenhuma expedição do Comando Sul acessava o local, desde que a última expedição havia terminado com essas *transferências*, nas palavras da Bióloga.

A trama envolve os diversos eventos com os quais essas mulheres interagem na Área X, enquanto o diário também conta com registros da vida da Bióloga antes da expedição, grande parte sobre sua relação com seu marido, um médico que participou da Décima Primeira Expedição e com quem, apesar do amor declarado, havia um conflito conjugal. O marido foi um dos membros da expedição que voltou. A Bióloga relata que passou 24 horas com ele antes de agentes do governo virem buscá-lo, mas que ele não parecia lembrar-se de nada e nem entender muito bem o que estava acontecendo, “ele olhou para meu rosto com uma expressão que mostrava que se lembrava, sim, de mim, mas somente através de uma névoa” (VANDERMEER, 2014, l. 800), assim ela tem a impressão de que este não era seu marido, mesmo que aparentasse sê-lo: “o que quer que tivesse acontecido na Área X, o fato é que ele não tinha voltado. Não de verdade” (Id., Ibid., l. 810), sugerindo que os membros que sofreram as *transferências* não haviam mesmo saído da Área X.

Pouco sabemos sobre os motivos que levaram o Comando Sul a retornar as Expedições, já que ninguém nunca volta da Área X da mesma forma que entrou e quase nenhuma informação lá de dentro é recuperável. Para entrar na Área X, os membros da Expedição são hipnotizados pela Psicóloga para atravessar o único ponto em que a fronteira permite a conexão entre os dois mundos:

— Agora, esvaziem a mente.

Isto significava que ela nos hipnotizaria para cruzarmos a fronteira e depois se submeteria a uma espécie de auto-hipnose. Tinham nos explicado que teríamos que tomar precauções antes de cruzar a fronteira, para que nossa mente não nos pregasse nenhuma peça. Ao que parece, alucinações eram comuns. Pelo menos, foi o que nos

disseram. Não estou mais certa de que isso fosse verdade. A verdadeira natureza da fronteira tinha sido ocultada de nós, por razões de segurança; sabíamos apenas que era invisível a olho nu. (VANDERMEER, 2014, l. 139)

Essa é a natureza da trama, tudo é encoberto em mistério e acompanhamos uma personagem que busca compreender aquele lugar apesar de todas as suas inconsistências com o que os humanos conhecem sobre a natureza. A hipnose é um processo legítimo reconhecido pelas ordens que regem a Expedição, mas é uma informação anuviada, que nunca se revela completamente. Existem as informações que imaginamos que a Bióloga deve esconder, não registrando em seu diário, mas existem as informações que ela deliberadamente admite não conhecer.

A mecânica de história contada através de diários cria uma trama diferente e é um espaço perfeito para que VanderMeer possa indicar pequenas pistas de informações que, sob análise cuidadosa do leitor, podem levar a uma perspectiva geral sobre a Área X, sobre o Comando Sul e sobre a vida da Bióloga. É um mundo muito diferente, com uma lógica própria e difícil de apreender. Quando o autor nos coloca na pele de leitores dos diários, ele transporta esse desconhecimento da Bióloga para nós. Nós sabemos tudo o que ela permite que saibamos e, mais importante, nós desconhecemos tudo que ela desconhece.

É possível também, perceber como diferentes personagens têm concepções diferentes do mundo com o qual estão tentando lidar. Para a Bióloga, um local importante e que ela se dedica muito a entender é a Torre⁶⁰, que é uma superfície plana pouco elevada do chão, com um buraco em um dos lados e escadas em espiral que descem fundo na terra em direção ao desconhecido. A personagem vê a construção como uma Torre, mas as outras personagens veem como um túnel e isso causa pequenos atritos entre elas sempre que a Bióloga percebe alguém chamando a torre de túnel ou de qualquer outro nome: “a princípio fui a única a considerá-la uma torre. Não sei por que a palavra torre me ocorreu, uma vez que estava enterrada no chão. Seria igualmente possível considerá-la um abrigo subterrâneo ou um edifício soterrado” (Id., Ibid., l. 87). O desconhecimento passa pelo campo da linguagem. As personagens não conseguem sequer definir um termo para descrever certos elementos da Área X.

Não há uma compreensão geral sobre que a Área X significa, apenas uma interpretação dos fenômenos pelos quais a Bióloga, na ânsia de entender aquele lugar,

⁶⁰ Um elemento que foi cortado quando a Área X se tornou Brilho na adaptação para o cinema.

descreveu em seus diários. Mas mesmo ela compreende que os escritos se referem à sua subjetividade dos acontecimentos, à realidade como aparenta para ela, colocando essa questão de frente com as instruções dadas a ela pelo Comando Sul, de manter-se objetiva nos relatos:

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. (Id., Ibid., l. 111)

Ela sabe que seu relato não passará da sua versão dos ocorridos, mas isso não a impede de seguir sua inquirição, de buscar entender a lógica que existe na Área X, de buscar seu marido e de compreender o porquê de existir uma construção não catalogada em qualquer mapa, que para ela se apresenta como uma Torre enfiada na terra. A Bióloga compreende, em direção contrária ao cartesianismo, como Peirce defende que deve ser o verdadeiro ato científico de conhecer, que nenhuma dúvida total é capaz de existir, e que se sua experiência com esses fenômenos se apresenta dessa forma, é a partir de sua subjetividade que ela deve observar a Área X.

A protagonista não esconde que está ali porque não vê muito sentido em sua vida no mundo normal. Há algo que chama sua atenção na Área X e isso é o suficiente para que ela faça parte da expedição. Porém, esse fascínio é o que a faz retomar uma identidade, a transforma em uma pesquisadora, uma Bióloga com o objetivo de entender este novo mundo. A Torre é importante para a Bióloga:

Havia algo na ideia de uma torre que descia para dentro da terra que produzia em mim uma sensação mista de vertigem e fascinação pela sua estrutura. Não poderia dizer o que me atraía e o que me amedrontava naquilo, e tinha vislumbres tanto do interior da concha de um molusco e de outros padrões comuns na natureza quanto de um salto brusco de um penhasco para o desconhecido. (Id., Ibid., l. 198)

E é na Torre que ela entra em contato com o brilho, uma cintilação dourada que existe na Área X, mas que ninguém consegue entender o que é. Nas paredes da Torre existe um texto, de caráter religioso, escrito com fungos em filamentos, e quando a Bióloga respira um dos esporos deste fungo, tudo para ela começa a mudar. Ela começa a perceber que todos os membros da expedição ainda estavam sob efeito da hipnose da Psicóloga e também a ver coisas que não conseguia antes, ela foi tocada pela Área X e está mudando:

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. (Id., Ibid., l. 1178)

Ela passa por uma transformação, ela se torna tanto parte da Área X que, ao final do romance, a personagem não quer voltar para casa, seu lugar agora é ali, deve continuar habitando este mundo. Mesmo tendo observado coisas inexplicáveis, estranhas mesmo, como golfinhos com olhos humanos, humanos transformados em quadrúpedes, ela não tenta mais vencer a Área X, mas torna-se um com ela.

A Bióloga deixa o relato de sua pesquisa, ela deixa suas descobertas para os próximos que vierem, mas reconhece que não sabe tudo e que não é capaz de contar tudo o que sabe: “tenho consciência de que toda esta especulação é incompleta, inexata, imprecisa, inútil. Se não tenho respostas verdadeiras é porque ainda não sabemos que perguntas devemos fazer. Nossos instrumentos são inúteis; nossa metodologia, defeituosa; nossas motivações, egoístas” (Id., Ibid., l. 2660) Ela critica a arrogância humana, a vontade querer compreender e controlar tudo. A Bióloga percebe como pode se tornar parte do processo ao invés de colocar-se como observadora o tempo todo, já que “observar tudo isso apagou as últimas brasas da compulsão ardente que eu tinha de conhecer tudo... qualquer coisa... e no lugar dela fica o conhecimento de que o brilho ainda não terminou o que tem de fazer comigo” (Id., Ibid., l. 2720).

A personagem que encontrou sua identidade como Bióloga na Área X decide abdicar da própria humanidade em prol de deixar-se ser tocada pelo brilho, de passar a fazer parte daquele ecossistema, de pertencer. Não temos como saber em *Aniquilação* porque acompanhamos o diário da Bióloga, mas ela reaparece na sequência *Autoridade*, assim como seu marido, em um local importante para ela fora da Área X. Entretanto, ainda igual ao marido, não é a Bióloga. Aquela que acompanhamos ainda está na Área X. A Bióloga que reaparece é uma ficção criada pela Área X, uma duplicata. Seus olhos tem os mesmo aspecto enevoado que os de seu marido quando retornou.

***Aniquilação*, por Alex Garland:**

Os livros continuam a história, aprofundando-se na Área X, mas Garland decidiu que não faria *Aniquilação* como parte de uma franquia: “não tenho objeção quanto a outra pessoa realizar isso, mas eu não estou interessado em uma ideia de sequência. Eu sinto que fizemos

este filme e este é o filme que fizemos”⁶¹ (INDIEWIRE, 2018)⁶². É possível dizer que a trilogia de romances dedica-se muito mais a compreender a Área X como fenômeno do que a adaptação, que concentrou-se em desenvolver seus personagens através do tema da autodestruição.

Assim como Tarkovsky, Garland decidiu que adaptaria o romance não em sua totalidade, mas utilizando o texto como base para criar algo diferente. Jeff VanderMeer alega que tanto *Piquenique na Estrada* quanto *Stalker* tiveram zero influência em seu trabalho, mas Garland não esconde a inspiração em *Stalker* e, quando perguntado, não nega que é um “grande, grande fã” (GARLAND, 2018)⁶³ do filme de 1979. O diretor inspirou-se em *Stalker* para criar esta história, mas admite também ter sido influenciado pela outra obra de ficção científica que Tarkovsky dirigiu, *Solaris* (1972).

O primeiro filme que Garland dirigiu estreou em 2015, sua filmografia como diretor-roteirista compreende dois filmes de ficção científica: *Ex Machina* (2015) e *Aniquilação* (2018). Apesar da carreira recente na cadeira de diretor, ele já era roteirista, tendo escrito os filmes: *O Extermínio* (2002), *Sunshine - Alerta Solar* (2007), *Não Me Abandone Jamais* (2010)⁶⁴ e *Dredd* (2012), além dos videogames *Enslaved: Odyssey to the West* (2010) e *DmC: Devil May Cry* (2013).

São títulos que falam de mundos em processos de mudança, muitos destes catastróficos. Alguns serão destruídos por razões naturais, como *Sunshine* e a vindoura explosão solar; por uma praga que causa zumbificação, em *O Extermínio*; Superpopulações e destruição do meio-ambiente em *Dredd* e em *Enslaved: Odyssey to the West*⁶⁵; invasão demoníaca disfarçada de ação midiática em *DmC: Devil May Cry*.⁶⁶ *Ex Machina* é uma história original de Garland que comenta as mudanças que advém do desenvolvimento de

⁶¹ Tradução livre do trecho “I’ve got no objection to someone else doing that, but I’m not interested in the idea of a sequel, I feel like we made this movie and this is the movie we made.”

⁶² Disponível em:

<<https://www.indiewire.com/2018/05/annihilation-sequel-alex-garland-wont-return-1201969104/>>. Acesso em: 07 out. 2019.

⁶³ Como parte da campanha de *Aniquilação*, Garland participou de um *Ask Me Anything* (Pergunte-me qualquer coisa, em tradução livre) do reddit.

⁶⁴ Em colaboração com o autor Kazuo Ishiguro

⁶⁵ *Enslaved: Odyssey to the West* é um jogo que se inspira no clássico chinês para contar a história de um planeta Terra em que todos os humanos deixaram-se ser aprisionados e transformados em repositórios mnemônicos para que sua existência seja preservada através de uma inteligência artificial avançada.

⁶⁶ O jogo é um Spin-off da franquia *Devil May Cry* em que a história é recontada com os mesmos personagens em outras situações. A despeito do resto da série, *DmC* conta a história de uma cidade, Limbo City, tornada apática pela ação de demônios que controlam os noticiários, a publicidade, a mídia em geral.

inteligências artificiais, um tema contemporâneo cujo avanço a cada ano motiva uma transformação radical da realidade.

O livro *Aniquilação* comenta um tema que é muito pertinente à contemporaneidade: a relação humana com o planeta Terra. Jeff VanderMeer reconhece que um dos pontos que o inspirou na criação de *Aniquilação* foi o debate climático (VANDERMEER, 2018)⁶⁷, e que este é um ponto recorrente das histórias que conta. É um tema com o qual a Bióloga entra em conflito várias vezes e toma uma decisão, prefere a natureza intocada pela ação humana da Área X, mesmo com suas estranhezas, do que o meio-ambiente destruído pelos humanos que existe no resto da Terra, ao final do diário ela reflete:

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 [o avanço da Área X] seja ruim. Não quando olho a natureza intocada da Área X e depois o mundo lá fora, que nós modificamos tanto” (VANDERMEER, 2014, l. 2649)

É um mundo passando por um processo de transformação, um mundo que para se salvar precisa render-se à Área X, assim como a Bióloga se rendeu.

O interesse de Garland por questões contemporâneas pode ter chamado sua atenção para o mundo em transformação de *Aniquilação*, mas há outros aspectos mais humanos do romance que combinam com suas obras anteriores. As duplicatas que a Área X cria daqueles que a adentraram agem como simulacros, são como representações icônicas de pessoas, é um signo icônico, que é diferente de um Ícone. Um Ícone que existe em primeiridade, é “qualquer conteúdo possível qualitativo da consciência” (RANSDELL, 2005: 6)⁶⁸, existe relacionado à possibilidade imaginativa da cognição de representar um objeto real ou possível a partir de sua qualidade, enquanto o signo icônico é:

qualquer coisa que pode ou funciona como um signo em virtude de seu incorporamento de um ícone apropriado. Por exemplo, um mapa não é um ícone propriamente (sendo um objeto material), mas pode funcionar como um signo icônico para um determinado território em virtude do fato de que incorpora uma forma ou ícone propriamente (exibido pelas linhas desenhadas neste) que é *idêntica* à forma (características estruturais) exibidas ou incorporadas neste território. (RANSDELL, 2005: 6)⁶⁹

⁶⁷ Entrevista com o autor disponível em: <<https://psmag.com/environment/the-future-is-happening-right-now-an-interview-with-jeff-vandermeer>>. Acesso em: 05 out. 2019

⁶⁸ Tradução livre do trecho “is any possible qualitative content of consciousness”

⁶⁹ Tradução livre do trecho “ is anything which does or can function as a sign in virtue of its embodiment of some icon proper. For example, a map is not an icon proper (since it is a material object), but it can function as an iconic sign for a given territory in virtue of the fact that it embodies a form or icon proper (exhibited by the

Peirce chama o signo icônico de *hipoícone*, por causa de seu aspecto de representação icônica em convencionalidade e materialidade em secundidade. Um signo que “pode representar seu objeto principalmente por similaridade, não importa qual o modo de ser” (PEIRCE, CP 2.276 apud RANSDELL, 2005: 6). As duplicatas que aparecem no romance *Aniquilação* agem como representações materiais semelhantes das pessoas representadas. São simulacros sem identidade criados pela Área X, seus olhos enevoados denotam seu aspecto de simulacro. No universo de VanderMeer, estes simulacros ganham ação própria, deixam de ser cópias falsas e tornam-se agentes dos próprios desejos. Segundo Deleuze, a privação de identidade do simulacro modifica-se como uma afirmação do diferente, da aceitação do negativo como componente de si:

O problemático e o diferencial determinam conflitos ou destruições em relação àqueles cujo o negativo é apenas aparências, e os desejos da bela alma são diversas mistificações presas nas aparências. O simulacro não é apenas uma cópia, mas aquilo que subverte todas as cópias por também subverter os modelos: todo pensamento se torna agressão. (DELEUZE, 1995: xx)⁷⁰

O tema de afirmação da cópia aparece em *Ex Machina*. No filme, um jovem programador chamado Caleb vence uma competição e é convidado pelo misterioso CEO da empresa para qual trabalha, Nathan, para visitá-lo. Chegando à imensa propriedade em que mora Nathan, Caleb é avisado de que ajudará o empresário a conduzir um teste de Turing em uma das novas inteligências artificiais criadas pelo bilionário. Assim, Caleb conhece Ava, uma inteligência artificial que existe no corpo de uma garota-robô.

