



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GABRIELA SPINOLA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA
NOVELA *HISTÓRIA DA SUA VIDA* AO FILME *A CHEGADA***

**CATALÃO/GO
2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

GABRIELA SPINOLA SILVA

3. Título do trabalho

A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA NOVELA
HISTÓRIA DA SUA VIDA AO FILME A CHEGADA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 10/10/2020, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **GABRIELA SPINOLA SILVA, Discente**, em 13/10/2020, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1607585** e o código CRC **173AF579**.

Referência: Processo nº 23070.035636/2020-04

SEI nº 1607585

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GABRIELA SPINOLA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA
NOVELA *HISTÓRIA DA SUA VIDA* AO FILME *A CHEGADA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva

CATALÃO/GO

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Gabriela Spinola

A representação do Outro na tradução intersemiótica da novela História da Sua Vida ao filme A Chegada [manuscrito] / Gabriela Spinola
Silva. - 2020.

163 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2020.

Bibliografia.

Inclui tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Tradução intersemiótica. 2. Ficção científica. 3. Alteridade. 4. Denis Villeneuve. 5. Ted Chiang. I. Silva, Alexander Meireles da, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA UAELL-RC 013/2020

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 131/2020

Às quatorze horas do dia quinze de setembro de dois mil e vinte, reuniu-se a Banca Examinadora - à distância, Via Videoconferência - designada pela Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, composta pelas docentes: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva - [Orientador], da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC; Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, da Universidade Federal de Goiás - UFG/RC, Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, da Universidade Federal de Uberlândia; para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA NOVELA HISTÓRIA DA SUA VIDA AO FILME A CHEGADA”, de autoria do mestranda Gabriela Spinola Silva, matrícula 2018100784. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra a mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação da discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: APROVADA, estando apto a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos quinze dias do mês de setembro de dois mil e vinte. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu

segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 15/09/2020, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 15/09/2020, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Padilha Pacheco da Costa, Usuário Externo**, em 15/09/2020, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1496685** e o código CRC **791695CF**.

GABRIELA SPINOLA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA
NOVELA *HISTÓRIA DA SUA VIDA* AO FILME *A CHEGADA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (orientador)

Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa (membro externo)

Prof^a Dr^a Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (membro interno)

**CATALÃO/GO
2020**

*“If it can be written, or thought, it can be
filmed.”*

– Stanley Kubrick

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo e de todos, dedico esta dissertação aos meus pais, Marcus Vinicius e Kellen, pelo apoio constante e amor incomensurável: esse trabalho é por vocês, e para vocês. Já contei essa história em um agradecimento, e contarei em todos os que vier a escrever: se conheceram em um a locadora, me criaram na rua de outra e, sem eles e seu amor pela sétima arte, esse trabalho, tal como eu mesma, não teria razão alguma de ser.

Ao meu irmão, Luiz Felipe, por existir. Tem sido um privilégio, uma honra e, principalmente, uma diversão enorme a jornada homérica de ser irmã mais velha.

A toda minha família, em especial minha avó materna, Maria Helena, e meu primo, Guilherme.

A todos os amigos que acreditaram na minha capacidade profissional e me indicaram ou contrataram: Clara Cunha, Miro Malacrida, Paulo Ernesto, Jéssica Barreto, Gabriel Gomes, Bruna Silva, Vitória Santos e Júlia Faim.

Ao Vinicius Timm, por me fazer acreditar que algumas amizades realmente resistem às intempéries da vida e das limitações físicas e geográficas.

À cidade de Catalão e todos os presentes que ela me deu, sendo estes Monique Porto, Christopher Juan, Júnior Nunes, Dalila Rodriguez, Estephany Ciña, Andressa Xavier, Bruno Franceschini e Thainá Gonçalves.

Ao meu orientador, Alexander Meireles, pelo apoio e pela imensa contribuição com o presente trabalho e com minha formação acadêmica, ampliando horizontes que eu nem cogitava que pudessem ser ampliados.

A todos os anteriormente citados, o meu mais sincero muitíssimo obrigada.

Como diriam os golfinhos: até mais e obrigada pelos peixes.

RESUMO

Atualmente, cinco das dez maiores bilheterias mundiais (sem correção inflacionária) são baseadas em algum livro ou quadrinho. Considerando-se esta importância cultural das traduções intersemióticas – definidas por Jakobson (1974), Diniz (1998) e Plaza (2003) como a transposição de algo de um sistema de signos para outro sistema distinto – este trabalho busca traçar uma análise comparativa entre a narrativa literária da novela *História de sua vida*, de Ted Chiang (1998) e o filme *A chegada* (2016), dirigido por Denis Villeneuve, considerando os elementos apresentados dentro das duas narrativas distintas (literária e audiovisual) e fazendo um contraste, portanto, entre a forma como se dá a representação do Outro em ambas as obras.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Ficção científica. Alteridade. Ted Chiang. Denis Villeneuve.

ABSTRACT

Today, five out of the world's top 10 highest (unadjusted) grossing pictures are either based on a novel or a comic book. Given the remarkable cultural relevance intersemiotic translations (as defined by Jakobson, 1974; plaza, 2003; and Diniz, 1998, the transposition of something from one semiotic system to another) have, this work intends to deliver a comparative analysis between two works: the novella *Story of your life*, by Ted Chiang, and the picture *Arrival* (2016), directed by Denis Villeneuve. The present research regards the particular elements presented in each of the narratives (both the literary and the cinematic one), as it gives a critical eye to the representation of Otherness in both the film and the short story.

Keywords: Intersemiotic translation. Science Fiction. Otherness. Ted Chiang. Denis Villeneuve.