Um teste de Turing é o teste descrito por Alan Turing no artigo *Computing Machinery and Intelligence*⁷¹, publicado em 1950. No artigo, Turing começa postulando a pergunta “Máquinas podem pensar?” e então descreve um teste em que um computador A poderia interagir com um humano B através de texto enquanto um observador C leria estas mensagens tentando distinguir qual dos dois é um computador. Para um computador passar no teste de Turing, ele teria que responder às questões como um humano faria, realizando uma mimese

lines drawn on it) which is identical with the form (structural features) exhibited by or embodied in that territory.”

⁷⁰ Tradução livre do trecho “The problematic and the differential determine struggles or destructions in relation to which those of the negative are only appearances, and the wishes of the beautiful soul are so many mystifications trapped in appearances. The simulacrum is not just a copy, but that which overturns all copies by also overturning the models: every thought becomes an aggression.”

⁷¹ “Maquinário de Computação e Inteligência”, em tradução livre.

que enganaria o observador C a não conseguir distinguir ou mesmo induzi-lo a acreditar que o interlocutor B, humano, é o computador. Ava possui uma inteligência tão avançada que começa a bagunçar as percepções de Caleb. Aplicando o modelo do teste, Ava seria o computador A e Caleb o interlocutor humano, B. Ava sucede tão bem em mimetizar, em simular o humano, que fragiliza as percepções de Caleb sobre a própria humanidade. Entendendo a mente de Ava como uma representação icônica de uma consciência humana, podemos compreender a extensão da capacidade criadora de realidade da iconicidade, de colocar em xeque as convicções de um sujeito a partir das semelhanças.

Em *Aniquilação*, o romance, as duplicatas são simulacros criados pela Área X, são seres que já foram tocados pela transformação que se espalha pelo planeta Terra, e esse é um dos aspectos do livro que Garland desenvolve na adaptação, as identidades que são modificadas pelo Brilho. Não é difícil encontrar discussões sobre o filme na internet que se resumem a perguntas sobre a Bióloga (chamada de Lena na adaptação) ou seu marido (chamado Kane) serem ou não duplicatas ao final, na última cena antes dos créditos, como estas selecionadas em fóruns do site Reddit: “eu li teorias sobre ser a Lena real e uma cópia de Kane ou cópias dos dois” (ArleyDino, Reddit, 2018)⁷²; “se estou entendendo corretamente, os clones eram cópias exatas de DNA de Lena/Kane” (supercooper3000, Reddit, 2018)⁷³ Garland mais uma vez traz a questão do simulacro e dessa vez é o espectador que não tem certeza sobre a originalidade das duplicatas.

O diretor decidiu utilizar pequenos pontos da trama e aspectos do universo que VanderMeer compôs para o universo da *Trilogia Comando Sul* para tratar de temas como autodestruição e identidades. Garland (2018)⁷⁴ enfatiza que a atmosfera do livro foi o que o cativou e que “ler era como um sonho”, algo que ele deixou claro em entrevistas também: “o filme é como um sonho do livro. É como eu vi na minha cabeça. E o sonho é algo tão subjetivo [...] o ato de ler foi como um sonho, e acho que isso nos permitiu não fazer uma

⁷² Tradução livre do trecho “I have read theories about it being the real Lena and a copy of Kane or copies of both.”, disponível em <https://www.reddit.com/r/movies/comments/7zlj5s/spoilers_can_someone_explain_to_me_the_of/>. Acesso em: 07 out. 2019.

⁷³ Tradução livre do trecho “If I’m understanding things correctly, the clones were exact DNA copies of Lena/Kane”, disponível em <https://www.reddit.com/r/movies/comments/87gyxh/spoilers_lingering_question_after_finishing/>. Acesso em: 07 de out. 2019.

⁷⁴ Palestra com o diretor, parte do projeto Talks at Google, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w5i7idoijco>>. Acesso em: 07 out. 2019

adaptação literal e fiel, porque eu não poderia enxergar isso sendo feito” (GARLAND apud. NERDIST, 2018)⁷⁵.

Tantas possibilidades apareceram para Garland no momento quanto possível. Tantos caminhos para materializar este sonho, tudo ao vento que sopra de sua subjetividade, pois, como notou Peirce: “A fundação, mãe e essência da possibilidade é subjetiva, em nós, sonhos” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2004a: 263).

Garland defende um ponto bastante parecido com o de Tarkovsky: um diretor precisa colocar a sua subjetividade na adaptação, faz parte do ato criador não se manter amarrado a uma reprodução fiel do material original. Para Peirce, uma memória onírica é como uma experiência. Através do sonho, Garland revive a leitura do romance:

Um sonho, tanto quanto seu próprio conteúdo, é exatamente como uma experiência real. É confundido com uma. [...] Ademais, mesmo quando acordamos, não achamos que o sonho se diferenciou da realidade, exceto por algumas marcas, escuridão e fragmentariedade. Não raro um sonho é tão vívido que a memória dele é confundida com uma ocorrência real. (PEIRCE, CP 5.217)⁷⁶

Alex Garland afirma que o tema da autodestruição foi uma obsessão que o consumiu enquanto escrevia o filme. O tema aparece nas aulas de biologia ministradas por Lena quando aborda as células cancerígenas, nas atitudes de seu marido Kane, no comportamento errático das expedições ao Brilho, e no próprio Brilho. Em um diálogo, Lena descreve como as células poderiam ser imortais, evitando a autodestruição:

Pegue uma célula, contorne o limite de Hayflick, você previne senescência. Significa que a célula não envelhece, se torna imortal. Continua a divisão, não morre. — Lena.

O limite de Hayflick é o limite de vezes que uma célula pode se replicar antes de morrer por morte celular programada (BARTLETT, 2014). O conceito de senescência é descrito por Peter Medawar (1952: 5) da seguinte forma:

⁷⁵ Tradução livre do trecho “the film is really like a dream of the book. That’s how I saw it in my head. And the dream is such a subjective thing [...] the act of reading [it] was like a dream, and I think it allowed us to not do a literal, faithful adaptation. ‘Cause I couldn’t see how to do that.”, disponível em <<https://archive.nerdist.com/alex-garland-annihilation-interview-adaptation/>> acesso em: 07 de out. 2019.

⁷⁶ Tradução livre do trecho “A dream, as far as its own content goes, is exactly like an actual experience. It is mistaken for one. [...] Besides, even when we wake up, we do not find that the dream differed from reality, except by certain marks, darkness and fragmentariness. Not unfrequently a dream is so vivid that the memory of it is mistaken for the memory of an actual occurrence.”

Obviamente precisamos de uma palavra para mero envelhecimento, e eu proponho o uso de 'envelhecer' em si para este propósito apenas. 'Envelhecer' doravante significa apenas mero envelhecimento, sem qualquer outra sugestão. Eu utilizarei a palavra 'senescência' para representar envelhecimento acompanhado pelo declínio de capacidades corporais e sensibilidades e energias que envelhecer coloquialmente implica. Dorian Grey envelheceu, mas apenas em seu retrato se revelava a senescência.⁷⁷

Peter Medawar é um biólogo britânico, nascido em Petrópolis e o único vencedor do Nobel a ter nascido no Brasil (GAZETA DO POVO, 2017). Em 1960, ele dividiu o Prêmio Nobel com Frank Macfarlane Burnet, por seus estudos em conjunto em que foi descoberta a Tolerância Imunológica Adquirida, um processo pelo qual um tecido transplantado inicialmente entendido como hostil pode ser considerado um igual pelo sistema imune, uma descoberta fundamental para os estudos sobre transplante de órgãos. Além de ser conhecido como “Pai dos Transplantes” (STARZL, 1995)⁷⁸, Peter Medawar é o avô materno de Alex Garland.

Garland descreve, em uma entrevista para a WSJ Magazine (2018) para o jornalista Alex Bhattacharji que seus avós desempenharam um papel importante na sua carreira profissional, “de um lado seriamente alinhado à esquerda e do outro um cientista” (WSJ, 2018)⁷⁹. Tais aspectos que utilizou para descrever os avós são colocados pelo entrevistador como uma dupla hélice que compõe o DNA de Garland. A dualidade colocada entre ideologia de esquerda e ciência apresenta-se como uma falácia, não são conceitos que encontram-se em extremos. O erro lógico se deve, provavelmente, à natureza da frase, curta e superficial. A própria reportagem reconhece que Garland não conversa muito sobre sua família. Acrescento que não encontrei nenhuma citação direta do diretor ao trabalho do avô, apesar da correlação de temas estudados e a ciência utilizada em *Aniquilação*.

Antropomorfismo do universo e cosmomorfismo do homem

O universo fílmico é resultado da cosmomorfização do diretor, que acontece a partir da antropomorfização do cosmos em que ele está inserido. As realidades de Tarkovsky e

⁷⁷ Tradução livre do trecho “We obviously need a word for mere ageing, and I propose to use 'ageing' itself for just that purpose. 'Ageing' hereafter stands for mere ageing, and has no other innuendo. I shall use the word 'senescence' to mean ageing accompanied by that decline of bodily faculties and sensibilites and energies which ageing colloquially entails. Dorian Grey aged, but only his portrait disclosed the changes of senescence.”

⁷⁸ Tradução livre de “Father of transplantation”

⁷⁹ Tradução livre do trecho “on one side seriously left wing and on the other it was science-based.”

Garland formam o conteúdo material do qual suas mentes são constituídas. Seus filmes, como experimentos a partir da inquietação, de tradução dos fenômenos em realidade fílmica, são a submissão das próprias imagens ao cosmo que Eco (1986: 172) descreveu. Reforçando: “a descoberta científica não identifica absolutamente uma ordem dada pelo cosmos, mas submete a nossa imagem do cosmo à própria ordem”.

O movimento cíclico do cinema “implica antropomorfismo e cosmomorfismo, não como funções separadas, mas como dois momentos ou dois polos do mesmo complexo” (MORIN, 2005: 69-70)⁸⁰. Os diretores transformam suas experiências em fenômenos mentais e depois o imprimem em filme, mudando as formas das coisas no processo de contar suas histórias. A fluidez do universo permite a transformação de pensamentos em seres humanos, de seres humanos em objetos físicos, de paisagens em feições. Quando Garland usa a iridescência para retratar aquilo que é relativo ao Brilho e Tarkovsky deixa o seu filme tornar-se colorido quando os personagens adentram a Zona, estão usando indicadores visuais para retratar as intimidades da alma, “por que o rosto, na tela, se torna paisagem, e a paisagem se torna rosto, assim, alma. Paisagens são estados da alma e estados da alma, paisagens” (MORIN, 2005: 70)⁸¹. A linguagem cinematográfica permite representar a fluidez do universo:

Um universo fluido onde coisas não são solidificadas em suas identidades, mas participam em uma grande unidade cósmica que está em movimento. Essa fluidez explica e é responsável pela reciprocidade entre o homem microcósmico e o macrocosmo. (Id., Ibid.: 72)⁸²

A realidade está sempre em construção através do processo semiótico em seus movimentos. A mente cósmica é capaz de evolução e é esse o movimento que o cinema é capaz de reproduzir, já que o cosmos “apenas enquanto ainda é mente, e então contém vida, é capaz de evolução ulterior” (PEIRCE, CP 6.289)⁸³.

⁸⁰ Tradução livre do trecho “implies anthropomorphism and cosmomorphism, not as two separate functions, but as two moments or two poles of one same complex.”

⁸¹ Tradução livre do trecho “For the face, on the screen, becomes landscape and the landscape becomes face, that is, soul. Landscapes are states of soul and states of soul landscapes”

⁸² Tradução livre do trecho “a fluid universe where things are not hardened in their identity, but participate in a great cosmic unity that is in motion. This fluidity explains and accounts for the reciprocity between the microcosm man and the macrocosm.”

⁸³ Tradução livre do trecho “and as for the cosmos, only so far as it yet is mind, and so has life, is it capable of further evolution.”

CAPÍTULO III

Conflitos modernos e pós-modernos

Da modernidade para a pós-modernidade

Stalker foi realizado na URSS dos anos 1970, em meio à guerra fria, depois de terem sido descartadas duas versões previamente filmadas do título, por um diretor constantemente perseguido pelo regime soviético. Já *Aniquilação* foi distribuído internacionalmente pela Netflix em 2018, em um mundo profundamente tocado pela maneira com que nos comunicamos através das tecnologias mais recentes, como celulares e internet. No dia de sua estreia mundial, era possível ver o filme em casa, até mesmo na tela de um celular.⁸⁴

Apesar de tanto *Stalker* quanto *Aniquilação* portarem uma miríade de semelhanças na forma com que usam a abdução para a criação de seus mundos hipotéticos, nos espaços físicos transformados a partir da reconfiguração de hábitos, do uso que fazem destes mundos hipotéticos para comentarem suas realidades, cada filme discute um diferente aspecto da condição humana. Em *Stalker*, temos um protagonista aos modos de Tarkovsky, um idealista em sua fé. Em *Aniquilação* temos uma protagonista com postura inquiridora, em constante questionamento e investigação. São duas formas não antagônicas de entender o ser humano, duas visões de diferentes épocas sobre aspectos que fazem parte do que é ser humano. Propomos encontrar o processo pelo qual *Stalker* se torna *Aniquilação*, quais debates são esses que propiciam aos filmes contar histórias semelhantes, porém abordando temas que são caros à suas épocas, ao público a quem são destinados e dentro de uma configuração de pensamento estabelecida.

Quando Deely (2010) divide a filosofia moderna e a pós-moderna quando da publicação de *Sobre uma Nova Lista de Categorias* (1867) por Charles Sanders Peirce, o semioticista defende também que uma nova concepção para explicar o ser humano surge a partir da influência do pensamento semiótico sobre como podemos pensar identidade(s) e subjetividade(s), os papéis dos seres humanos no mundo, o que coloca em xeque o sujeito cartesiano, expoente da filosofia moderna.

Minha proposta é de que a filosofia moderna começou quando Descartes fez de um construto da mente o objeto direto da experiência. [...] Minha razão é que essa

⁸⁴ Fato esse que não deixou o diretor muito contente (ADOROCINEMA, 2018).

doutrina de que a mente humana, em primeiro lugar, ativamente constrói objetividade experienciada diretamente, provou ser a quintessência do idealismo, como a filosofia moderna veio a entender ‘epistemologia’ ou ‘teoria do conhecimento’ (DEELY, 2010: 5)⁸⁵.

Pensando a existência dos objetos a partir de uma ação mental, Descartes foi um dos responsáveis pelo debate, ou duelo, que marca a filosofia moderna, entre idealismo e realismo. A ação mental para Descartes está relacionada à mente humana, à cognição, e a realidade dos objetos só pode ser construída a partir da experiência direta da mente humana. Para o idealismo, “a descoberta e a percepção do ser é por meio de cognição, entendimento, racionalidade [...] Ser é ser conhecido” (BUCKHAM, 1942: 402)⁸⁶. O pensamento cartesiano repercutiu durante grande parte da modernidade através do pensamento de outros filósofos que entendiam a realidade como aquilo que é conhecido pela cognição humana. Até o século XIX, a “modernidade considerou que o ser das coisas em si, como são independentemente de relações para conosco é, mais provável que o contrário, ‘desconhecível’” (DEELY, 2010: 5)⁸⁷, o que mudou quando houve uma “virada fenomenológica às coisas em si” (Id., Ibid.: 5) e o realismo entrou em cena na filosofia moderna, centrado em entender fenômenos e objetos a partir do que são em si, reduzindo a ênfase em relações mentais e na existência a partir da ação cognitiva.