Lista de figuras

Figura 1 - O CinemaScope no início de <i>La La Land</i> (2016)	54
Figura 2 - Steve andando de skate	55
Figura 3 - Steve expandindo o quadro	55
Figura 4 - O quadro expandido.....	56
Figura 5 - Em <i>2001: Uma odisséia no espaço</i> , a primeira arma da Humanidade, um osso.....	60
Figura 6 - ...que se transforma em outra arma, um satélite nuclear, orbitando a Terra.	60
Figura 7 – Primeira aparição da nave dos heptápodes, apelidada de "concha"	80
Figura 8 – "Concha" vista de baixo a cima	81
Figura 9 – Monólito do filme <i>2001: Uma odisséia no espaço</i> (1969), visto de baixo a cima.....	81
Figura 10 – Primeira aparição da escrita dos heptápodes	82
Figura 11 – Aranha acuada na sequência final de <i>O homem duplicado</i> (2013)	83
Figura 12 – Heptápode "encarando" a personagem Louise em <i>A chegada</i> (2016)...	83
Figura 13 - Capa da primeira edição dos quadrinhos do Capitão América	101
Figura 14 – Capa de um Almanaque da Turma do Penadinho, de Maurício de Sousa, onde podem ser vistos três personagens que referenciam os Monstros da Universal: Zé Vampir, Frank e Lobi.....	108
Figura 15 – Louise, Ian, Weber e outros entrando na nave.....	118
Figura 16 – Equipe entrando na sala	118
Figura 17 – O espelho metalinguístico	118
Figura 18 – Países onde os heptápodes pousaram: Dinamarca, EUA, Austrália, Paquistão, Venezuela, Japão, China, Serra Leoa, Sudão, Reino Unido e Rússia (regiões do Mar Negro e da Sibéria)	120
Figura 19 – China e Rússia (Sibéria e Mar Negro) desconectados.....	121
Figura 20 – Momento em que os Estados Unidos se desconectam.....	122
Figura 21 – Venezuela, Sudão, Japão e Paquistão se desconectando	122
Figura 22 – Por fim, todos os países desconectados.....	123
Figura 23 – Declaração do Coronel Shang	124
Figura 24 – Exemplo de criatura lovecraftiana na cultura pop: à direita, Davy Jones,	

de <i>Piratas do Caribe: Baú da Morte</i> (2006)	126
Figura 25 - Cascão teme despertar um deus ancestral com cara de molusco, em referência a Cthulhu	126
Figura 26 – Exemplo de criatura lovecraftiana na música: capa do álbum <i>Don't Panic</i> , da banda All Time Low	127
Figura 27 – A primeira (e breve) aparição dos heptápodes.....	128
Figura 28 – A "mão" de um heptápode.....	129
Figura 29 – Louise vendo o corpo inteiro de um heptápode pela primeira vez	129
Figura 30 – Arte conceitual de um heptápode, comparando-o à Louise.	130
Figura 31 – Arte conceitual de um heptápode com tentáculos em vez dos "dedos"	130
Figura 32 – Louise observando seu antecessor sendo escoltado para fora da base em uma maca.....	132

Lista de quadros

Quadro 1 – Filmes do século XXI, entre as 10 maiores bilheterias mundiais dos seus anos de lançamento, que constituem traduções intersemióticas	14
Quadro 2 – Traduções intersemióticas dentre as dez maiores bilheterias do mundo (com correção inflacionária)	25

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E LITERATURA	21
CAPÍTULO 2 – A NARRATIVA LITERÁRIA	32
2.1 TED CHIANG	36
2.2 A NOVELA <i>HISTÓRIA DA SUA VIDA</i>	41
CAPÍTULO 3 – A NARRATIVA AUDIOVISUAL.....	48
3.1 DENIS VILLENEUVE	62
3.2 O FILME <i>A CHEGADA</i> (2016).....	78
CAPÍTULO 4 – A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO CINEMA E NA LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA.....	88
4.1 A LITERATURA.....	88
4.2 O CINEMA.....	105
CAPÍTULO 5 – A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM <i>A CHEGADA</i>: A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO E DEMAIS ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO DA OBRA DE TED CHIANG PARA O LONGA DE DENIS VILLENEUVE.....	116
5.1 O OUTRO EM <i>A CHEGADA</i> E EM <i>HISTÓRIA DA SUA VIDA</i> : UMA ANÁLISE COMPARATIVA	116
5.2 DEMAIS ASPECTOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS.....	146

INTRODUÇÃO

Livros têm sido transformados em filmes desde o surgimento do Cinema.

Em 1902, alguns anos após adquirir um cinematógrafo e experimentar com vários curtas-metragens documentais no estilo dos irmãos Lumière, Georges Méliès, um ilusionista e diretor de teatro francês, lança aquela que seria a sua obra-prima, o trabalho pelo qual ele seria lembrado por mais de um século: *Viagem à Lua* (1902).

Valendo-se de muita experimentação, práticas oriundas de sua vivência enquanto ilusionista, e técnicas de stop-motion, Méliès introduziu simultaneamente a ficção científica e a adaptação para o cinema: seu filme baseava-se nos romances *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne (1865) e *Os primeiros homens na Lua* (1901) de H. G. Wells.

A esta prática de adaptação de conteúdos de mídias distintas para o audiovisual, o presente trabalho se dedicará, sob a alcunha de tradução intersemiótica. Aqui, será percebida de acordo com três autores: o já citado Roman Jakobson (1974), e os brasileiros Julio Plaza (2003) e Thaís Nogueira Flores Diniz. O pioneiro Jakobson, em seu ensaio de 1959 chamado “Aspectos linguísticos da tradução”, definiu três tipos de tradução: a tradução intralingual, a tradução interlingual e a tradução intersemiótica – esta última, o cerne do presente trabalho, sendo descrita como uma transposição “(...) de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (JAKOBSON, 1974, p. 72). Por sua vez, Julio Plaza (2003), em seu livro *Tradução intersemiótica*, diz que a ação de se traduzir intersemioticamente é “uma forma de arte, (...) uma prática artística na medula da nossa contemporaneidade” (p. XII). Por fim, Thaís Nogueira Flores Diniz, em seu artigo “Tradução intersemiótica: Do texto para a tela”, diz que a tradução intersemiótica pode ser definida como a “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico” (DINIZ, 1998, p. 313). Dessa forma, em consonância com as definições estabelecidas pelos três autores, é possível caracterizar a adaptação de obras como livros, quadrinhos e, por vezes, até pinturas e músicas para o meio audiovisual como sendo traduções.

Como dito anteriormente, essa prática existe desde o início do cinema, e sempre foi muito presente em todos os âmbitos da sétima arte. Por exemplo, de treze longas-metragens realizados pelo diretor estadunidense Stanley Kubrick, apenas três não são baseados em nenhum livro: seus dois primeiros filmes, *Medo e*

desejo (1953) e *A morte passou por perto* (1955), são roteiros originais; e seu oitavo filme, *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) foi escrito simultaneamente a um livro, em conjunto com o autor de ficção científica Arthur C. Clarke.

Neste trabalho, será analisada a tradução intersemiótica da novela *História da sua vida* (1998), de Ted Chiang para o longa-metragem *A chegada* (2016), dirigido por Denis Villeneuve.

A novela *História da sua vida*, publicada pela primeira vez em 1998, é protagonizada pela linguista Dr^a Louise Banks. A história é narrada pela mesma no dia da concepção da sua filha, e desenrola-se em dois espaços temporais, os quais nos são apresentados de forma não-linear: o passado, enquanto a protagonista conta à filha, ainda não nascida, sobre a chegada dos *aliens*, aqui chamados de heptápodes, e o envolvimento de Louise com os mesmos; e o futuro, enquanto ela narra (conforme diz o título da novela) a história da vida da filha, chegando, eventualmente, à morte dela. A fim de estabelecer essa narrativa não-linear de forma coerente e de forma a transparecer a consciência expandida adquirida por Louise em certo ponto da narrativa, o escritor estadunidense Ted Chiang vale-se da mesma arma que a sua protagonista: a linguagem.

Assim como na novela, no filme *A chegada* o roteirista Eric Heisserer e o diretor Denis Villeneuve, responsáveis pela adaptação, também se valem da linguagem para contar a história de Louise: aqui, é a linguagem cinematográfica. Em vez de deixar evidente a consciência expandida de Louise, eles a omitem a fim de evocar a empatia do público e prendê-lo para, depois, surpreendê-lo com um *plot-twist*, um recurso narrativo cinematográfico que consiste na apresentação de novas informações que mudam a perspectiva da narrativa e, portanto, surpreendem o espectador. Característica marcante da filmografia do canadense Villeneuve – ele o utiliza também em outros filmes, como *Os suspeitos* (2013), *O homem duplicado* (2013), *Blade Runner 2049* (2017) e, mais notavelmente, em *Incêndios* (2010), pelo qual foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2011 – o *plot-twist* aqui consiste na utilização de uma montagem rápida e dinâmica no começo do filme, mostrando Louise com a filha, Hannah, ao longo da vida da última, interrompida precocemente. Tal sequência, logo no início do filme, leva o espectador a acreditar que, durante a chegada dos heptápodes, a filha de Louise já havia morrido; quando, depois, revela-se através do *plot-twist* que, durante os acontecimentos do tempo “presente” do filme, Hannah nem sequer havia sido concebida – sua história é parte

do futuro de Louise.

Indicado a oito Oscar em 2017 (e vencedor do Oscar de Melhor Edição de Som), o filme *A chegada* foi um sucesso de crítica e também de público, repetindo, assim, o percurso do seu equivalente literário, visto que a novela *História da sua vida* rendeu a Ted Chiang o Prêmio Nebula, um prêmio literário simbólico concedido pela *Science Fiction and Fantasy Writers of America* (SFWA), no ano 2000, e o Prêmio Theodore Sturgeon, prêmio de ficção dado pelo Centro de Estudos de Ficção Científica da Universidade do Kansas, no ano de 1999.

A literatura e o audiovisual possuem estruturas narrativas bem específicas e, devido às particularidades dos meios onde essas narrativas são exibidas, distintas. Devido às especificidades de cada mídia, são necessárias mudanças ao “passar” uma história de uma mídia a outra.

Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial, para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade. É por meio dessa prática que se divulga o literário, atualizando-o e, com isso, atraindo um público cada vez mais diversificado para a leitura do mesmo. (AMORIM, 2012, p. 1)

Segundo o site norte-americano *Box Office Mojo*¹, cinco das dez maiores bilheterias da história, sem correção inflacionária (sendo estas os quatro filmes da equipe de super-heróis *Vingadores* e o quarto filme da franquia *Jurassic Park*), são baseadas em alguma outra obra – no caso, um livro, e o resto, quadrinhos. Ainda com dados do mesmo site², foi possível fazer um levantamento dos filmes que constituem tradução intersemiótica e que estiveram entre os dez filmes de maior bilheteria dos seus respectivos anos de lançamento. Foram considerados apenas filmes baseados em algum livro ou quadrinho; ignorando, assim, filmes que fossem apenas sequências de franquias interrompidas há décadas, como, por exemplo *Star Wars* e *Mad Max*, que não possuem nenhuma fonte de adaptação externa presente em outra mídia. Tal levantamento está presente no Quadro 1, a seguir.

Quadro 1 – Filmes do século XXI, entre as 10 maiores bilheterias mundiais dos seus anos de lançamento, que constituem traduções intersemióticas

Ano	Filmes	Total de filmes
2000	X-Men; O Grinch	2

¹ Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>

² Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/?view2=worldwide&view=releasedate&p=.htm>