Existem várias escolas de realismo, segundo Buckham (1942), com correntes de pensamento distintas, como o realismo escolástico “centrado em formas, ideias, universais como reais” (BUKCHAM, 1942: 403), semelhante ao idealismo de Platão, ou o realismo do senso comum, que é “convencido de que objetos sensoriais em si são reais, i.e., apenas o que dele foi visto ou sentido por um homem comum. Um pá é uma pá, seja chamada assim ou não [...] Uma noção, ou imagem mental, dessa forma não é real, como uma árvore ou montanha” (Id., Ibid.: 403)⁸⁸. As duas escolas americanas, novo realismo e realismo crítico, são definidas assim por Sellars (apud BUCKHAM, 1942: 404):

⁸⁵ Tradução livre do trecho “My proposal is that modern philosophy began when Descartes made a construct of the mind the direct object of experience [...] My reason is that this doctrine that the human mind from the first actively constructs objectivity directly experienced proved to be the quintessence of idealism as modern philosophy came to understand ‘epistemology’ or the ‘theory of knowledge’”

⁸⁶ Tradução livre do trecho “the discovery and realization of being is by means of cognition, understanding, rationality [...] To be is to be known”

⁸⁷ Tradução livre do trecho “Modernity has considered that the being of the things in themselves as they are in themselves independently of relations to ourselves is, more likely than not, ‘unknowable’”

⁸⁸ Tradução livre do trecho “convinced that sense objects themselves are real-i.e., just what they are seen and felt by Everyman to be. A spade is a spade, whether called so or not [...] A notion, or mental image, therefore is not real, like a tree or a mountain”

Para ambos, mente é concebida organicamente em termos de respostas do sistema nervoso central. [...] Para ambos, o objeto é independente do ato de perceber [...] O novo realismo balança na direção de extremo behaviorismo e é cético quanto a um reino subjetivo intra-orgânico, enquanto o realista crítico aceita tal reino e o considera natural e intrínseco à resposta orgânica total.⁸⁹

São duas visões que se propõem a um verdadeiro duelo. Realismo e Idealismo disputaram durante o século XIX e grande parte do século XX. Como já vimos anteriormente, a publicação da nova lista de categorias por Peirce é vista por Deely (2010) como uma revolução dentro da filosofia, que a fez sair do status de modernidade e entrar em um novo estágio, que ele chama de pós-modernidade. Para Peirce, a realidade não está toda subjugada à cognição humana nem se resume à existência bruta daquilo que pode ser experienciado fisicamente através dos sentidos. As categorias permitem pensar como objetos dependentes da mente e objetos independentes da mente se entrelaçam e revelam-se a partir da experiência durante a atividade sígnica, a semiose (DEELY, 2010).

Entender a realidade como uma construção desta interação entre mente e coisas em si foi uma das contribuições peirceanas ao pensamento filosófico do século XIX e XX. A semiótica permite

reconceber a mente e mentalidade em termos da forma lógica do processo e conteúdo do pensamento como tal, tão distinto quanto tomar a mente como algo que está pensando, o objetivo é eliminar a necessidade de invocar uma substância mental Cartesiana como agente, com tudo o que isso implica. (RANSDELL, 1997, § 10)

Não é sobre esquecer ou ignorar a função cognitiva ou a ação mental, mas entendê-la como parte do processo semiótico, como parte da construção da realidade. Sobre o debate realismo e idealismo, a resposta da teoria dos signos é “sim, não há dúvida de que o mundo interno humano, com grande esforço e sério estudo, pode atingir uma compreensão de mundos não-humanos e de sua conexão com eles” (PETRILLI; PONZIO apud DEELY, 2010: 17-18).

A data em que Peirce apresentou pela primeira vez as categorias, 14 de maio de 1867, “pode ser justamente designada como o começo da pós-modernidade” (DEELY, 2010: 19)⁹⁰. John Deely defende que não há outra denominação possível para nomear a época em que um

⁸⁹ Tradução livre do trecho “For both, mind is conceived organically in terms of responses of the higher nervous centres. [...] For both, the object is independent of the act of perceiving. [...] The new realism swings in the direction of extreme behaviorism and is skeptical of an intraorganic, subjective realm, while the critical realist accepts such a realm and considers it natural and intrinsic to the total organic response.”

⁹⁰ Tradução livre do trecho “can justly be assigned as the beginning of postmodernity”

caminho se abriu além da modernidade e que possibilitou enxergar a realidade como fruto das interações entre fenômenos e mentes. Os objetos deixaram de ser desconhecíveis e passaram a ser entendidos como parte de um processo em que a realidade torna-se conhecida.

Descartes propôs uma concepção de ser humano que se alinhava à sua visão filosófica, o ser humano moderno passaria de um estado de animal racional em contraste aos outros animais, irracionais, e ganharia a definição de coisa pensante, ou *res cogitans*. Segundo Deely, essa proposição está profundamente arraigada pela visão idealista de mundo e é um dos fundamentos da modernidade. O ser pensante é aquele que cuja cognição é a responsável pelo conhecimento da realidade. Aquilo que não pode ser pensado torna-se desconhecível. É uma definição que coloca o ser humano acima dos outros animais e dos fenômenos. “Segundo Alanen (1989, p. 391), a visão do ser humano associada ao ‘dualismo cartesiano’ é aquela de uma alma ou mente material dentro de uma extensão material e corporal que funciona de acordo com as leis mecânicas da natureza” (SANTAELLA, 2004a: 20), uma ideia que foi seminal na criação da ideia de um *fantasma na máquina* por Gilbert Ryle, de que o corpo humano é como um conjunto que responde mecanicamente ao mundo e que funciona porque tem uma mente que o comanda. Segundo Santaella (2004a), esta concepção pode não ser o suficiente para explicar o pensamento íntegro de Descartes, mas estabeleceu uma espécie de dualismo cartesiano, que é esta separação entre corpo e mente, o que contraria fundamentalmente a concepção Peirceana de sinequismo, em que mente e matéria estão em relação constante: “assim, materialismo é a doutrina de que tudo é matéria; idealismo é a doutrina de que tudo são ideias; dualismo a filosofia que divide tudo em dois. Da mesma maneira, eu propus fazer sinequismo significar a tendência de tomar tudo como contínuo” (PEIRCE, 2011: 149). Essa relação, que compreende como a plasticidade da mente afeta a matéria ou como a matéria age sobre a mente, está em constante movimento, balançando como um barco contra as ondas.

O sociólogo Stuart Hall define que o sujeito moderno é herdeiro de uma corrente de pensamento que vem desde o Iluminismo, um sujeito que “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e ação” (HALL, 1996: 10). Para Hall, a modernidade consiste em sociedades inconstantes, em mutação, como define Marx: “é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos [...] Tudo que é sólido se desmancha no ar...” (MARX; ENGELS apud. HALL, 1996:

14). O conflito moderno é o conflito de um sujeito centrado, que acredita-se dotado de razão e capacidade de agir, contra um mundo em movimento constante, onde aquilo o que era ontem está em mudança hoje e amanhã pode não ser mais.

Hall defende que as estruturas da modernidade estão em constante fragmentação e desestabilização, o que acaba por tornar

o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais [...] mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. (HALL, 1996: 12)

A impermanência do sujeito pós-moderno é um fenômeno que afeta diretamente a concepção de ser pensante. Descentralizando o sujeito, descentraliza-se sua capacidade cognitiva de estabelecer a realidade. As categorias de Peirce, trazendo uma noção de mundo semioticamente construído, contrariam o dualismo cartesiano, que “foi institucionalizado na divisão das ciências sociais entre a psicologia e as outras disciplinas. O estudo do indivíduo e de seus processos mentais tornou-se o objeto de estudo especial e privilegiado da psicologia” (HALL, 1996: 31), pois tratam da inter-relação entre mente e objetos, entendendo como ação mental está associada à materialidade. Como Hall, Donna Haraway enxerga na contemporaneidade um momento em que as identidades fragmentam-se constantemente: “as fontes dessa crise de identidade política são incontáveis” (HARAWAY, 2000: 47-48). A crise que se dá a partir desta fragmentação não é só cultural ou política, mas está relacionada com a maneira pela qual o ser humano interage com o mundo. Assim, ela cria o conceito do ciborgue, um novo sujeito pós-moderno, um que representa o ser humano em contato com a máquina, em constante acoplar e desacoplar de identidades. Como um ciborgue, tudo pode ser reconfigurado a partir de um microchip. Essa nova definição não afasta o ser humano da natureza, mas pelo contrário, observa como mente, máquina e organismos estão profundamente interligados: “Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles” (HARAWAY, 2000: 41).

A partir das categorias fenomenológicas e desta nova forma de pensar as relações humanas tanto em si quanto com a natureza na impermanência da pós-modernidade, vêm uma nova definição de ser humano. Proposta por John Deely, é uma definição que possa se ligar ao

sujeito pós-moderno, em seus movimentos constantes: “uma formulação pós-moderna do que distingue o entendimento humano também sugere o requisito de uma nova definição de ser humano, uma que vai substituir o *res cogitans* assim como o *res cogitans* substituiu o animal racional” (DEELY, 2010: 37)⁹¹. Assim, ele propõe o “animal semiótico”, um modo de entender o ser humano em um mundo que é permeado por signos e significados. Ransdell defende que a concepção de signo de Peirce é uma visão radical de como encaramos os significados e

a mais profunda até então -- aquela que alcança mais longe no que implica -- em impulsionar-nos em direção a um pós-modernismo genuíno que vai, entre outras coisas, recuperar e estabilizar a compreensão “primitiva” de que, gostemos ou não, somos muito mais peões do que agentes do significado. (RANSELL, 1997, § 15)⁹²

A perspectiva se altera, o ser humano deixa de ser o centro racional do universo e passa a ser entendido como “inextricavelmente emaranhado ao universo físico” (DEELY, 2010.: 40), emaranhado como em uma teia de significações “a teia semiótica (como chamou Sebeok), que inter-relaciona a espécie humana com o universo maior em que e de onde a espécie humana evolui” (DEELY, 2010: 40)⁹³.

A humanidade é considerada em relação ao cosmos, a uma mente que engloba fenômenos muito mais abrangentes do que a comunicação linguística, característica específica da humanidade. O ser humano como animal semiótico não implica dizer que é o único participante do processo semiótico ou que este só existe com relação à ação e à experiência humana, mas implica em reconhecer que, em um universo em constante ação semiótica, o “animal semiótico (e não existe outro tipo!) não precisa perceber, mas o animal semiótico precisa ser capaz de entender a diferença entre subjetividades relacionadas e as relações em si, como realidades maiores acima dessas subjetividades relacionadas que são percebidas” (DEELY, 2010: 70).⁹⁴ Deely explica como os signos estão presentes na natureza e na

⁹¹ Tradução livre do trecho “a postmodern formulation of what distinguishes human understanding suggests also the requirement of a new definition of human being, one that will supersede the *res cogitans* even as the *res cogitans* superseded the rational animal”

⁹² Tradução livre do trecho “ the most profound attempt to date--the most far-reaching in its implications--at moving us into a genuine post-modernism which will, among other things, regain and stabilize the ‘primitive’ insight that, like it or not, we are far more the pawns than the agents of meaning.”

⁹³ Tradução livre dos trechos “inextricably entangle with the physical universe” e “the semiotic web (a Sebeok called it) which interrelates the human species with the larger universe in and from the human species evolves”

⁹⁴ Tradução livre do trecho “The semiotic animal (there is no other kind!) must needs [sic] be able to grasp by understanding the difference between related subjectivities and the relations themselves as realities over and above those perceived subjectivities related”

comunicação entre outros seres utilizando o exemplo de um uivo. Suponhamos que um uivo seja ouvido em uma floresta. Se o agente da escuta for um ser humano, ele pode interpretar perigo e imaginar que seja um lobo, tendo ele cognições anteriores que permitam a interpretação desse signo, relacionando o uivo a um lobo. Se quem ouve é uma ovelha, uma presa, o uivo pode representar perigo também, talvez dar início a uma postura de defesa ou fazer que o animal se esconda, baseando-se em suas respostas instintivas ao uivo. No terceiro caso, um outro lobo pode ouvir o uivo e, sabendo ele distinguir qual uivo é um uivo de comunicação amistosa ou um grito de guerra, se aproximar ou não do outro membro de sua espécie. Se não há ser que possa ouvir o uivo, este torna-se apenas a vibração das ondas sonoras que corre através do ar, não há intérprete para o signo. Curiosamente, assim que os três personagens principais de *Stalker*, o Stalker, o Professor e o Escritor, chegam à Zona, ouvem um som, que muito se assemelha a um uivo. Porém, como eles não têm experiência com o local, não sentem-se seguros em aceitar a hipótese de que o som ouvido é um uivo, o que leva a uma conjectura sobre a possível existência de outras pessoas morando na Zona, logo desmentida pelo Stalker.

A definição pós-moderna de humano como animal semiótico não eleva a humanidade a um patamar de superioridade em relação ao universo e os outros animais, mas busca entender seu papel nesse emaranhado de significados. Todos são capazes de ação semiótica, de participar do processo de significação, entretanto o animal semiótico é capaz de perceber as relações feitas nesse processo como relações sígnicas. É um pensamento que contraria a percepção moderna de ser pensante, de que “nós podemos ser mestres de tudo, a maestria de palavras e signos sendo uma parte relativamente fácil disso (parecendo eles tão maleáveis), e a desilusão, cinismo e desespero que seguem o trem dessa megalomania” (RANSDELL, 1997, § 14)⁹⁵.

Definir conceitos como modernidade, pós-modernidade e seus respectivos *ismos* é como tentar entender um objeto iluminado em luz, contra luz, em diferentes direções por intensos holofotes. Cada local adotado como ponto de partida para esta observação vai revelar um aspecto diferente do objeto. Isso é da natureza da realidade e a modernidade, em contínua evolução, revolução e movimento, não escapa a esta constante. O que a noção das categorias fenomenológicas de Peirce e, conseqüentemente, o Sinequismo, permite, é uma forma de

⁹⁵ Tradução livre do trecho “we can be the masters of everything, the mastery of words and signs being a relatively easy part of that (they seem so malleable), and the consequent disillusionment, cynicism, and despair which follow in the train of this megalomania.”

apreender a realidade neste movimento contínuo entre interno e externo, uma maneira com a qual podemos encarar a inconstância da modernidade e, desta forma, apropriarmo-nos desta para construir a pós-modernidade, um período que pode ser tão inconstante quanto, mas no qual não existe ilusão de finitude ou de resolução. Para Stuart Hall, o sujeito pós-moderno, em um processo de movimento da modernidade intensificado, está em constante envolvimento global, em processos de identificação que se ressignificam a cada instante. É efêmero, impermanente. O animal semiótico é uma definição de humano que ultrapassa os limites do dualismo entre mente e matéria e, por isso, uma definição pós-moderna. Por ser capaz de colocar-se e agir nos processos que envolvem a modernidade, num fluir de ideias e ações que denotam a efemeridade de cada instante. Além disso, o animal semiótico permite a compreensão de si dentro de um universo emaranhado de signos e significados, reinterpretando sua relação com a natureza, com outros animais e com o cosmos.

Proponho que tanto *Stalker* quanto *Aniquilação* abordam questões de modernidade e pós-modernidade, respectivamente. Não como duas categorias distintas, mas como parte de um processo. Os debates presentes em *Aniquilação* são reformulações de debates que estavam presentes em *Stalker*, porém sob a perspectiva de um mundo ligeiramente diferente em que o avanço tecnológico se intensificou através das quatro décadas que separam o lançamento dos títulos. Sabendo que Alex Garland se inspirou em Tarkovsky para dirigir *Aniquilação*, entendo como possibilidade o diretor ter trazido não só inspirações para a trama e construção de mundo, mas também em questões que os personagens carregam, conflitos e visões de mundo distintas, diferentes narrativas de si com relação ao mundo.

Conflitos modernos em Stalker

“Aqui estamos, finalmente em casa”
— Stalker

É desta forma que o Stalker anuncia sua chegada à Zona. Um local que, diferente do mundo externo onde existe sofrimento e dor, é intocado pela ação humana, é perfeito para descansar pois é “o local mais silencioso da Terra [...] Não há ninguém aqui”, nas palavras do próprio Stalker. Mas de quem será que ele quer fugir? Quais são os ruídos do mundo externo à Zona que tanto o incomodam? O personagem é um homem de fé, que se sente aprisionado

fora da Zona, o seu local de devoção. É esta a quietude que o Stalker busca, a de um templo, de um local intocado pelas garras venenosas da modernidade, cuja impermanência o torna doente, inapto para suas expectativas. A Zona é um lugar que o permite um reencontro com a fé, o que existe dentro de si com o que o rodeia.