2001	Hannibal; Planeta dos Macacos; Jurassic Park III; Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel; Harry Potter e a Pedra Filosofal	5
2002	Homem-Aranha; Harry Potter e a Câmara Secreta; Senhor dos Anéis: As Duas Torres	3
2003	X-Men 2; Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei	2
2004	A Paixão de Cristo; Homem-Aranha 2; Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban	3
2005	Batman Begins; A Fantástica Fábrica de Chocolate; Guerra dos Mundos; As Crônicas de Nárnia: O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa; Harry Potter e o Cálice de Fogo	5
2006	Superman: O Retorno; X-Men 3: O Confronto Final; 007: Cassino Royale; O Código da Vinci	4
2007	300; Eu Sou a Lenda; Homem-Aranha 3; Harry Potter e a Ordem da Fênix	4
2008	As Crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian; Homem de Ferro; 007: Quantum of Solace; Batman: O Cavaleiro das Trevas	4
2009	Anjos e Demônios; Sherlock Holmes; A Saga Crepúsculo: Lua Nova; Harry Potter e o Enigma do Príncipe	4
2010	Homem de Ferro 2; A Saga Crepúsculo: Eclipse; Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 1; Alice no País das Maravilhas	4
2011	A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 1; Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 2	2
2012	Jogos Vorazes; O Espetacular Homem-Aranha; A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2; O Hobbit: Uma Jornada Inesperada; Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge; 007: Operação Skyfall; Os Vingadores: The Avengers	7
2013	Thor: Mundo Sombrio, Homem de Aço, Jogos Vorazes: Em Chamas, O Hobbit: A Desolação de Smaug; Homem de Ferro 3; Frozen	5
2014	O Espetacular Homem-Aranha 2; Capitão América: Soldado Invernal; X-Men: Dias de um Futuro Esquecido; Jogos Vorazes: Amanhecer – Parte 1; Malévola; Guardiões da Galáxia; O Hobbit: A Batalha dos Cinco Exércitos	7
2015	Jogos Vorazes: A Esperança – O Final; 007 Contra Spectre; Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros; Vingadores: Era de Ultron	4
2016	Esquadrão Suicida, Deadpool, Animais Fantásticos e Onde Habitam; Batman vs Superman: A Origem da Justiça; Mogli: O Menino Lobo; Capitão América: Guerra Civil	6
2017	Mulher-Maravilha; Thor: Ragnarok; Guardiões da Galáxia Vol. 2; Homem-Aranha: De Volta ao Lar; A Bela e a Fera	5
2018	Animais Fantásticos e Onde Habitam: Os Crimes de Grindelwald; Aquaman; Deadpool 2; Venom; Jurassic World: Reino Ameaçado; Pantera Negra; Vingadores: Guerra Infinita	7
2019	Coringa; Homem-Aranha: Longe de Casa; Capitã Marvel; Vingadores: Ultimato; Frozen 2	5

Total	88
--------------	-----------

Fonte: a autora (com base no site Box Office Mojo)

Como visto no quadro anteriormente apresentado, as traduções intersemióticas também são extremamente populares, compondo 45% das maiores bilheterias anuais, e 50% das bilheterias de todos os tempos. Em média, anualmente, cerca de 5 filmes dentre as 10 maiores bilheterias do mundo são adaptações de outras obras.

Considerando-se os fatores anteriormente citados, o presente trabalho justifica-se em razão da necessidade de se conceituar as adaptações audiovisuais de outras obras enquanto traduções intersemióticas, de se entender o processo de adaptação – ou, no caso, tradução intersemiótica – e de encarar tal processo como um dos alicerces da sétima arte; afinal, desde a sua gênese, histórias oriundas de outras mídias têm sido transformadas em filmes.

Nos EUA, por exemplo, Edwin S. Porter e D.W. Griffith estavam ocupados aprimorando seus métodos exclusivos de criação de narrativas cinematográficas através dos livros *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe; e *The Pit* [sem título em português], de Frank Norris; respectivamente, em 1903 e 1909. Na França, Georges Méliès adaptou *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne, em seu filme *Viagem à Lua* (1902); e o estúdio francês Film d'Art produziu, de 1908 a 1913, incontáveis versões de obras literárias de Dickens, Goethe, Bulwer-Lytton, Dumas e Balzac. Na Grã-Bretanha, Cecil Hepworth fez uma versão de 16 cenas de *Alice no País das Maravilhas*, em 1903. Uma versão de *O médico e o monstro*, livro de Robert Louis Stevenson, foi feita na Dinamarca pelo cineasta August Bloom em 1909. (TIBBETS; WELSH, 2005, p. XV – tradução minha)³

Filmes baseados em obras literárias não são apenas um resultado da modernidade do século XXI, mas certamente têm feito um sucesso estrondoso durante esse período histórico. Portanto, o presente trabalho, que busca estudar a narrativa e adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual, justifica-se pela necessidade de reconhecer aquilo que é cultura de massa consolidada na indústria como algo a ser estudado, analisado e, principalmente, conceituado enquanto tradução intersemiótica, a fim de estreitar a distância entre o popular e o acadêmico, contribuindo simultaneamente, assim, com os Estudos da Tradução e com o

³ “In America, for example, Edwin S. Porter and D. W. Griffith were busily grafting their uniquely cinematic methods of storytelling onto Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* and Frank Norris’s *The Pit* in 1903 and 1909, respectively. In France, Georges Méliès adapted Jules Verne’s *A Trip to the Moon* (1902); and the Film d’Art Studios from 1908 to 1913 produced numerous versions of literary properties of Dickens, Goethe, Bulwer-Lytton, Dumas and Balzac. In Britain, Cecil Hepworth made a 16-scene version of *Alice in Wonderland* (1903). A version of Robert Louis Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* appeared in Denmark in 1909”.

conhecimento popular, ao tentar desconstruir a ideia de que as traduções intersemióticas são meramente um fruto da modernidade, e não uma prática artística já consolidada e intrínseca a ela.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo específico compreender como se deu a adaptação da novela “História da sua vida” para o seu equivalente cinematográfico; e qual o tratamento e a abordagem dispensada em cada uma das mídias aos principais elementos da narrativa em ambas as obras. Busca, ainda, de forma mais ampla, contribuir com os Estudos da Tradução ao voltar-se para a tradução intersemiótica, modalidade de tradução essa que nem sempre é resgatada quando há a intenção de se realizar análises de adaptações de obras literárias para o meio audiovisual.

O presente trabalho levanta ainda a hipótese de que, tal qual ocorre no determinismo linguístico que o filme *A chegada* aborda, a visão de mundo que os realizadores da tradução intersemiótica têm direcionam as decisões tomadas durante a realização de tal tradução. O contexto no qual as obras – tanto o original quanto a tradução – estão inseridas, assim como seus realizadores, é evidentemente essencial para a construção da narrativa. Desta forma, o contexto no qual a tradução intersemiótica está inserida, e o viés pelo qual perpassa seu realizador (no caso, a figura do diretor, Denis Villeneuve) influenciará a forma como se dá a representação do Outro.

Haverá, ainda, uma contextualização a respeito das narrativas literária e cinematográfica específicas (novela de ficção científica e longa-metragem de ficção científica), o que é tradução intersemiótica e, por fim, a respeito da representação dos alienígenas na literatura e no cinema de ficção científica, com o objetivo de entender a representação do Outro no cinema e na literatura e a importância dessa representação na construção do imaginário popular a respeito desse Outro.

Portanto, pretende-se fazer uma análise da narrativa literária que constitui a novela levando em consideração os elementos apresentados pelo presente objeto de estudo, como por exemplo o uso do recurso narrador-personagem, o gênero literário ficção científica e o uso da linguagem para evidenciar a situação de semi-onisciência, limitada à própria vida (a qual será chamada de ‘consciência expandida’ no presente texto), na qual a protagonista se encontra. Também será realizada uma análise de como a mesma história é exibida dentro de uma narrativa audiovisual, mais especificamente no longa-metragem *A chegada*, levando em conta os

elementos apresentados dentro desta narrativa audiovisual e será feito o contraste, portanto, entre ambas as narrativas, a fim de comparar e analisar quais dos elementos presentes na obra literária se encontram presentes também na adaptação, quais não se encontram, quais as possíveis justificativas para tais elementos não terem sido utilizados e como se deu a execução daqueles que foram, e quais os efeitos de tais alterações no resultado final da obra cinematográfica.

De acordo com Corinne Squire (2014), a narrativa é, de forma geral, “uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares”.

Esta definição significa que narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da “matriz semiótica” em que esta sucessão ocorre. No entanto, em uma narrativa, o movimento de signo para signo tem um significado social, cultural e histórico reconhecível. Uma série numérica é uma progressão de signos, mas seu sentido primordial é matemático e não se encontra em âmbitos sociais, culturais ou históricos. Um corolário desta definição é que as histórias não têm vigência universal; elas se valem de recursos simbólicos sociais, culturais e históricos particulares e operam dentro deles. A “leitura” de histórias pode, portanto, mudar ou se romper entre universos sociais, culturais e históricos distintos. Nessa definição, materiais visuais certamente podem constituir narrativas. (SQUIRE, 2014, p. 273)

Entendendo, portanto, a narrativa como um conjunto de signos particulares com significados socioculturais e históricos reconhecíveis, pode-se afirmar que existem diversos tipos de narrativa. Este trabalho tem por função ressaltar dois desses tipos: a narrativa literária e a narrativa audiovisual.

Ambas as narrativas possuem suas particularidades. Segundo a autora Cândida Vilhares Gancho (2002), em seu livro *Como analisar narrativas*, cinco elementos constituem a narrativa literária: elementos da narrativa, enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. O conjunto “elementos da narrativa”, citado pela autora como sendo um elemento da narrativa literária, é sujeito, ainda, às características particulares do gênero literário ao qual a obra analisada pertence. *História da sua vida* é uma obra de ficção, mais especificamente uma novela de ficção científica e, portanto, os elementos da narrativa destacados e analisados no trabalho que se propõe serão sujeitos às particularidades de tal gênero.

Quanto à narrativa audiovisual, é preciso ressaltar que o outro objeto de estudo deste trabalho consiste em um longa-metragem de ficção científica (A

chegada), cujo arco narrativo ocorre dentro de cento e vinte minutos e é sujeito às convenções (ainda que estas não se apresentem, necessariamente, de forma convencional) tanto da narrativa cinematográfica, quanto, mais especificamente, da narrativa cinematográfica de ficção científica.

Quanto à tradução intersemiótica, ela será utilizada conforme as definições de Jakobson (1974), Plaza (2003) e Diniz (1998), citadas anteriormente.

A execução deste trabalho consistirá na releitura da novela *História da sua vida* e em reassistir o filme que nele se baseou. A seguir, será feita a análise das características e detalhes encontrados na narrativa literária e a busca por essas mesmas características na narrativa audiovisual – procurando encontrar, portanto, como tais aspectos, caso estejam presentes, se manifestam no filme, quais as alterações feitas, e quais os possíveis propósitos de tais alterações. Simultaneamente, serão feitas pesquisas e buscas a fim de aprofundar o conhecimento acerca das características das respectivas narrativas que constituem a obra original e sua adaptação, assim como pesquisas a respeito da tradução intersemiótica.

Quanto à estrutura, este trabalho está dividido em introdução, cinco capítulos que desenvolvem a pesquisa, as considerações finais e as referências bibliográficas.

No primeiro capítulo, discutir-se-á a respeito da tradução intersemiótica: a trajetória da Semiótica e da Tradução Intersemiótica como campos de estudos nas Humanidades, e os diálogos oferecidos pela segunda entre as mais diversas mídias – em especial, as que são veículos dos objetos de estudo deste trabalho: a Literatura e o Cinema.

No segundo capítulo, será abordada a narrativa literária: as particularidades da novela de ficção científica, uma contextualização a respeito do autor da obra aqui analisada, o canadense Ted Chiang, e uma contextualização a respeito da obra em si: a novela *História da sua vida*.

No terceiro capítulo, será feito o mesmo, agora com a narrativa audiovisual: uma contextualização a respeito de longas de ficção científica, a respeito da carreira do cineasta Denis Villeneuve, e da obra cinematográfica *A chegada*.

No quarto capítulo, o assunto a ser abordado é a representação do Outro no Cinema e na Literatura Fantástica. Tal representação, recorrente em obras de Fantasia e Ficção Científica (ainda que não se limite a estas), muito diz sobre a visão de mundo dos autores e realizadores das obras, e do período social e histórico

em que eles se encontram.

No quinto capítulo, finalmente, veremos a tradução intersemiótica na prática: haverá uma análise dos principais aspectos da tradução intersemiótica da novela *História da sua vida* para o filme *A chegada*, com um olhar voltado principalmente para a questão da representação do Outro no longa.

No mais, conclui-se o trabalho com as considerações finais e as devidas referências bibliográficas.

CAPÍTULO 1 – A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E LITERATURA

Como mencionado anteriormente na introdução deste trabalho, os diálogos entre a literatura e o cinema existem praticamente desde a gênese da sétima arte. Arte híbrida por excelência, o audiovisual não apenas serviu como um meio para que a humanidade expressasse suas angústias e desejos, como também se tornou um catalizador para diversas mudanças socioculturais e, principalmente, tecnológicas, desde o seu surgimento ao crepúsculo do século XIX até o presente momento, na alvorada do século XXI: atualmente, onde há uma tela, há o audiovisual (excetuando-se apenas a mais analógica das telas: aquela destinada à pintura).