Os personagens que são guiados através da Zona são o Professor e o Escritor, nomes que o próprio Stalker deu para designá-los, denotando a importância de um anonimato na incursão. O Professor está lá como um homem de ciência, cujo objetivo é compreender a Zona e sua interação com o mundo. O Escritor representa um personagem cético, descrente tanto em si quanto no mundo que o cerca, é diametralmente oposto ao Stalker, vazio em ideais e fé, constantemente criticando o protagonista.

A fé em mundo sem imaginação

Antes de começarem sua jornada e mesmo se encontrarem no bar, o Escritor assim define o mundo em que vivem para uma garota que o acompanha, um lugar destituído de imaginação: “o mundo é indescritivelmente chato. Não há telepatia, fantasmas ou discos voadores. Eles não podem existir. O mundo é governado por leis marcadas a ferro. Estas não são quebradas. Não podem ser quebradas.” Talvez seja este o mundo que o Stalker enxerga fora da Zona, onde não há espaço para criatividade e reinvenção. A esposa do Stalker também sofre com o mundo externo, as prisões de seu marido a deixaram só para cuidar da filha dos dois, que possui alguma condição não-especificada (ela não fala ou anda sem muletas durante o filme, mas não há mais detalhes), que é sabido ser efeito das incursões do Stalker à Zona. Ela se sente amaldiçoada por Deus a viver uma vida miserável, mas ela não consegue largar sua família, não consegue largar o homem que ama ou a filha, tida como doente pelo resto da sociedade.

Tentando evitar que o Stalker vá à Zona, sua esposa o adverte que pode ser preso e a resposta do Stalker é direta: “‘prisão’? Estou preso em toda parte”. Esta prisão resume-se às leis que regem este mundo, o mundo dos homens e o mundo natural, em que o fantástico não vê espaço para existir. Porém, na Zona, sabe o Stalker, as regras não são as mesmas, o fenômeno que alterou aquele local foi o mesmo fenômeno que modificou seus hábitos, tornou possíveis coisas que antes não eram. É um local para ser conhecido e, como consequência, adorado. No filme, não há indicação de que a causa da Zona é um fenômeno alienígena, como

no romance *Piquenique na Estrada*, então não é possível falar em “discos voadores”, apenas especular que coisas do tipo podem habitar ou ter habitado a Zona, alheios aos olhos daqueles que não acreditam.

O ceticismo do Escritor denota uma falta de fé na modernidade. Ele comenta que a vida na Idade Média era mais interessante, “cada casa tinha seu goblin, cada igreja tinha Deus”. Ele sente a falta da magia, do fantástico que se perdeu na evolução positivista da modernidade, mas ao mesmo tempo o personagem não tem motivação para acreditar no sobrenatural. Até sobre a Zona, o Escritor não acredita que haverá lá algo de interesse ou mágico, quando perguntado sobre a própria suposição de que a Zona é produto de uma super civilização, ele responde “o que provavelmente é chato também, com triângulos e leis, mas sem goblins e, é claro, sem qualquer Deus”. Qualquer coisa que venha do avanço tecnológico não será capaz de lhe dar o que necessita, o que deseja mas não tem a capacidade de restaurar: a fé no mistério, naquilo que é místico.

Esse diálogo que apresenta o Escritor dá o tom do que será seu conflito durante todo o filme: ele não tem fé em si porque perdeu também a fé no mundo, tornou-se um personagem que apenas vive de forma mecânica, não cria e não é capaz de recriar-se. Depois de ter encarado sua própria condição no Moedor, um túnel na Zona que revela as angústias da alma, o Escritor percebe que não pode mais ser Escritor, que odeia escrever. Dissociado da escrita, perdeu sua identidade como Escritor. Assim, ele percebe: “antes, o futuro era só continuação do presente, todas suas mudanças jaziam além do horizonte, mas agora o futuro é parte do presente”. A modernidade, em constante revolução, não deixou tempo para que respirasse, as mudanças e impermanências o encerraram em seu antropomorfismo e ele não é capaz de comunicar-se com o cosmos. Por isso resolveu ir à Zona, talvez o contato com algo que não segue as lógicas conhecidas possa ser o estímulo de que necessita para a reinvenção. Quando o Professor o pergunta o motivo de ir à Zona, ainda no bar, e declara “eu perdi minha inspiração, vou implorar por alguma — Escritor”. Mais tarde, antes de pegarem o trem que os levaria até o posto militar que guarda a Zona, ele reconhece que não sabe o que quer

O que eu disse sobre ir lá... É tudo uma mentira. Eu não ligo para inspiração, mas como posso nomear... o que quero? Como sei não querer o que quero ou que eu realmente não quero o que não quero? Esses são intangíveis onde, no momento que os nomeia, seu significado evapora como água-viva no sol — Escritor

Portanto, a partir desta confusão, o Escritor é um personagem que tem dificuldade de conectar-se também com a Zona por causa desse seu modo de pensar. Enquanto busca um mundo de fé, zomba, inseguro, da crença que o Stalker demonstra ter na Zona.

A dúvida é um estado de desconforto e insatisfação do qual lutamos para nos libertar e para passar ao estado de crença. Enquanto este último é um estado calmo e satisfatório que não desejamos evitar ou mudar para uma crença em outra coisa qualquer. Pelo contrário, nos agarramos tenazmente, não meramente a acreditar, mas em acreditar justamente no que acreditamos. (PEIRCE, CP 5.372)⁹⁶

A crença, para Peirce, é um estado de paz, onde as inquietações não são capazes de perturbar uma mente. A Zona torna-se a representação da crença para o Stalker quando ele demonstra que lá é onde consegue ficar em paz, onde o silêncio do mundo o abraça e o deixa acreditar, livre das dúvidas que permeiam o mundo externo. Lá é onde o mágico existe e ele pode permitir-se acreditar, sair do estado de dúvida que é tão presente em seu mundo. Assim como o Escritor é um personagem cético, que vive do empirismo e não enxerga além dos fenômenos físicos observáveis, o Stalker é incapaz de sobreviver à impermanência da modernidade sem estar em contato direto com a sua fé na Zona.

O ato do Stalker de agarrar-se tenazmente à crença exemplifica um dos métodos de fixação da crença descritos por Peirce no ensaio *A Fixação da Crença* (1877), o método da tenacidade. Quando a inquirição se destina apenas a estabelecer uma opinião, quando esta opinião é na verdade uma crença que quer ser provada, temos uma crença estabelecida a partir da tenacidade, uma que coloca alguém em conflito com tudo o que for contra esta crença:

por que não atingiríamos o fim desejado tomando qualquer resposta a uma questão que possamos imaginar, reiterando-a constantemente, acomodando-nos a tudo o que possa conduzir a essa crença e aprendendo a olhar com desprezo e ódio tudo o que possa perturbá-la? Este método simples e direto é realmente seguido por muitos homens. (PEIRCE, 2008: 47)

O Stalker age como um desses homens que agarrou-se tenazmente à suas crenças e não consegue revisitá-las, nem reinventá-las. É o que o mantém vivo neste mundo em que tudo parece tão adverso a si. Seu conflito com o Professor e com o Escritor começa quando suas visões de mundo não se alinham e o Stalker não consegue largar sua fé, tanto na Zona

⁹⁶Tradução livre do trecho “Doubt is an uneasy and dissatisfied state from which we struggle to free ourselves and pass into the state of belief; while the latter is a calm and satisfactory state which we do not wish to avoid, or to change to a belief in anything else. On the contrary, we cling tenaciously, not merely to believing, but to believing just what we do believe.”

quanto em Deus. Peirce comenta que mesmo entendendo como a tenacidade o priva de adquirir novos hábitos, de evoluir sua realidade, o sujeito tenaz não vai desistir e irá ater-se à sua verdade “ele dirá ‘agarro-me resolutamente à verdade, e a verdade é sempre saudável”” (PEIRCE, 2008: 48). Fechando os olhos para aquilo que o contraria e decepciona. Não há problema em sentir-se completo na Zona ou em conseguir conectar-se com Deus apenas a partir desse local, mas o Stalker não consegue enfrentar o não-mágico. “Assim, se for verdade que a morte é aniquilação, então o homem que acredita que irá direto para o céu quando morrer, posto que ele tenha cumprido certas observâncias simples nesta vida, possui um prazer simples que não será seguido pelo mínimo desapontamento” (PEIRCE, 2008: 48). O Stalker é um desses sujeitos, que prefere ignorar o que está em volta e acreditar que sua crença é o que o salvará, um personagem de ideais. Peirce afirma que este método de fixar crenças não possui a capacidade de sustentar-se:

O impulso social está contra ele. O homem que adotar esse método descobrirá que outros homens pensam de forma diferente, e pode ocorrer-lhe, em algum momento de maior lucidez, que as opiniões deles sejam tão boas quanto as suas, e isso abalará sua confiança em sua própria crença. (PEIRCE, 2008: 48-49)

A crença do Stalker tem dificuldade de manter-se íntegra quando colocada contra as opiniões dos outros homens que o acompanham à Zona e não sentem-se como ele, que não creem como ele. Para Peirce, é uma etapa importante do processo de conhecimento, a troca entre opiniões e crenças dentro de uma comunidade. A realidade socialmente construída tem isso como requisito: “a menos que nos tornemos eremitas, temos de necessariamente influenciar as opiniões uns dos outros” (PEIRCE, 2008: 49). Não é possível evoluir atendo-se a um tipo de pensamento só, estabelecendo uma crença a partir da opinião interna e deixar de levar em consideração a comunidade ao redor. Talvez o eremita seja capaz de evoluir o pensamento a partir da solidão, como figuras religiosas fizeram: Zaratustra, Buda, até mesmo Jesus peregrinando no deserto. Mas é a partir da concessão de si ao cosmos, não em detrimento de sua relação com o universo. O animal semiótico não deve isolar-se da semiose que o cerca, pois corre o risco de tornar-se alheio à realidade.

Da mesma forma que o Stalker se afasta da realidade na Zona, o Escritor se afasta da realidade fora dela. Os dois personagens têm dificuldade de equilibrar o sonho e o material. O Escritor não consegue transpor a barreira entre os dois, devido ao ceticismo: “Eu busco a verdade, mas, enquanto o faço, algo acontece a ela. A verdade se transforma em uma pilha de

... Não direi o quê — Escritor”. Será isso devido à recusa em aceitar que a pilha da qual a realidade é composta mistura tanto imaterialidade quanto materialidade, de que essa pilha de verdade está sempre transformando-se? Mesmo em seu mundo moderno, positivista, não é possível negar a subjetividade na construção da realidade.

Para o Stalker, a Zona está interligada com seus processos mentais, com suas subjetividades. Logo depois que entram na Zona e ele briga com o Escritor, que age como seu objetivo fosse demonstrar que tudo aquilo não passa de balela de um fiel, que a Zona provavelmente é só mais um local sem mágica no mundo, que segue as leis como conhecemos, o Stalker descreve a Zona:

A Zona é... um complexo labirinto de armadilhas. Todas essas são armadilhas mortais. Não sei o que acontece aqui quando humanos não estão por perto. Mas assim que aparecem, tudo começa a mudar. Armadilhas antigas desaparecem, dando lugar a novas. Caminhos seguros se tornam intransponíveis. O caminho se torna ora fácil, ora confuso além das palavras. Esta é a Zona, pode parecer caprichosa, mas a cada momento é como se a construíssemos de acordo com o nosso estado mental. — Stalker

O problema da comunicação aparece entre os incursores e a Zona. Mesmo a Zona estando em constante estado de troca de informações entre os incursores e seu espaço físico, estes não são capazes de compreender, ou mesmo têm palavras que descrevam os processos que acontecem dentro do local. E, mesmo assim, o Stalker garante que devem tratá-la com humildade, pois é o respeito a sua lógica própria que os outros personagens devem demonstrar também. Os outros personagens, endurecidos pela vida, são alertados pelo Stalker (através de um poema escrito pelo pai de Andrei Tarkovsky, Arseni Tarkovsky) de que devem esforçar-se para ter novas compreensões, para abrirem suas mentes aos fenômenos que a Zona representa:

Quando nasce um homem / ele é macio e flexível / Quando ele morre, é forte e rígido. / Quando uma árvore cresce, é macia e flexível / Mas quando é seca e rígida, morre / Rigidez e força são companheiras da morte / Flexibilidade e maciez são a personificação da vida / Aquilo que tornou-se rígido não triunfará. — Stalker

Neste debate entre os três personagens, só triunfará aquele que mantiver aberta a mente para a aquisição de novos hábitos, de novos significados e novas razoabilidades. Aqueles que mantiverem duras as suas portas da sabedoria e da experiência e não se permitirem ser tocados pela Zona, como foram pela modernidade fora dela, não triunfarão. As

suas mentes, rígida e adormecidas, como matéria, estarão destinadas a repetir os mesmo hábitos enquanto não encontram espaço para a evolução. Será como uma morte.

A ganância

No romance *Piquenique na Estrada*, o protagonista, Red, é um homem ganancioso. Suas incursões à Zona são motivadas pelos itens que pode recuperar do local e contrabandear do lado de fora, seja através de Ernest, dono do bar Borjtch, onde Red se encontrava com seus camaradas, ou através do Abutre, o experiente Stalker que guardava o segredo da Esfera Dourada, supostamente capaz de realizar desejos. É por causa dessa ganância que ele volta à Zona, sempre buscando aquele último golpe, o último contrato que poderá encerrar sua carreira como Stalker e o permitir passar o resto da vida confortavelmente com sua família. Entretanto, esse golpe nunca acontece, e o que vemos é Red tornar-se cada vez mais acabrunhado, receoso e cansado desta situação toda.

No filme, os Stalkers são descritos como vocacionados pelo Professor: “veja, ser um Stalker é como um chamado”. O Escritor demonstra confusão, achava que a figura do Stalker era muito mais aterrorizante. Não fica claro se o Stalker é um contrabandista, já que não o vemos praticar nenhum ato do tipo durante o título. É possível que um dia ele tenha sido ganancioso como sua contraparte literária, como o personagem que inspirou os irmãos Strugátski e Tarkovsky a escreverem-no, mas hoje tenha se limitado a realizar outro tipo de incursão à Zona, uma que leve pessoas necessitadas ao Quarto onde os desejos se realizam, ou que sempre tenha se dedicado com exclusividade ao Quarto. Também é possível ler este próprio ato como um contrabando, já que está fazendo circular entre dentro e fora da zona, pessoas e ideias, desejos e realizações. Porém, para esta natureza, consideramos o que escreveu Tarkovsky sobre o personagem e o roteiro: “Agora Arkadi e Boris Strugatsky tentam escrever tudo de novo por causa do novo Stalker, que não deve ser uma espécie de um traficante de drogas ou um caçador furtivo, mas um escravo, um crente, um fiel da ‘Zona’”. (TARKOVSKI, 2012, p. 186 apud ALMADA, 2018: 44) O Stalker está atualmente destituído de ganância, tendo sido ele um traficante que recuperava itens na Zona e os revendia do lado de fora ou um homem que sempre se incumbiu de levar pessoas ao Quarto para que tivessem desejos realizados. Apesar do personagem cobrar por levar pessoas até a Zona, para Tarkovsky sua personalidade no filme é marcada pela crença e não pelo dinheiro.

O arco pelo qual o Stalker passa é o de um homem que sente sua fé ameaçada pelo Professor, um homem de ciência e pelo Escritor, artista profundamente tocado pela modernidade. Seus ideais são relacionados à sua espiritualidade, enquanto os destes homens são resumidos por ele ao dinheiro. O clímax do filme, quando estão todos chegando ao Quarto, logo depois do Moedor, é quando os três personagens precisam de uma vez resolver seus conflitos. Mais que um debate, o que os três personagens empreendem é um duelo ao estilo faroeste, em que as armas são suas mentes e as palavras atingem uns aos outros como tiros.

O local é como um edifício abandonado. O Professor questiona o trabalho do Stalker: “nenhum Stalker sabe quais ideias as pessoas que traz aqui carregam consigo [...] A máfia dos governos, não poderiam ser seus clientes?” Ao que o Escritor responde que nenhum ser humano conseguiria utilizar o Quarto para espalhar ódio ou amor por toda a humanidade pois ninguém teria dentro de si tamanho sentimento. O Stalker afirma que não se pode ser feliz ao custo da infelicidade dos outros. Então eles caminham até a entrada do Quarto, o que o Stalker descreve como “o momento mais importante... da sua vida” .