Ao cinema, surgido nos momentos finais do século XIX, sucedeu-se a televisão, em meados do século XX, revolucionando a forma como a sociedade consumia material audiovisual e dando origem a novos formatos, tais como as novelas e os seriados. Em sequência, nos anos 1970, o videocassete começa a ser utilizado de forma doméstica e, assim, mais uma vez a sétima arte trilhou rotas inesperadas. O público, enfim, poderia revisitar o filme quantas vezes quisesse, e controlá-lo na palma da mão: depararam-se com o poder de voltar para sua cena preferida, ou avançar algum momento chato; interromper a exibição para satisfazer suas necessidades fisiológicas quantas vezes se fizesse necessário (sem perder um detalhe sequer); assistir no conforto de sua própria casa. Assim surgiu o *Home Video*, um a nova área do audiovisual a ser desbravada, com obras lançadas diretamente para aquele formato, sem antes passarem pela telona ou sequer pela telinha.

Na década seguinte, iniciou-se a popularização dos *videogames*: máquinas de jogos eletrônicos que, com o tempo, têm se tornado cada vez mais visualmente realistas e narrativamente complexos, constituindo uma mídia audiovisual interativa onde o jogador vê-se imerso em narrativas longas e complexas e, por vezes, necessita tomar decisões, afetando os rumos de tais narrativas e sendo apresentados a finais distintos para um mesmo jogo. É o caso de histórias como *Life is Strange*, *Beyond Two Souls*, *Heavy Rain*, *Detroit: Becoming Human* e *Undertale*.

Por fim, com a virada do milênio, houve o advento dos computadores portáteis e, depois, celulares e *tablets*; conseqüentemente, mais uma vez

revolucionou-se a forma como a sociedade relaciona-se com o audiovisual e o vivencia. Se antes tínhamos o controle dos aparelhos de VHS (e, depois, dos aparelhos de DVD e *blu-ray*) na palma da mão, com a possibilidade de assistirmos o que quisermos na hora que quisermos no conforto de nossos lares; e depois nos deparamos com os controles de *videogames* e a possibilidade de controlar as ações dos personagens e conduzir suas narrativas a nosso bel-prazer; agora essa praticidade se estendeu para além do perímetro das propriedades privadas: com a praticidade do celular, *tablets* e *notebooks*, e o conseqüente advento dos *downloads* e aplicativos de *streaming on-demand*, podemos ver (quase) qualquer filme, em (praticamente) qualquer momento: no ônibus, no metrô, e até mesmo no banheiro.

Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (escrito originalmente em 1935 e publicado de forma incompleta em 1936, com outras três versões, todas elas encontradas posteriormente ao falecimento de Benjamin em 1940; aqui, foi utilizada a edição da Editora LP&M Pocket de 2017), discorre extensivamente sobre isso. As obras de arte, enfim, com a virada do século XIX para o século XX, a partir do surgimento e da popularização da fotografia, deixaram de ser itens únicos, exclusivos, acessíveis apenas através da entrada em ambientes excludentes e elitizados como o museu, para poderem ser produzidos e reproduzidos em larga escala, acessíveis à grande parte da massa popular. Não por acaso, o surgimento da fotografia, o primeiro meio de reprodução de fato tecnicamente reproduzível e revolucionário, é simultâneo ao advento do socialismo (BENJAMIN, 2017, p. 61), e a ampliação do acesso à essas novas tecnologias por parte da massa popular coincidiu com o surgimento do fordismo, no início do século XX.

[A] reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador de arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo. [...] Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. A significação social do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo,

catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural. (BENJAMIN, 2017, p. 56-58)

Com uma trajetória tão extensa e ramificada, e tão presente e pertinente na existência humana moderna e contemporânea, com tamanho potencial revolucionário (BENJAMIN, 2017, p. 80), é inevitável que o audiovisual, em suas mais diversas formas, busque inspiração em outras mídias; almejando reimaginar outras narrativas dentro das convenções narrativas e estruturais apresentadas pelas mais diversas mídias audiovisuais.

De dois séculos para cá (pós-revolução industrial), as invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens (a fotografia, o cinema, os meios de impressão gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações que nos espreitam e nos esperam. Para termos uma ideia das transmutações que estão se operando no mundo da linguagem, basta lembrar que, ao simples apertar de botões, imagens, sons, palavras (a novela das 8, um jogo de futebol, um debate político...) invadem nossa casa e a ela chegam mais ou menos do mesmo modo que chegam a água, o gás ou a luz. (SANTAELLA, 2007, p. 12)

Ainda que sejam notáveis as mais diversas repaginações de outras obras no audiovisual (como, por exemplo, dos quadrinhos para uma série de TV, como é o caso de *The Walking Dead*; ou mesmo de um meio audiovisual para o outro, como o jogo *Tomb Raider* e suas diversas sequências e *reboots*, que geraram três filmes), é nitidamente considerável a grande quantidade produzida de transformações de obras literárias em longas-metragens.

A respeito de tais produções derivadas dos livros, George Bluestone, em sua obra seminal *Novels Into Film* (1961), discorre:

Na realidade, uma relação próxima [*entre ambas as artes*] existe desde os primórdios. A reciprocidade é nítida, olhando por praticamente todas as perspectivas: a quantidade de filmes baseados em obras literárias; a busca por equivalentes fílmicos de itens literários; o efeito das adaptações nos hábitos de leitura da população; a bilheteria de filmes baseados em livros; prêmios para, e vindos da, comunidade de Hollywood. A partir do momento em que o filme deixou de ser meros quadros animados por segundo e passou a contar uma história, tornou-se inevitável que a ficção literária seria a jazida de ouro a ser mineirada pelos departamentos de roteiro. [...] Desde o princípio, os romances têm sido (e não têm previsão de deixarem de ser) figurinhas recorrentes nas mesas das conferências onde se debatem os roteiros. Registros precisos desse quase protagonismo nunca foram mantidos. Pesquisas sobre a quantidade de roteiros baseados em livros apontam que são responsáveis por de 17% até quase 50% da totalidade dos roteiros produzidos pelos estúdios. Amostras recolhidas dos estúdios RKO, Paramount e Universal nos anos de 1934 e 1935 revelam que cerca de um terço de todos os longas-metragens (excluindo-se, portanto, os curtas-metragens) produzidos por estes estúdios baseavam-se em romances. A pesquisa mais detalhada de Lester Asheim indica que, de

todos os 5807 lançamentos de filmes por estúdios grandes entre os anos de 1935 e 1945, 17,2% (ou 976, no total) derivavam de romances. Segundo Hortense Powdermaker, conforme pesquisa da *Variety* (4 de junho de 1947), de 463 roteiros em produção ou prestes a serem lançados à época da pesquisa, aproximadamente 40% foram adaptados de romances. Por fim, Thomas M. Pryor, em edição recente do *The New York Times*, declarou baixa a frequência de lançamentos de roteiros originais. Segundo ele, os roteiros originais perderam força consideravelmente em Hollywood, e “representou apenas 51,8% dos 305 filmes revisados pelo Production Code em 1955”. Alterações adequadas devem ser feitas nestes cálculos, vide o fato de que tanto Asheim quanto Powdermaker declararam que a porcentagem de romances adaptados em filmes de alto orçamento foi consideravelmente mais alta do que a quantidade de romances adaptados em filmes de baixos orçamentos. (BLUESTONE, 1961, p. 2-3 – tradução minha)⁴

O excerto acima, retirado de um livro publicado originalmente em 1957 (sendo a edição utilizada no presente trabalho datada de 1961), oferece evidências para a constatação de que, de fato, a adaptação não é meramente um fenômeno endêmico da contemporaneidade; e sim, algo intrínseco à produção cinematográfica, existente desde os primórdios da hegemonia da produção hollywoodiana.

Para além das estatísticas apresentadas por Bluestone (1961), temos também as apresentadas por Linda Hutcheon, em seu livro *A theory of adaptation* (2006); onde, logo no primeiro capítulo, ela questiona a busca por “fidelidade” por parte do público que assiste a essas adaptações filmicas, e a concepção popular de que as obras originais, particularmente se forem obras literárias, seriam supostamente “superiores”:

Para alguns, como argumenta Robert Stam, a obra literária sempre será superior às suas adaptações em quaisquer mídias, devido à senioridade da

⁴ “On the face of it, a close relationship has existed from the beginning. The reciprocity is clear from almost any point of view: the number of films based on novels; the search for filmic equivalents of literature; the effect of adaptations on reading; box-office receipts for filmed novels; merit awards by and for the Hollywood community. The moment the film went from the animation of stills to telling a story, it was inevitable that fiction would become the ore to be minted by story departments. [...] From such beginnings, the novel began a still unbroken tradition of appearing conspicuously on story conference tables. The precise record has never been adequately kept. Various counts range from 17 to almost 50 per cent of total studio production. A sampling from RKO, Paramount, and Universal motion picture output for 1934-35 reveals that about one-third of all full-length features were derived from novels (excluding short stories). Lester Asheim's more comprehensive survey indicates that of 5,807 releases by major studios between 1935 and 1945, 976 or 17.2 per cent were derived from novels. Hortense Powdermaker reports, on the basis of *Variety's* survey (June 4, 1947) that of 463 screenplays in production or awaiting release, slightly less than 40 per cent were adapted from novels. And Thomas M. Pryor, in a recent issue of the *New York Times*, writes that the frequency of the original screenplay, reaching a new low in Hollywood, "represented only 51.8 per cent of the source material of the 305 pictures reviewed by the Production Code office in 1955." Appropriate modifications must be made in these calculations since both Asheim and Powdermaker report that the percentage of novels adapted for high-budgeted pictures was much higher than for low-budgeted pictures”.

literatura em si como forma artística. Mas esta hierarquia também envolve algo que Stam denomina iconofobia (uma desconfiança daquilo que é visual) e logofilia (amor à palavra como algo sagrado) (2000, p. 58). Evidentemente, uma visão negativa de uma adaptação pode apenas ser o resultado das expectativas frustradas de um fã que desejava fidelidade a um texto amado, ou das de alguém que esteja ensinando literatura e, portanto, necessite de uma proximidade com o texto-fonte e, talvez, certo grau de entretenimento, para propósitos educativos. Se adaptações são, de acordo com essa definição, criações tão inferiores e secundárias, por qual razão seriam elas tão onipresentes em nossa cultura e por qual razão estariam, de fato, se proliferando tão rapidamente? Por que, de acordo com estatísticas de 1992, 85% dos ganhadores do Oscar de Melhor Filme são adaptações? Por qual razão adaptações são 95% das minisséries e 75% dos filmes para a TV vencedores do Emmy? Parte da resposta, sem dúvida, relaciona-se com o surgimento constante de novas mídias e novos meios de difusão em massa (Groensteen, 1998b, p. 9). Estes avanços culminaram em um aumento considerável da demanda por todos os tipos de histórias. Não obstante, deve haver algo particularmente interessante sobre adaptações enquanto *adaptações*. (HUTCHEON, 2006, p. 4 – tradução minha)⁵

Interessante notar, inclusive, que sete das dez maiores bilheterias mundiais (com correção inflacionária) sejam traduções intersemióticas. Dentre estas, apenas três obras não tiveram nenhuma correlação com outro registro cultural da mesma narrativa. Tais obras são *Star Wars: Uma nova esperança* (1977), *E.T.: O extraterrestre* (1982) e *Titanic* (1997). Contudo, *Titanic* (único filme presente em ambas as listas das dez maiores bilheterias, seja com ou sem correção inflacionária) inspirou-se em relatos reais de sobreviventes do fatídico acidente. Desta forma apresento, a seguir, um quadro contendo as obras audiovisuais em questão na lista das maiores bilheterias mundiais com correção inflacionária, sua posição, e a outra mídia da qual tal obra foi traduzida; com base em informações retiradas do portal Box Office Mojo.