É o momento em que o Professor revela seu plano. Até então, ele atuara meramente como um mediador entre o Escritor e o Stalker, seguindo tanto as regras do fiel quanto demonstrando ceticismo e dificuldade em aceitar, sem qualquer investigação, tudo a partir da crença. Afinal, ele se define como um “cientista”. Mas nesta cena descobrimos que seu verdadeiro objetivo nesta incursão é destruir o Quarto, destruir a fonte dos desejos pois “Esse lugar obviamente não tratá felicidade a ninguém. E caso caia em mãos erradas... — Professor”. Ele revela que não é um plano solitário, que havia sido pensado por outros, que o haviam abandonado por enxergar na Zona uma esperança, mas acredita que “enquanto for uma ferida suscetível a qualquer canalha... Não haverá descanso — Professor”.

Isso desespera o Stalker, pois é o seu local de devoção, é a graça máxima à qual ele pode levar qualquer incursor. Destruindo o quarto, destruiria seu papel e o destruiria, pois o Stalker, como vimos, é um homem que abdicou de muito para dedicar-se à Zona. Ele tenta tomar a bomba a qualquer custo, mas é impedido pelos outros dois. Para o Stalker, a bomba é uma tentativa de destruir toda a esperança. Chorando, ele afirma: “Não há nada nada que reste às pessoas da Terra, esse é o único local para vir quando a esperança se for —Stalker”, ao que o Escritor responde “você obtém dinheiro da nossa miséria. Mais que o dinheiro, você

aproveita isso tudo. Aqui você é Czar e Deus [...] Eu sei porque o Stalker nunca entra no Quarto [...] Você está cego de poder aqui”.

Desolado, o Stalker responde:

Você está errado. Um Stalker é proibido de entrar no Quarto especialmente por razões egoístas [...] Eu nunca conquistei e nem posso fazer qualquer coisa aqui, não tenho nada para dar à minha esposa, não posso ter amigos, mas não me prive do que é meu. Pegaram tudo o que eu tinha atrás do arame farpado, tudo o que tenho está aqui, na Zona, minha felicidade, liberdade e dignidade, está tudo aqui — Stalker.

O mundo fora da Zona é o mundo envolto em arame farpado. O mundo do qual o Stalker tenta recorrentemente fugir. Para o Escritor, então, fica claro que o significado daquilo para o Stalker é muito maior do que para si ou para o Professor, que os seus desejos mais íntimos podem não ser aqueles que querem libertar para o mundo. O Professor desiste de explodir o quarto e o Escritor consola o Stalker, que se recupera. Cada um dos três personagens percebe que estão tão perdidos quanto qualquer outro. A fé na Zona não salva o Stalker da modernidade e o ceticismo dos outros dois personagens não os livra de serem afetados pela Zona. Os três apenas contemplam o Quarto que não podem ou não desejam adentrar.

Assim, os três personagens deixam a Zona e retornam ao ponto de origem, o bar. O Stalker se reencontra com sua esposa e filha enquanto vai para casa. Os outros dois personagens continuam no bar, pensativos. Quando chega em casa, o Stalker desaba, completamente abalado pela experiência que teve com os outros dois. Ele conta à esposa “só Deus sabe o quanto estou cansado. Eles ainda se chamam de intelectuais. Escritores! Cientistas! Não creem em nada, sua capacidade para a fé atrofiada... por falta de uso [...] Estão pensando como não se venderem a preço baixo, como serem pagos por cada respiração — Stalker. Assim o Stalker tenta lidar com a ganância, que infecta o coração dos homens e os afasta da fé.

No ensaio *Amor Evolucionário* (1893), Peirce analisa o século XIX e chega a imaginar que este seria conhecido como o século econômico,

pois a economia política tem relações mais diretas com todos os ramos de suas atividades do que qualquer outra ciência. Pois bem, a economia política também tem a sua fórmula de redenção. É esta: a Inteligência a serviço da ganância garante os mais justos preços, os contratos mais imparciais e a mais transparente conduta nas transações entre os homens, levando ao *summum bonum*, alimentos em abundância e

perfeito conforto. Alimentos para quem? Ora, para o ganancioso dono da inteligência. (PEIRCE, 2010: 169)

Stalker não se passa no século XIX, porém, como Peirce só poderia supor, entendemos como tal ganância perdurou e fez seu caminho através do século XX, acontece atualmente no século XXI e, dependendo de questões muito mais ambientais do que econômicas, podemos supor também que continuará presente no século XXII.

Em Stalker, faço uma espécie de afirmação cabal: isto é, a de que basta o amor pela humanidade — milagrosamente — para provar que é falsa a suposição grosseira de que não há esperança para o mundo. Este sentimento é o nosso valor comum e indiscutivelmente positivo. Apesar de já quase não sabermos amar... (TARKOVSKY, 1998: 239)

Tarkovsky preocupava-se com os rumos que tomava seu mundo. Para ele, a capacidade de amar estava, como a de acreditar, atrofiando-se na modernidade. Nos conflitos que envolvem o Stalker, o Escritor e o Professor, Peirce pode ser alinhado como um companheiro do Stalker, cansado de ver no que o mundo se tornou a partir da ganância de intelectuais que afastam-se das questões da fé e do amor, agindo em prol de um interesse que leva em consideração apenas a si, não aos outros.

O que digo, na verdade, é que a grande atenção dedicada em nosso século às questões econômicas induziu a um exagero dos efeitos benéficos da ganância e dos maus resultados do sentimento, até desembocar numa filosofia que, inadvertidamente, chegou ao cúmulo de apontar a ambição como o grande agente na elevação da raça humana e na evolução do universo. (PEIRCE, 2010: 169)

O modo como Peirce fala da economia que se permite à ganância e aos efeitos que esta traz, assim como critica que a ambição individual seja vista como o maior fator de evolução humano denota como seu pensamento é peculiar, diferente. Peirce entende isso como um contraponto à própria ideia pregada por Cristo, em que o progresso vem a partir da doação individual a um coletivo, chamando a ambição do século XIX de fruto de um Evangelho da Ganância.

Neste ensaio, em que Peirce defende a doutrina do sinequismo, da continuidade entre mente e matéria, ele afirma que em só um dos evangelhos esta continuidade é possível. Sobre qual evangelho pretende seguir:

Não ocultei, e nem poderia, a minha própria predileção apaixonada. Tal confissão provavelmente chocará meus pares científicos. Porém, creio que o sentimento forte é, em si mesmo, até onde se possa confiar ser ele o porta-voz do julgamento normal do Coração Sensível, um argumento de peso considerável em favor da teoria agapástica da evolução. (PEIRCE, 2010: 174)

Seu principal objetivo é que fique claro como enxerga que o amor, e apenas o amor dotado de intencionalidade, de uma conexão como comunidade, o amor agapástico, é o capaz de evolução. Para Tarkovsky (1998), a Zona era nada mais que a vida, e através dela alguém poderia ou não se salvar. O Stalker queria se salvar através da fé em Deus e na Zona, o Escritor tentava se salvar do ceticismo da modernidade paradoxalmente fechando suas portas para a experiência com o místico, enquanto o Professor não conseguia entender como os desejos mais profundos de alguém seriam capazes de trazer qualquer felicidade até que percebesse como aquilo era importante para o Stalker e para os outros que eram trazidos até ali.

Depois que os três atravessam a vida juntos, formam laços e discutem ideias, acabando por entender novas possibilidades de realidade. Evoluem, cada qual a seu modo, progredindo em direção a pensamentos que sejam menos parciais e que levem em conta aquilo que os outros pensam ou sentem. Todos eles tornam-se conscientes de que não há vida sem fé

Muito embora, a partir de um ponto de vista exterior, a viagem pareça terminar em fracasso, na verdade cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo. (TARKOVSKI, 1990, p.240 apud ALMADA, 2018: 49)

O Stalker volta para sua família, mesmo questionando a si, ele é aceito, tem amor com o qual pode contar “atrás do arame farpado”. O Escritor encontra sua inspiração através da fé do Stalker, finalmente entendendo a devoção que alguém pode ter ao místico. Por fim, o Professor entende que não é só porque algo é desconhecido que precisa ser destruído, que diferentes pessoas têm diferentes concepções de mundo e que às vezes é preciso ter fé e esperar que o mal não supere o amor.

Pós-modernidade e *Aniquilação*

“É como usar confetes para testar um furacão”

— Cass Sheppard

É assim que uma das personagens que participa da incursão ao Brilho, Cass Sheppard, uma geomorfologista⁹⁷, descreve seu trabalho com relação ao Brilho. Está testando os campos magnéticos ao redor da área, envolta por uma barreira cintilante que está se expandindo costa adentro. Como o magnetômetro, devem sentir-se suas companheiras de incursão: Josie Radek, doutora em física; Anya Thorensen, paramédica; Ventress, psicóloga e líder da expedição; e, por fim, Lena⁹⁸, bióloga e protagonista do filme, que chega para compor o time ao final. Tentando entender fenômenos muito complexos e diferentes dos quais estão acostumadas a lidar, sem qualquer referencial para fazer uma medida precisa, ou conhecer uma realidade diferente, estas personagens são escaladas para adentrar o Brilho e recuperar qualquer informação que seja do farol, suposta origem do fenômeno extraterrestre. Nada nunca retornou do Brilho, com exceção de Kane, marido de Lena.

A Expedição

Lena não esteve sempre cotada para adentrar o Brilho, mas acabou aceitando a oportunidade de fazer parte da incursão quando Kane, depois de passar um ano desaparecido em uma missão secreta pelo exército estadunidense, apareceu repentinamente em sua casa, enquanto Lena pintava um quarto antes azul de branco com a intenção de superar a perda do marido.

Abraçando o marido, emocionada e surpresa, Lena afirma: “Achei que tinha te perdido... para sempre”. A reação de Kane é mecânica, não parece tão emocionada quanto a reação de sua esposa. Lena hesita quanto a isso, mas a presença de Kane ali, por mais estranha que possa ter sido sua reação, é emocionante e não a deixa pensar para entender o que está

⁹⁷ Em inglês, o termo aparece como *geomorphologist*, ao que traduzi livremente como geomorfologista, apesar de não ter encontrado referências mais do que informais sobre o uso deste termo para caracterizar a estudiosa da área de geomorfologia.

⁹⁸ A personagem não tem seu sobrenome revelado durante o filme. Em versões de roteiros antigos, há o sobrenome Kerans. A personagem Ventress, entretanto, não tem seu primeiro nome revelado, sendo conhecida apenas como Ventress ou Dr. Ventress.

acontecendo além da sensação que profundamente a inunda. Porém, depois de um momento, Lena, atenta, começa a perceber discrepâncias entre o que ela compreende como seu marido e o homem que está sentado à sua frente, com a mão em cima da mesa, refratado através de um copo com água. A todas as perguntas que Lena faz, Kane não demonstra ter uma resposta. É como se sua memória tivesse sido apagada, esvaziada, como se uma tinta branca tivesse coberto as paredes internas de suas lembranças. Quando ela pede que ele descreva exatamente como chegou à casa, Kane revela que, quando percebeu, já estava do lado de fora do quarto e que logo a reconheceu.

Lena percebe que o estado de saúde do seu marido é instável e chama uma ambulância. No meio do caminho para o hospital, uma equipe armada do Comando Sul, a organização governamental secreta que cuida do Brilho, intercepta a ambulância e leva o casal para sua base localizada próximo ao Brilho. Lá ela conhece as outras mulheres que participarão da incursão ao Brilho, descobre que Kane está sofrendo com múltiplos tumores espalhados pelo corpo e que sua missão havia sido às ordens do Comando Sul, que entrasse no Brilho e recuperasse inteligência de além da barreira.

Lena, que até então era uma professora da área de biologia da Universidade Johns Hopkins⁹⁹, estudando senescência e células cancerígenas, é convidada por Ventress, a psicóloga, a participar da décima segunda expedição, já que vê em Lena um interesse pelo fenômeno. Seria a primeira equipe formada inteiramente por cientistas e mulheres a entrar no local, já que as outras incursões foram feitas majoritariamente por militares. Esse ponto é reforçado nesta discussão pois aparece anteriormente, quando Lena, em conversa, descobre que as outras cientistas adentrarão o local:

Vocês entrarão no Brilho? — Lena
Seis dias e contando — Anya Thorensen
As três? — Lena
Quatro... Ventress — Josie Radek
Dra. Ventress? — Lena
Líder do time — Josie Radek
Todas mulheres — Lena
Todas cientistas — Josie Radek

⁹⁹ Universidade privada dos Estados Unidos em que Peirce lecionou Lógica, mas não recebeu o título de professor. Joseph Brent, que escreveu uma biografia de Peirce em 1998, acredita que, embora Peirce nunca tivesse desconfiado, não se tornou professor da instituição porque teve seus esforços frustrados por pessoas que não o queriam lá.

Quando Ventress convida Lena para participar da expedição, ela revela que, mais do que chegar ao farol, obter dados e voltar, seu verdadeiro objetivo é entender o que há no Brilho, um desejo compartilhado também por Lena, que acredita ser essa a única maneira pela qual conseguirá salvar Kane. Então Ventress, que sabe do período em que Lena serviu ao exército estadunidense, a convida com a premissa: “soldado-cientista. Você pode lutar, você pode aprender. Você pode salvá-lo — Ventress”.

A bióloga se apresenta como um perfil excepcional para compor a expedição liderada por Ventress. A multiplicidade de suas identidades convergentes a confere um potencial único. Não é só mulher, Lena é também soldado e cientista. Ventress enxerga nela a possibilidade de fluir esta identidade através destes três estados, como o movimento que existe da identidade cultural próprio à pós-modernidade, o que aumenta suas chances de que sobreviva ao Brilho, de que compreenda o que acontece atrás da barreira cintilante que separa o local do resto do planeta e, finalmente, de que consiga salvar seu marido. Para Haraway (2000: 47) “As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas”, e faz parte da estratégia de Ventress entender como Lena pode mesclar todos estes aspectos que carrega consigo para fazer parte da incursão.

Não é porque todas as mulheres membro da expedição são mulheres que terão a mesma experiência com o que quer que Ventress imagina que possa existir dentro do Brilho. Para Haraway, em um contexto pós-moderno é necessário entender como, na verdade, as identidades em si são insuficientes para definir uma pessoa ou um coletivo. No mundo fragmentado e com nossas identidades fragmentadas, há um limite para generalização que aparece no momento em que a identidade não se mantém coesa quanto aos indivíduos que se identificam como tal, uma crise de identidades:

Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. (HARAWAY, 2000: 47)

As mulheres pós-modernas, os ciborgues de Haraway, são seres que acoplam identidades, ideias, existências, na tentativa de sobreviver entendendo que não é possível ser apenas a humanidade racional em contraste com o resto do planeta Terra, ou indivíduo

vivendo em completa alteridade, distinta de todos os outros. O ciborgue recria seu mundo a partir das interações entre humanos, máquina e natureza, assim como na pós-modernidade a humanidade está sempre em recriação de suas próprias identidades a partir da mistura de relações.

Durante a incursão, as personagens enfrentam diversos eventos singulares, que desafiam a lógica da realidade como conhecemos. Para adaptar-se a este mundo, as personagens vão constantemente se alterando enquanto o filme avança, submetendo cada vez mais suas subjetividades ao teste do Brilho, tentando manter-se a salvo enquanto em constante transformação. O fenômeno garante uma estranheza ao local, um estranheza que ao mesmo tempo em que é bela, é assustadora. Animais com galhos como chifres, flores diferentes que nascem das mesmas raízes, jacarés com dentes de tubarão, árvores que crescem seguindo o padrão da forma humana... São estas as coisas que permeiam o Brilho e com o que se encontram.

Enquanto tentam descobrir o que está acontecendo, suas capacidades vão esvaindo-se enquanto sua nova realidade é constantemente reconstruída. Em uma antiga base do Comando Sul, elas encontram registros filmados da expedição em que o marido de Lena, Kane, esteve. Registros de momentos de insanidade, em que Kane abre a barriga de outro homem apenas para demonstrar como seus órgãos internos estavam se movimentando como se houvesse animais dentro dele. Neste momento, suas percepções entram em conflito. Thorensen, a paramédica, não suporta acreditar que algo deste tipo pode acontecer:

Tinha algo vivo dentro deste homem — Cass Sheppard
Não, isso foi um truque da luz — Anya Thorensen
Quê? — Cass Sheppard
Eui fui paramédica por dez anos, tá bom? [...] Foi um truque da luz — Anya Thorensen
Seu interior estava se movendo — Josie Radek
Isso foi choque, Radek. Foi uma resposta ao choque — Anya Thorensen
Assista de novo — Cass Sheppard
Não vou vou assistir de novo! — Anya Thorensen
Não eram intestinos. Era como um verme — Cass Sheppard

A imagem assusta as personagens, que não conseguem lidar com esse fenômeno bizarro. Thorensen tenta fingir que não são reais para não ter que conceder mais ao Brilho, mas cada uma tem uma reação. Neste momento, suas concessões sobre como deveria ser o mundo começam a se tornar uma pressão esmagadora. Logo depois, no mesmo local,

encontram o que um dia foi o corpo deste soldado, aberto de dentro para fora pelo fungo que cresce dele para as paredes.

Essas submissões fragmentam suas subjetividades, as expondo em um caráter cada vez mais revelador. E, assim, cada personagem vai se perdendo ao longo do filme, todas engolfadas pelo Brilho, assimiladas de certa forma. Suas existências sendo tragadas para dentro do Brilho até que sejam parte integrante daquele mundo. Na noite depois de encontrarem as filmagens, Lena observa suas células no microscópio e percebe que o Brilho já faz parte de suas células, que dividem-se e começam a emitir a iridescência característica do lugar. Ela está adaptando-se ou, melhor dizendo, sendo adaptada pelo Brilho.

Nessa mesma noite, Ventress ensina a Lena que o ciclo de vida das células, imbuídas de senescência e autodestruição, é um fenômeno que se repete psicologicamente também. Lena quer entender por que seu marido aceitou participar de uma missão suicida, ao que Ventress responde: “eu diria que está confundindo suicídio com autodestruição. Quase nenhum de nós comete suicídio e quase todos nós nos autodestruímos.” O mesmo processo pelo qual a célula passa se repete em outra escala e, as duas escalas fazendo parte do processo natural da Mente, não são meramente destruições de si, mas partes fundamentais de um processo de reconstrução. Lena percebe então que também praticou atos de autodestruição. Apesar de todo o amor que sentia pelo marido, ela envolvia-se extraconjugalmente com um professor da Johns Hopkins, colocando em risco o próprio casamento, o que ela acredita que acabou influenciando o marido a tomar parte nessa missão autodestrutiva para um lugar do qual nada voltava. Ela tem pouco tempo para essa reflexão, pois logo que Ventress fala sobre a autodestruição ser inerente à humanidade, elas ouvem um som suspeito e ficam alertas ao perigo que pode aparecer.

Então, Sheppard é atacada por um vulto, um ser animalesco, como um urso, muito maior que um ser humano, que a arrasta para dentro da floresta. No dia seguinte, Lena parte para resgatá-la ou resgatar seu corpo e se encontra com um animal passeando no meio da floresta. Um cervo que parece uma mistura entre planta e animal, de seus chifres, que são como galhos de onde nascem flores. Logo há uma movimentação e ao seu lado aparece um cervo também, se movimentando como o primeiro, porém um cervo que não contém esses elementos, não parece ser alterado pelo Brilho. É o primeiro contato direto de Lena com um animal replicado pelo Brilho. Um animal que se assemelha com o outro em forma e movimento, a ponto de ser chamado como tal, mas que porta detalhes únicos, qualidades

impressas em si por esse fenômeno, que o distinguem daquele cervo que é considerado original.

Depois que Lena sai do Brilho, é interrogada na sede do Comando Sul sobre as duplicatas, esses interrogatórios estão entrecortados de forma alternada com a incursão delas ao Brilho, quebrando a sequência cronológica. “duplicatas?” pergunta o interrogador. “Ecos”, responde Lena, tentando descrever como sentia os fenômenos. “É possível que fossem alucinações?”, o interrogador insiste, descrente. “Eu imaginei, mas era algo compartilhado entre nós. Era como um sonho”, aqui aparece a realidade como compartilhada, como algo que não é exclusivo a uma mente. Para Peirce, mesmo que fossem alucinações, seriam experiências diretas: “Existem desilusões, alucinações, sonhos. Mas não é erro admitir que tais coisas realmente aparecem, e experiência direta significa simplesmente a aparência” (PEIRCE, CP 1.145)¹⁰⁰. Para Lena, consiste como realidade apesar do aspecto de parecer ilusões pelo fato de ter sido uma experiência coletiva. “Pesadelo?”, para o interrogador, tal experiência só pode ter sido negativa. “Nem sempre. Às vezes era lindo”, afirma Lena e então a montagem nos leva de volta no tempo ao Brilho, cortando para uma imagem da água cristalina, que reflete a beleza de um mundo diferente, narcísica, pois, como descreve Bachelard (1998: 30): “Quando simpatizamos com os espetáculos da água, estamos sempre prontos a gozar de sua função narcísica.” Uma imagem constante na obra de Tarkovsky, bastante presente em *Solaris* e em *Stalker* é o momento de contemplação das águas. A contemplação narcísica é aquela da manutenção do belo já conhecido. Aqui, entretanto, é utilizada para demonstrar o diferente, a imagem de um mundo que está mudando, sendo alterado pela refração do Brilho a cada momento. É como se Garland tivesse duplicado uma imagem de Tarkovsky, mas aplicando ela a seu próprio filme, tornando-a algo diferente, mesclando flores aos seus chifres.

Quando as quatro mulheres que restaram chegam a uma antiga vila evacuada, deparam-se com árvores que crescem no formato de pessoas. Como o cervo, são árvores que pegaram características de outras coisas para formarem-se. Vendo isso, Josie consegue desvendar o que acontece no Brilho, ela entende o processo, apesar de não entender um motivo ou como acontece, mas ela percebe que o Brilho é um fenômeno que, como um

¹⁰⁰ Tradução livre do trecho “There are delusions, hallucinations, dreams. But there is no mistake that such things really do appear, and direct experience means simply the appearance”

prisma, refrata ondas eletromagnéticas. Porém, mais que um prisma, o lugar é capaz de refratar além da luz, refratando até o DNA:

Isso é literalmente impossível — Lena
É literalmente o que está acontecendo. O Brilho é um prisma, mas ele refrata tudo.
Não apenas luz e ondas de rádio. DNA animal, DNA vegetal. — Josie Radek

Não há conhecimento prévio que consiga abarcar o fenômeno tão complexo. O possível e o impossível deixam de existir em um mundo cujos hábitos são desconhecidos. A partir desta explicação, Ventress percebe que seus DNAs estão sendo alterados também, refratados como tudo o que existe dentro do local. O que elas são está sendo refratado. Suas identidades e subjetividades sendo sobrepostas como a luz ao atravessar a água, o que elas são sendo ressignificado a cada instante pela experiência com o Brilho.

Durante noite que passam nesta vila, Thorensen amarra as outras três dentro de uma sala, descobrindo que o marido de Lena estava na outra expedição. Ela as interroga, suspeitando de que Sheppard pode ser sido morta por Ventress e Lena, já que nem ela nem Josie viram qualquer urso. Nesse momento, as mulheres ouvem a voz de Sheppard pedindo por socorro. Thorensen, acreditando que Sheppard está viva, corre em direção ao grito, pretendendo ajudar a amiga. Thorensen não retorna, mas em seu lugar um urso entra na sala. Parte de sua cabeça é desprovida de músculos ou pele, expondo suas mandíbulas que, quando abertas, ecoam o grito de Sheppard ao morrer “SOCORRO!”. O monstro que a atacou não só a matou como, dotado de algum poder exclusivo ao Brilho, incorporou a seu rugido a morte de Sheppard, destruindo sua subjetividade e a reconstruindo como um grito de morte, tornando seu desespero parte de outra mente.

Thorensen retorna, em frangalhos, atirando contra o monstro e chamando sua atenção, o que faz com que ele a ataque e dá tempo para que Josie, a personagem mais buscava evitar confrontos dentre os membros da expedição, pegue uma arma e descarregue um pente na cabeça da criatura, matando-a. Na mesma noite, Ventress decide seguir logo em direção ao farol, temendo não ter tempo para perder: “estamos nos desintegrando, nossos corpos tão rápido quanto nossas mentes. Não consegue sentir? É como o começo da demência. Se eu não atingir o farol logo, quem começou esta jornada não será quem a termina. Eu quero ser quem termina — Ventress”. A alteração provocada pelo Brilho pode descaracterizar, é uma relação que leva alguém a se desconectar de si e tornar-se outro.

Então ficam para trás apenas Josie Radek e Lena. As duas conversam, sobre Kane, sobre Sheppard e sobre os efeitos do Brilho. Para Radek, as mentalidades conflitantes sobre a natureza do Brilho são demais para que possa aguentar: “Ventress quer encarar o Brilho. Você quer lutar com ele. Mas eu acho que não quero nenhuma dessas coisas — Radek”. Radek se afasta de Lena enquanto seu corpo começa a ganhar aspectos vegetais, se afasta para que possa enfim fazer as pazes com o local que a cerca, para que possa render-se ao Brilho, aceitar o que a refração pode fazer consigo. Lena até tenta persegui-la, mas não consegue. As duas querem coisas diferentes, não tem como Lena alcançá-la mais. Ela precisa chegar ao farol e resolver sua questão com o Brilho.

Chegando à praia, Lena deixa suas coisas na areia antes de seguir em direção do farol, deixando o que era para trás a fim de encontrar-se com o desconhecido.

No farol, Lena encontra uma filmadora apontada para uma parede onde parece ter acontecido uma explosão, além de um buraco que leva ao subterrâneo, causado pela queda do objeto espacial no começo do filme. Ela começa a ver alguns registros da expedição anterior no aparelho. Filmagens do local, de esqueletos daqueles que pereceram no Brilho, do farol, de seu marido, de uma luz intensa e de um ser com silhueta humana. Por fim, o último registro é de Kane conversando com uma duplicata sua, que está atrás da câmera: “eu tinha uma vida, pessoas me chamavam de Kane; E agora não estou mais tão certo. Se não era Kane, quem eu era? Eu era você? Você era eu? Minha carne se move como líquido. Minha mente está solta. Não suporto [...] Ache Lena” e então Kane explode a si mesmo com uma granada de fósforo branco, que o incendeia e à parede atrás de si.

Então Lena percebe que quem apareceu em seu quarto no dia em que este seria pintado não foi seu marido, mas sim um dos clones criados pelo Brilho, uma réplica do Kane que conhecia. Como representação icônica de Kane criada pelo Brilho, ele assemelhava-se o suficiente ao Kane conhecido por Lena para que ela não duvidasse que ele teria voltado para casa, apesar de estranhar a forma com a qual ele reagiu ao reencontro. Lena consegue acreditar que o Kane à sua frente é quem ela lembra que é seu marido quando ele reaparece em seu quarto. O conflito que se deu em sua mente é da natureza da representação icônica, entre sua memória de quem era Kane e do Kane que está percebendo. Ransdell (1997) diz que a memória age, também, como representação icônica do objeto, que recriamos a partir de semelhanças quando lembramos, acrescentando ainda que “em geral, percepção sensorial e

percepção de memória (do tipo em questão) são essencialmente os mesmos em relação à função representativa icônica” (RANSDELL, 1997: § 62)¹⁰¹.

No ensaio *Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes* (1979), Carlo Ginzburg aborda a questão das semelhanças, comparando os estudos investigativos de Giovanni Morelli sobre atribuição de obras de arte a determinados pintores com as investigações de Sherlock Holmes. Para Morelli, “distinguir cópias das originais (embora imprescindível) é tarefa árdua” e a investigação deveria dar mais importância aos pequenos detalhes:

não deveríamos concentrar a atenção nas características mais óbvias da pintura, pois estas poderiam facilmente ser imitadas [...] Ao invés disso, deveríamos nos concentrar nos detalhes menores, em especial aqueles que apresentam menos significância no estilo típico da própria escola do pintor (GINZBURG, 1991: 90)

Para Edgar Wind, historiador da arte que dedicou especial atenção a Morelli, a ponte que se constrói entre sua investigação das pinturas e esculturas se estende ao ser humano quando “nossos gestos mais simples e espontâneos revelam nosso caráter de modo muito mais autêntico do que qualquer postura formal que componhamos cuidadosamente” (WIND, 1963: 40 apud GINZBURG, 1991: 94).

Com relação ao Kane que retorna à Lena no início do filme, é o Brilho que compõe esta réplica, dotada de semelhança física, mas que não alcançou tal grau de semelhança em relação à sua estrutura psicológica, refletindo no modo como mexe seu corpo, como fala e como reage emocionalmente. Por isso, apesar do estranhamento de Lena a ele, ela ainda o abraça, imaginando que seja Kane. Sobre o estranhamento, Ginzburg afirma que há uma espécie de “baixa intuição”, uma *firasa*, “uma noção complexa que, falando de modo geral, significava a capacidade de saltar do conhecido para o desconhecido por meio da inferência (fundada em pistas) [...] não é, nem mais nem menos, que o instrumento do conhecimento conjectural” (GINZBURG, 1991: 128). Lena não poderia saber da possibilidade de aquele não ser Kane, mas há algo que a deixa em estranhamento. A *firasa*, uma intuição quase mística relacionada à perspicácia de um caçador em reconhecer os menos rastros e traços distintivos, funciona como a abdução, como a inferência a partir da conjectura. Lena precisaria abrir mão de várias de suas convicções e saltar para o desconhecido, criando um mundo hipotético para

¹⁰¹ Tradução livre do trecho “In general, sense perception and memory perception (of the sort in question) are essentially the same as regards the iconic representative function.

que fosse possível imaginar a condição de duplicata produzida por um fenômeno alienígena do Kane que está à sua frente. Para Ginzburg esta intuição está associada aos sentidos, e “constitui um estreito vínculo entre o animal humano e as outras espécies animais” (Id., Ibid.: 129) Quando, no farol, descobre que aquele não é seu marido, Lena percebe que a refração provocada pelo Brilho seria capaz não só de criar reflexos de animais e refratar sujeitos humanos, mas de criar reflexos também destes, duplicatas como a do cervo que viu anteriormente. E, assim, percebe como aquele que retornou não é seu marido como conheceu, mas um reflexo produzido pelo Brilho.

Depois de assistir ao vídeo na câmera, Lena adentra o buraco onde o objeto caiu do espaço no início do filme. Lá dentro, em uma sala de arquitetura diferenciada, em que as paredes parecem compostas de matérias orgânicas, Lena tem seu último encontro com Ventress, que está no centro desta sala. Seu rosto está diferente, com um tom esverdeado e com uma estranha protuberância onde deveriam estar localizados seus olhos. Sem perceber Lena, Ventress fala: “é a última fase, desaparecido em meio ao caos. Mente incomensurável. E agora sinalizador, agora mar”. A personagem fala isso como para si mesma. Quando percebe Lena, vira o corpo em direção à bióloga, e agora seu rosto é como Lena conhecera, com olhos e a tez sem tons esverdeados. Ela conversa brevemente com Lena, reconhecendo que sua ânsia por saber o que tinha dentro do farol a transformou, agora o fenômeno existe dentro de si. Assim como o Escritor em *Stalker* vê o avanço da modernidade, ela reconhece que o fenômeno não vai parar, não há volta. E a fragmentação só continuará a acontecer: “não é como nós. É diferente de nós. Não sei o que quer, ou se quer. Mas vai crescer, até englobar tudo. Nossos corpos e mentes serão fragmentados em suas menores partes, até que não sobre nada. Aniquilação — Ventress”. É o fim da subjetividade, tudo será englobado, tudo fará parte do processo do Brilho e a humanidade estará cada vez mais fracionada. Assim que diz isso, Ventress começa a se debater e desfazer-se em uma substância iridescente, formando diversas partículas que levitam ao redor de Lena e então unem-se no meio da sala, formando uma massa de fumaça e luz que comporta-se como um fractal, descrito por Garland como uma “orbe dourada com samambaias estilo Mandelbrot”¹⁰².

O conjunto de Mandelbrot “tem as propriedades características de um fractal: está bem longe de ser ‘suave’, e pequenas regiões no conjunto se assemelham a cópias em menor escala

¹⁰² Descrição retirada de uma versão anterior do roteiro filmado, disponível em: <<https://thescriptsavant.com/pdf/Annihilation.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

do conjunto completo (uma propriedade que é chamada de autossimilaridade)” (ENCICLOPÆDIA BRITANNICA)¹⁰³, ou seja, é uma estrutura formada vértices e arestas que se repete macroscopicamente e microscopicamente. As samambaias de Mandelbrot são formadas por um caule ao qual se grudam diversas folhas menores repetindo a estrutura dessa grande folha, que por sua vez são também formadas por folhas ainda menores repetindo os mesmos padrões, autossimilares.

Do rosto de Lena, uma gota de sangue é extraída e flutua em direção à essa massa fractal, cuja estrutura toma uma forma humanoide a partir da multiplicação dessas células do sangue. O ser, que não tem feições, é iridescente como tudo no Brilho. Imediatamente, Lena atira contra a figura, mas suas balas atravessam-no diretamente e tornam-se apenas rastros de luz. Ela tenta fugir, mas ao sair da sala e chegar ao Farol, o ser já está lá, à sua espera. Ela percebe que ele está simulando seus movimentos. Quando tenta atingi-lo, ele a atinge de volta com maior força. Quando Lena cai no chão e se levanta, o humanoide repete suas ações. Lena, perspicazmente, pega uma granada de fósforo branco no chão e a entrega ao humanoide, que começa a tomar sua forma, imitando também a aparência de Lena. Ela ativa a arma e corre, fugindo do farol apenas para ver o fogo branco começar a consumir sua duplicata.

A duplicata então volta a tomar forma iridescente e sem feições. Enquanto tem seus membros pegando fogo, se aproxima e toca o corpo de Kane e as paredes do farol, deixando o fogo se espalhar. Lena assiste ao longe enquanto o farol inteiro é consumido pelo fogo e as árvores cristalinas, que cresceram a partir da areia da praia, começam a desfazer-se ao vento enquanto queimam. Enquanto isso, o ser alcança o meio da sala onde Ventress tornou-se a estrutura fractal e tudo à sua volta queima.

De volta à sede do Comando Sul, onde Lena é interrogada, ela descobre que a barreira iridescente do Brilho desapareceu e que outras equipes conseguem transitar pela área e comunicar-se normalmente. Ela não consegue dar respostas sobre o que aconteceu dentro do Brilho para o interrogador, mas percebe que aquilo aconteceu porque ela o atacou e ele o refletiu. O Brilho autodestruíu-se porque espelhou a autodestruição de Lena.

O que queria? — Interrogador

¹⁰³ Tradução livre do trecho “has the characteristic properties of a fractal: it is very far from being “smooth,” and small regions in the set look like smaller-scale copies of the whole set (a property called self-similarity)” disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Benoit-Mandelbrot#ref895093>>. Acesso em: 24 out. 2019

Não acho que quisesse qualquer coisa. — Lena
Mas... atacou você. — Interrogador
Estava me espelhando. Eu ataquei. Não tenho nem certeza de que soubesse que eu estava lá. — Lena
Veio aqui por uma razão. Estava mutando nosso ambiente. Estava destruindo tudo. — Interrogador
Não estava destruindo. Estava mudando tudo, estava criando algo novo.
Criando o quê? — Interrogador
Eu não sei. — Lena

Lena então é liberada do interrogatório para que possa encontrar Kane, que, segundo o interrogador, melhorou de sua condição de saúde, estabilizando a pressão sanguínea e aumentando o ritmo de batimentos cardíacos. Apesar disso, Lena precisa encontrá-lo em isolamento. Ela já sabe da capacidade do Brilho de criar duplicatas de pessoas:

Você não é o Kane... é? — Lena
Acho que não — Kane
Você é Lena?

Lena não responde à duplicata à sua frente. Ela só precisava de uma confirmação de que aquele não é o seu marido que partiu para a missão, mas sim outro, um fenômeno criado pelo Brilho. Ela não o responde porque, mesmo tendo se livrado de sua cópia, ela também é outra. Não foi capaz de manter-se a mesma Lena depois de toda essa experiência, isso seria impossível. Ela superou sua duplicata, mas isso a transformou, a potência transformadora ao submeter sua imagem ao cosmos é tamanha que não há como permanecer o que era. É um processo que fazia parte da construção identitária na modernidade e também na pós-modernidade, agravado pelo desenvolvimento técnico-científico, um eterno movimento e mutação de si. O ser humano como animal semiótico precisa fazer parte e esforçar-se para compreender essas mudanças a partir de sua relação com o mundo, a partir da percepção de representações e duplicatas. Segundo Deleuze (1995: xix):

A primazia da identidade, como concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno é nascido do fracasso da representação, da perda de identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sobre a representação do idêntico. O mundo moderno é um mundo de simulacro. O homem não sobreviveu a Deus, nem a identidade do sujeito sobreviveu à da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito ótico” pelo mais profundo jogo de diferença e repetição.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Tradução livre do trecho “ The primacy of identity, however conceived, defines the world of representation. But modern thought is born of the failure of representation, of the loss of identities, and of the discovery of all the forces that act under the representation of the identical. The modern world is one of simulacra. Man did not survive God, nor did the identity of the subject survive that of substance. All identities are only simulated, produced as an optical 'effect' by the more profound game of difference and repetition.

A experiência de Lena é a de sobreviver ao Brilho, sobreviver aos simulacros e duplicatas, mas sobreviver não significa rejeitar a mudança. É sobre transformar-se e adaptar-se para não se perder em um mundo de repetições e diferenças, repleto de simulações. Para Haraway, num mundo profundamente alterado pelo desenvolvimento técnico-científico, tudo é como simulacros: “a microeletrônica é a base técnica dos simulacros, isto é, de cópias sem originais” (HARAWAY, 2010: 66), nada carrega o aspecto de originalidade quando tudo pode ser copiado em seus mínimos detalhes. Lena sempre foi uma simulação de si, uma representação, tanto fora quanto dentro do Brilho, mas seu confronto com a própria duplicata ressalta o movimento de adaptação que a personagem sempre passou. “É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a ‘humanidade’ de nossa subjetividade se vê colocada em questão” (TADEU, 2000: 10). O brilho nos olhos de Lena, no último plano do filme antes dos créditos, denota que sua humanidade transformou-se. Não é a Lena que entrou e também não é como a duplicata de seu marido que está abraçando, é apenas... diferente.

Em constante mudança

Os dois filmes tratam de personagens em mundos de constante mudança. O mundo de *Stalker* é um em que o protagonista e quem o acompanha à Zona veem-se marcados pela modernidade, pelo abafar de suas crenças e pelo abandono de seus fundamentos humanos para sobreviver em meio aos aspectos modernos que o mundo adquire. Em *Aniquilação*, as personagens sofrem com sintomas de autodestruição, tentando adaptar-se a um mundo cada vez mais marcado pelas mudanças que advém da modernidade, mudanças que começam a afetar também o próprio planeta Terra, com tendências autodestrutivas repetindo-se macroscopicamente.

O que clamam os dois filmes é por um reencontro com a própria humanidade. Um reencontro que, num mundo como tal, só pode vir através da reconciliação do ser humano com o mundo, uma nova colocação de si no universo. Trata-se de reconstruir a realidade fora do individualismo moderno, uma subjetividade que esteja em harmonia com outras subjetividades. O Animal Semiótico deve possuir, acima de tudo, uma responsabilidade como o único animal capaz de reconhecer a semiose. Consciente do mundo que o cerca, “os seres humanos precisam, o mais cedo possível, transformarem-se de animais racionais a animais

razoáveis” (PETRILLI apud DEELY, 2010: 115)¹⁰⁵, procurando o crescimento da razoabilidade que os aproxima do universo, ao contrário da racionalidade que o isola. São animais que podem “lidar com alteridade baseando-se no entendimento de uma ‘razão das coisas’” (DEELY, 2010: 115), isso leva o animal semiótico a uma compreensão diferente da ética, que Susan Petrilli e Augusto Ponzio denominaram Semioética. A Semioética é, como Deely resume, “nada mais nem menos do que uma *ética rigorosamente derivada da semiose em si*” (Id., Ibid.: 120)¹⁰⁶, ou seja, lida com o fato de que o processo de significação atravessa todo o cosmos. “É uma responsabilidade singular, certamente, jorrando da consciência da semiose como embarcando todo o planeta, dos tempos passados, presentes e que virão, e de nosso impacto nele como os únicos animais semióticos dentro da Gaia” (Id., Ibid.: 125)¹⁰⁷.

Essa responsabilidade é que liga os seres humanos não só entre si, mas também com outros animais. É o amor do qual Peirce fala, o amor que engloba a uma comunidade, que se afasta do individual e envolve não só as pessoas mas o universo que as cerca. A Semioética propõe-se a uma conexão quase mística entre humanidade e cosmos, mas nem por isso é longe da realidade como conhecida, assim como os filmes abordarem este novo agir de humanidade, com mais sentimentos e menos mecânica, é das características do cinema de criar a realidade a partir do místico. Conforme observado por Morin, há um tanto de magia no ato de conhecer:

As partições e distinções dentre as ciências humanas nos impedem de alcançar a profunda continuidade entre magia, sentimento, e razão, embora essa contraditória unidade seja o nó górdio de toda a antropologia... Magia e sentimento são também meios de conhecer. (MORIN, 2005: xi)¹⁰⁸

Antropomorfismo e cosmomorfismo se confundem, agindo um sobre o outro, em direção a uma antroposemiose que não divide o que é humano do que é natural, e entende nossa responsabilidade na evolução e no crescimento da semiose. Conhecer essa responsabilidade é tomar consciência de que somos falíveis e que portanto precisamos sempre

¹⁰⁵ Tradução livre do trecho “human beings must at their very earliest transform themselves from rational animals into reasonable animals”, o termo razoável aparece como um ser dotado de razoabilidade.

¹⁰⁶ Tradução livre do trecho “nothing more nor less *strigently derived from semiosis itself*”

¹⁰⁷ Tradução livre do trecho “It is a unique responsibility, alright, springing from the awareness of semiosis as embracing the whole planet, of times past, present, and to come, and of our impact upon it as the only semiotic animals within the Gaia.”

¹⁰⁸ Tradução livre do trecho “The partitions and distinctions within the human sciences prevent us from grasping the profound continuity between magic, sentiment, and reason, although this contradictory unity is the Gordian knot of all anthropology... .. Magic and sentiment are also means of knowing.”

rumar a uma evolução de conhecimento, já que “não apenas nosso conhecimento é assim limitado em escopo, mas é ainda mais importante que nós deveríamos meticulosamente perceber que o melhor, humanamente dizendo, que sabemos [nós sabemos] apenas em uma maneira incerta e inexata” (PEIRCE, CP 5.587)¹⁰⁹.

É uma noção que precisa partir do entendimento da continuidade entre mente e matéria, o Sinequismo, que envolve a tudo em uma mente cósmica e, para Peirce, o bem só pode se encontrar nesse processo sempre em evolução, de criação de razoabilidade, que implica em sensibilidade com os próximos:

Quase todos agora concordarão que o bem supremo jaz no processo evolucionário de alguma forma. Se assim, não é nas reações individuais em sua segregação, mas em algo geral ou contínuo. Sinequismo é fundado na noção de que a coalescência, o tornar-se contínuo, tornar-se governado por leis, tornar-se instinto com ideias gerais, são apenas fases de um e do mesmo processo de crescimento da razoabilidade. (PEIRCE, CP 5.4)¹¹⁰

¹⁰⁹ Tradução livre do trecho “Not only is our knowledge thus limited in scope, but it is even more important that we should thoroughly realize that the very best of what we, humanly speaking, know [we know] only in an uncertain and inexact way”

¹¹⁰ Tradução livre do trecho “Almost everybody will now agree that the ultimate good lies in the evolutionary process in some way. If so, it is not in individual reactions in their segregation, but in something general or continuous. Synechism †1 is founded on the notion that the coalescence, the becoming continuous, the becoming governed by laws, the becoming instinct with general ideas, are but phases of one and the same process of the growth of reasonableness.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me encanta na ficção científica a característica observada por Umberto Eco de um lugar onde a criação e a imaginação encontram o fazer científico, onde a ação encontra sensação e a experiência torna-se material de novos mundos, de hipóteses sem fim. Tanto *Stalker* quanto *Aniquilação* são filmes que demonstram essa capacidade, que carregam essa característica de criar um movimento entre ciência e ficção, de arte e realidade. O que pretendi com este trabalho foi uma breve investigação aos filmes e ao universo que os cerca, procurando analisar as obras como construções de pensamento a partir de uma perspectiva peirceana, a perspectiva de um filósofo e cientista que via espaço para sentimento e magia na criação de razão. Talvez Peirce fosse contra o uso do vocábulo magia relacionado à razão, mas não são a criação e a imaginação capacidades fantásticas que possuímos? Magia que cria e molda realidades.

Acompanhamos o processo pelo qual os mundos hipotéticos dos filmes são criados, como a lógica abdutiva está presente no nascimento da ideia antes do desenvolvimento de uma obra de ficção científica, denotando o poder do *musément* como elemento que reorganiza imagens e cria novas experiências, transformando um sistema garantindo-lhe a plasticidade da mente, a capacidade do ato criador na construção também da realidade. Acredito que caminhamos por essas veredas de imaginação desenvolvendo um trabalho sobre significados, criando realidade a partir da análise de inúmeras ilusões, criação de outras e sonhando a partir dos filmes. Agindo como Thomas Sebeok acredita que deve a semiótica:

Agora tenho um impressionante progresso para reportar: a preocupação central da semiótica é um arranjo ilimitado de ilusões concordantes; sua missão principal, mediar entre realidade e ilusão — revelar a ilusão substratal subjacente à realidade e buscar pela realidade que pode, afinal, ocultar-se atrás dessa ilusão (SEBEOK apud BEHAR, 1995: 241)¹¹¹

O cinema envolve realidade e ilusão, é uma construção que se dá na relação do filme com o universo, uma relação que reflete o modo pelo qual o animal semiótico coloca-se no mundo. A ilusão parte da esperança, da capacidade humana de imaginar para sobreviver ou entender a realidade, é um movimento interno que, a partir das artes, torna-se um com o

¹¹¹ Tradução livre do trecho “I now have a impressive progress to report: the central preoccupation of semiotics is an illimitable array of concordant illusions; its main mission to mediate between reality and illusion — to reveal the substratal illusion underlying reality and to search for the reality that may, after all, lurk behind that illusion”

universo. É esta a capacidade que Morin valoriza do cinema, o movimento pelo qual o interno torna-se externo, e o externo torna-se interno. As categorias fenomenológicas de Peirce, que dão ao ser humano o entendimento de que age sobre os objetos da mesma forma que os objetos agem sobre si, criando realidades a partir da experiência com os fenômenos, funcionam como o movimento antropomórfico e cosmomórfico do cinema, em que realidades tornam-se ilusões e ilusões, realidades.

O diálogo que criamos entre estes dois autores é possível através de como enxergam a imaginação e a criação quando em relação com o fazer científico. Se, para Peirce, o coração é um órgão sensível à percepção, pelo qual é possível experienciar fenômenos, que permite à ciência o *musement* e a abdução, para Morin a ciência é indissociável de sentimento e, assim, o cinema pode ser enxergado como produção intelectual. Dessa forma chegamos à análise filmica que sustenta-se em noções de modernidade e pós-modernidade que acompanham os filmes em suas configurações contextuais de tempo e espaço localizadas. O que um filme significa não está talhado em pedra, assim como os hábitos podem mudar, a interpretação de significados muda, pois vive no movimento que envolve autor, filme e espectador. Não é a análise definitiva dos dois filmes, cujo conteúdo acredito ser inesgotável, nem uma análise em que, às minúcias, denuncio como os filmes são semelhantes ou julgo suas diferenças, mas a criação de uma rede de significados em que inter-relacionam-se questões de modernidade e pós-modernidade, segundo a visão de alguns autores sobre esses períodos, amparado pela leitura de Deely de como as categorias de Peirce elevam o ser humano a um caráter de superar a modernidade. É enxergar como um filme torna-se o outro. Por meio de um processo, como tudo evolui na realidade. Um dos ensinamentos que obtive de Peirce e dos professores que a ele me apresentaram.

Desenvolver esta pesquisa foi uma experiência que me interessou muito porque se mostrou uma oportunidade para revisitar autores com os quais entrei em contato durante a graduação e criar diálogos entre pensamentos que muito admiro. Não sabia onde chegaria ao final, e essa inquietação motivava a pesquisa. Tinha um guia: queria analisar como os filmes significam seus contextos. Afinal, para obtenção de título de Bacharel em Audiovisual, gostaria de abordar o motivo pelo qual me encantei por este curso em primeiro lugar, o cinema. Portanto, inúmeros caminhos tornaram-se possibilidades: análises históricas profundas sobre a produção dos filmes; análises de imaginário; análises de conteúdo, enfim,

diversas formas de análise, diversas formas de conhecer o todo pelas partes¹¹², de reconfigurar conexões. Entretanto, assim como no Jardim de Borges, que também é labirinto, linguagem e, acima disso, tempo, as veredas se bifurcam e uma decisão precisa ser tomada. Depois do momento decisivo, aqui estamos. Depois, não antes, pois a tomada de decisão é que cria o tempo em que nos inserimos. Se para Peirce “o tempo consiste em uma regularidade nas relações de sentimentos em interação” (PEIRCE, CP 8.318)¹¹³, foi até aqui que nos trouxeram nossos sentimentos. Em um dos tantos tempos de possibilidades, chegamos. Um tema recorrente da obra do romancista japonês Haruki Murakami é que a realidade pode ser alterada a partir das decisões que os protagonistas de suas histórias tomam, tornando-se algo fantasticamente diferente do que era conhecido, conseqüentemente estranho. Tomamos decisões e traçamos nosso caminho através desse mosaico de tempo, pegando emprestada a expressão cunhada por Tarkovsky, alcançando o fim deste trabalho. As outras possibilidades, tal qual a solidez na modernidade, desmancham-se no ar, mas ainda existem para quem as quiser tornar conhecidas, em algumas das estantes da Biblioteca de Babel.

Agora, em um momento em que as minhas escolhas de caminho para este trabalho foram tomadas, fica o estranhamento ao fato de que em algum desses outros mundos, hipotéticos ou não, em tempos diferentes, há outras versões deste texto, outras soluções para o labirinto. Estranha é, também, a sensação de deixar algo ao qual tanto tempo estive apegado. Pensar este trabalho tomou grande parte da minha vida e com certeza influenciou em inúmeras decisões que, existentes na continuidade entre o que sou e o que está à minha volta, nunca poderei distinguir com clareza o que foi fruto de quê. Se eu escrevi esta monografia nos últimos meses ou se fui escrito por ela. Acho que um pouco dos dois, um apoiando-se no outro para manter-se em movimento, tirando energias deste ciclo para que o processo continue vivo. A verdade é que este trabalho, assim como o curso de Audiovisual da UnB, são processos em que me inseri, buscando aprender um pouco mais aqui ou ali, dos quais não será possível simplesmente desconectar-me.

Sempre que ler a palavra comunicação, ouvir alguém comentando sobre uma peça de entretenimento “icônica”, ser avisado de que tal obra contém elementos “simbólicos”, ou mesmo quando sentar-me para apreciar a algum destes dois filmes (ou dos tantos outros que vi durante a graduação) que, e fico muito contente com isso, pude continuar admirando depois

¹¹² Segundo o Dicionário Aulete: “Análise” sf. 1. Estudo de um todo pelo exame de suas partes, disponível em <<http://www.aulete.com.br/análise>>. Acesso em: 04 nov. 2019.

¹¹³ Tradução livre do trecho “Time consists in a regularity in the relations of interacting feelings.”

de esmiuçar, lembrarei-me de todas as horas em que estive dedicado a este curso e à esta monografia, criando-me a cada instante. E assim deve continuar sendo, um *eu* sempre parte de um processo maior, formado por pequenos processos. Todos em ação dentro da mente, partes do cosmos que envolve tudo e todos.

REFERÊNCIAS

Referências Filmográficas

ADOROCINEMA. **Aniquilação**: Diretor se diz decepcionado com a venda do filme para a Netflix. Dez. 2017. Disponível em:

<<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-136411/>> Acesso em: 17 nov. 2019.

ALMADA, Isabella Fernandes. **Relicário Tarkovsky**: As Imagens, O Artista, A Conexão. Monografia defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Nov. 2018.

ANDACHT, Fernando: **El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce**. Anuario Filosófico, v. XXIX, n. 3, 1996.

AULETE. **Drama**. Disponível em: <<http://aulete.com.br/drama>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

AULETE. **Análise**. Disponível em: <<http://aulete.com.br/analise>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARRENA, Sara. **Origen y alcance de las ideas estéticas de Peirce**: el arte en la América del siglo XIX. Apresentado em: VII Jornadas “Peirce en Argentina”. Buenos Aires: 2017.

BARTLETT, Zane. **The Hayflick Limit**. The Embryo Project Encyclopedia. Nov. 2014. Disponível em: <<https://embryo.asu.edu/pages/hayflick-limit>> Acesso em: 17 nov. 2019.

BEHAR, Lisa Block de. **A Rhetoric of Silence and Other Selected Writings**. Nova Iorque: Mouton De Gruyter, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Labyrinths**: Selected Stories & Other Writings. Nova Iorque: New Directions Publishing Corporation, 1964.

BUCKHAM, John Wright. **Idealism and Realism**: A Suggested Synthesis. The Journal of Philosophy, vol. 39, no. 15, 1942, p. 402–414. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2017479> Acesso em: 17 nov. 2019.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?**. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro , v. 13, supl. p. 17-37, Oct. 2006 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de maio de 2019.p.

DEELY, John. **The impact on philosophy of semiotics: The quasi-error of the external world, with a dialogue between a ‘semiotist’ and a ‘realist’**. Indiana: St. Augustine’s Press, 2003.

_____. **Semiotic animal: a postmodern definition of “human being” transcending patriarchy and feminism**. Indiana: St. Augustine’s Press, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Difference & Repetition**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

DIRKS, Tim. **Voyage Dans La Lune (A Trip to the Moon) (1902)**. Publicado em Filmsite. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/voya.html>> acesso em: 23 maio 2019.

ECO, Umberto. **Sobre Espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENCICLOPÆDIA BRITANNICA. **Benoit Mandelbrot**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Benoit-Mandelbrot>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

FISCH, Max. **Peirce, Semeiotic, and Pragmatism**. Essays by MAX H. FISCH. Edited by Kenneth Laine Ketner and Christian J. W. Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

FRANCO, Juliana Rocha; BORGES, Priscila Monteiro. **O real na filosofia de C. S. Peirce**. Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 12, p. 66-91, jul./dez. 2015.

GARLAND, Alex. **Annihilation**. Roteiro do filme. Disponível em: <<https://thescriptsavant.com/pdf/Annihilation.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

GAZETA DO POVO. **O Nobel que o Brasil ganhou e ninguém sabia**. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/o-nobel-que-o-brasil-ganhou-e-ninguem-sabia-78pavf4xstt2d1pggqw16c5lj/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

GINZBURG, Carlo. **Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes**. In: ECO, Umberto; SEBEOK Thomas. **O Signo de Três**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HAUSMAN, Carl. **The origins of Pragmaticism**. In: HAUSMAN, Carl. **Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy**. Nova Iorque: Cambridge University press, 1993

HELBOCK, Gus. **A Historical Analysis of the Films of Andrei Tarkovsky in Relation to the Post-Thaw Soviet Moment**. Tese de graduação defendida no Departamento de História da Universidade de Haverford. 2017.

IBRI, Ivo A. **O fundo estético do pragmatismo de Peirce**. Apresentado em: Peirce Centennial Congress. Lowell: 2014.

INDIEWIRE. **‘Annihilation’ Sequel: Alex Garland Explains Why He’s Not Interested in Continuing the Year’s Greatest Sci-Fi Movie**. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2018/05/annihilation-sequel-alex-garland-wont-return-1201969104/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

INDIEWIRE. **‘Annihilation’ on Netflix: Moviegoers Need to Take Responsibility For Paramount’s Controversial Deal**. Maio 2018. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2018/02/annihilation-netflix-paramount-deal-streaming-1201932550/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

LE GUIN, Ursula K. **The Left Hand of Darkness**. Nova York: Ace Books, 2002.

LE GUIN, Ursula K. **Prefácio**. In: STRUTGÁTSKI, A.; STRUTGÁTSKI, B. **Piquenique à beira da estrada**. São Paulo: Aleph, 2017.

LOVATO, Maria Vitória Canesin. **Descendo pela toca do coelho: o processo lógico-abdução como inauguração de pensamento**. Monografia defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2011.

MANN, Thomas. **The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction**. Londres: Robinson, 2001.

MEDAWAR, Peter. **An unsolved problem of biology**. Londres: HK Lewis, 1952.

MORIN, Edgar. **The Cinema, or The Imaginary Man**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

MURAKAMI, Haruki. **Minha Querida Sputnik**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NERDIST. **How Alex Garland Dreamed Up An Even Crazier Annihilation**. Disponível em: <<https://archive.nerdist.com/alex-garland-annihilation-interview-adaptation/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

NORTON, James. **Stalking the Stalker**. Vertigo Volume 3, Issue 3. 2006. Disponível em: <https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-3-autumn-2006/stalking-the-stalker/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

NUBIOLA, Jaime; BARRENA, Sara. **Charles S. Peirce: criatividade y significación**. Hacia una estética pragmatista. In: CARDONA-RESTREPO; Porfirio; VELASCO, Freddy Santamaría. **Estética analítica: entre el pragmatismo y el neopragmatismo**. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2014.

PEIRCE, C. S. **Algumas consequências de quatro incapacidades**. In: ROSA, António Machuco (Org.). **Antologia Filosófica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

_____. **Amor Evolucionário - Parte I**. Tradução de Basílio João Sá Ramalho Antônio. *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 162-182, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/13382/9917>>. Acesso em: 17 nov. 2019. **Amor Evolucionário - Parte II**. Tradução de Basílio João Sá Ramalho Antônio. *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 347-360, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/12653>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **Um Argumento Negligenciado para a Realidade de Deus**. *Cognitio*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 98-133, jan./jun. 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13243/9757>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Vol. I-VIII, C. Hartshorne, P. Weiss & A. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

_____. **A Fixação da Crença**. In: PEIRCE, C. S. **Ilustrações da Lógica da Ciência**. São Paulo: Editora Ideias & Letras, 2008

_____. **A Imortalidade à luz do Sinequismo**. Tradução de Rodrigo Vieira de Almeida. *Cognitio-Estudos: revista eletrônica de filosofia*, [S.l.], v. 8, n. 2, p. 149-152, jun. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/9921/7378>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **The Law of Mind**. *The Monist*, vol. 2. 1892. Disponível em: <<https://archive.org/details/jstor-27897003/page/n1>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

_____. **Uma nova lista de categorias**. In: ROSA, António Machuco (Org.). **Antologia Filosófica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, 2009.

RANSELL, Joseph. **On Peirce's Conception of the Iconic Sign**. Out. 1997. Disponível em: <www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/ransdell/iconic.htm> Acesso: 17 nov. 2019.

_____. **The Epistemic Function Of Iconicity In Perception**. Dez. 2005. Disponível em: <<http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/EPISTEMIC.htm>> Acesso: 17 nov. 2019.

REDDIT. I am Alex Garland the writer and director of the new film Annihilation AMA. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/movies/comments/7woc99/i_am_alex_garland_the_writer_and_director_of_the/> Acesso: 17 nov. 2019.

RUSSIAPEDIA. **Prominent Russians: Andrey Tarkovsky**. Disponível em: <<https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/cinema-and-theater/andrey-tarkovsky/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RUSSI, Pedro (Org.). **Processos semióticos em comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **A Assinatura das coisas**. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004a.

_____. **O Papel da Mudança de Hábito no Pragmatismo Evolucionista de Peirce**. *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 75-83, jan./jun. 2004b. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/13210/9731>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SILBERSTEIN, E. S. **Reflexões sobre o pensamento científico: um diálogo entre as críticas feministas à ciência e a semiótica de C. S. Peirce**. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Fev. 2016.

SPRINGER, Noah. **Unknown Influences**. Unwinnable. 2018. Disponível em: <<https://unwinnable.com/2018/09/04/unknown-influences/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

STARZL, Thomas E. **Peter Brian Medawar: Father Of Transplantation**. *J Am Coll Surg*, vol. 180, p. 332–336 1995. Mar. 1995. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2681237/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

STRUTGÁTSKI, A.; STRUTGÁTSKI, B. **Piquenique à beira da estrada**. São Paulo: Aleph, 2017.

STRUTGÁTSKI, A.; STRUTGÁTSKI, B. **Stalker Script**. Alchemergy. Disponível em: <<http://www.alchemergy.net/articles/Stalker%20Film%20Script.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

SYKES, Megan. **Acquired immunological tolerance**. Access Science. Disponível em: <<https://www.accessscience.com/content/acquired-immunological-tolerance/007200>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

TADEU, Tomaz. **Nós, ciborgues O corpo elétrico e a dissolução do humano**. In: TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TARKOVSKY, Andrei. **Screenwriting vs. Directing**. Excerto de: **Lectures on Film Directing** (notes from classes taught by Andrei Tarkovsky at the VGIK). Iskusstvo Kino. 1990. Disponível em: <<http://www.nostalgia.com/TheTopics/Directing.html>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

THE GUARDIAN. **Annihilation review** – Natalie Portman thriller leaves a haunting impression. Fev. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/feb/22/annihilation-review-natalie-portman-thriller-leaves-a-haunting-impression>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

THE NOBEL PRIZE. **The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1960**. Nobel Media. Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1960/summary/>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

TURING, Alan. **Computing Machinery and Intelligence**. Mind, New Series, Vol. 59, N. 236, p. 433-460. Out. 1950. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2251299>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

TUROVSKAYA, Maya. **Tarkovsky: Cinema as poetry**. Londres: Faber and Faber, 1989.

USATODAY. **Jeff VanderMeer: 'Power of Nature' Inspired New Sci-Fi Novel 'Annihilation'**. Fev. 2014. Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/life/books/2014/02/28/jeff-vandermeer-annihilation/5902023/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

VANDERMEER, Jeff. **Aniquilação**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

VANDERMEER, Jeff. **Autoridade**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

VANDERMEER, Jeff. **Aceitação**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. São Paulo: Papyrus, 2002.

WSJ MAGAZINE. **The Visionary Director of 'Ex Machina' Addresses the Controversy Surrounding His New Film**. Fev. 2018. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/alex-garland-stands-by-his-vision-for-annihilation-1518706659>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

Referências Filmográficas

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick, Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

A INFÂNCIA DE IVAN. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: Mos Film, 1962.

ANDREI RUBLEV. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Tamara Ogorodnikova. União Soviética: Mos Film, 1966.

ANIQUELAÇÃO. Direção: Alex Garland, Produção: Scott Rudin; Andrew Macdonald; Allon Reich; Eli Bush. Estados Unidos: Netflix; Paramount Pictures, 2018.

EX MACHINA. Direção: Alex Garland, Produção: Scott Rudin; Andrew Macdonald; Allon Reich; Eli Bush; Tessa Ross. Estados Unidos: Netflix; Paramount Pictures, 2018.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Viacheslav Tarasov. União Soviética: Mos Film, 1972.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky, Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética: Mos Film, 1979.

VIAGEM À LUA. Direção e Produção: George Méliès. França: Star Film, 1902.

Vídeos para a internet

KNUDSEN, Tyler. **Stalker (1979):** The Sci-Fi Masterpiece That Killed Its Director. CinemaTyler. Jul. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lhK7hMBli4s>> . Acesso em: 17 nov. 2019.

GARLAND, Alex. **Alex Garland:** "Annihilation". Talks at Google. Fev. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w5i7idoijco&t>> . Acesso em: 17 nov. 2019.