Quadro 2 – Traduções intersemióticas dentre as dez maiores bilheterias do mundo (com correção inflacionária)

Filme	Posição	Obra na qual se baseia
-------	---------	------------------------

⁵ “For some, as Robert Stam argues, literature will always have axiomatic superiority over any adaptation of it because of its seniority as an art form. But this hierarchy also involves what he calls iconophobia (a suspicion of the visual) and logophilia (love of the word as sacred) (2000: 58). Of course, a negative view of adaptation might simply be the product of thwarted expectations on the part of a fan desiring fidelity to a beloved adapted text or on the part of someone teaching literature and therefore needing proximity to the text and perhaps some entertainment value to do so. If adaptations are, by this definition, such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers? Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Pictures adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards? Part of the answer no doubt has to do with the constant appearance of new media and new channels of mass diffusion (Groensteen 1998b: 9). These have clearly fueled an enormous demand for all kinds of stories. Nonetheless, there must be something particularly appealing about adaptations as *adaptations*.”

<i>E o vento levou</i> (1939)	1	obra homônima de Margaret Mitchell, publicado em 1936
<i>A noviça rebelde</i> (1965)	3	musical homônimo de 1959, que por sua vez é baseado no livro <i>The Story of the Trapp Family Singers</i> (1949), de Maria von Trapp
<i>Os dez mandamentos</i> (1956)	6	nos livros <i>Prince of Egypt</i> (1949) de Dorothy Clarke Wilson, <i>Pillar of Fire</i> (1859) de J.H. Ingraham, <i>On Eagle's Wings</i> (1937) por A.E. Southon, e no livro do Êxodo, da Bíblia
<i>Tubarão</i> (1975)	7	livro homônimo de Peter Benchley, publicado em 1974
<i>Doutor Jivago</i> (1965)	8	romance homônimo de Boris Pasternak, publicado em 1956
<i>O exorcista</i> (1973)	9	livro homônimo de William Peter Blatty, publicado em 1971
<i>Branca de neve e os sete anões</i> (1937)	10	conto de fadas homônimo dos irmãos Grimm, publicado entre 1817 e 1822 em um livro com diversas outras histórias do folclore alemão

Fonte: a autora (com base no *site* Box Office Mojo)⁶

As obras elencadas no quadro anterior são diversas em seus gêneros: há desde musical até terror, vemos animação e épico bíblico. Além disso, estes filmes atravessam o século XX: o mais antigo do top 10 é *Branca de neve e os sete anões*, primeiro longa-metragem de animação lançado pela Disney no ano de 1937; enquanto o mais recente é *Titanic, disaster movie* épico-romântico de James Cameron do ano de 1997 – seis décadas separam as obras. O quadro corrobora, portanto, as informações apresentadas nas citações de George Bluestone e Linda Hutcheon: traduções intersemióticas estiveram, sim, sempre presentes na história do cinema – e, principalmente, foram sucessos comerciais e de premiações, caindo nas graças do público e da crítica. Portanto infere-se que as traduções intersemióticas, além de realizadas com frequência desde os primórdios da sétima arte, são também extremamente populares, atraindo legiões às salas de cinema para se conectarem com uma história que já havia sido contada em outro meio semiótico, agora reimaginada e traduzida para a linguagem cinematográfica.

Em tempos, antes de nos aprofundarmos nas peculiaridades do audiovisual, é preciso regressar e voltar o olhar para a Semiótica, sem a qual não seria possível estudar as diversas formas de entretenimento citadas.

Concebida pelo filósofo, pedagogo, linguista, matemático e cientista estadunidense Charles Sanders Peirce, ao longo de décadas de estudos interdisciplinares, a Semiótica (também definida por ele como lógica, ou doutrina dos signos) (PEIRCE, 2017, p. 45) pode ser descrita como

a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e

⁶ Disponível em:

https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross_adjusted/?adjust_gross_to=2019

qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida, visto que, desde a descoberta da estrutura química do código genético, nos anos 50, aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem, isto é, a própria noção de vida depende da existência de informação no sistema biológico. Sem informação não há mensagem, não há planejamento, não há reprodução, não há processo e mecanismo de controle e comando. No caso da vida, estes são necessariamente ligados a uma linguagem, a uma ordenação obtida a partir de um compartimento armazenador da informação como a DNA (substância universal portadora do código genético). (...) Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas. (SANTAELLA, 2007, p. 13-14)

Ainda que Peirce, falecido em 1914, tenha vivido para presenciar apenas a alvorada da sétima arte, é evidente, através da explicação estabelecida por Lúcia Santaella (2007), que seus estudos e conceitos podem ser aplicados a essa área, tal como à literatura, a fim de se estudar as particularidades e peculiaridades de cada uma destas manifestações do impulso artístico humano.

Peirce, resgatando a tricotomia presente nos silogismos aristotélicos, sustenta sua teoria em três eixos: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade. A estes eixos, relaciona-se outra tricotomia: os signos, os objetos e seu interpretante. Sobre eles, Peirce diz:

Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele objeto na mesma forma, *ad infinitum*. (PEIRCE, 2017, p. 28)

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2017, p. 46)

Em suma, para Peirce, os signos sempre são sujeitos às interpretações sob as quais são submetidos, alterando-se e tornando-se outro signo à medida que o interpretante do signo inicial o significa e ressignifica – ou seja, o interpretante nada mais é do que a tradução de um signo para outro sistema de signos. (ECO, 2008, p. 69)

Tendo isto em consideração, o linguista russo Roman Jakobson, em seu ensaio *Aspectos linguísticos da tradução* (originalmente publicado por Reuben

Arthur Brower na coletânea *On Translation* em 1959), estabeleceu três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1974, p. 64-65)

Quase simultaneamente aos estudos seminais de George Bluestone, pioneiro a voltar o olhar para a importância da literatura como terreno fértil para o desenvolvimento; portanto, Roman Jakobson então estabelece uma terminologia possível de ser utilizada para definir a prática de transformação de livros em longas e curtas-metragens, para além da palavra "adaptação": tratam-se de *traduções intersemióticas*.

Anterior a esta definição, Jakobson já havia se debruçado sobre a sétima arte e suas particularidades em seu ensaio *Decadência do cinema?*, publicado originalmente em Praga em 1933.

Mas o cinema é realmente uma arte autônoma? Qual é o seu protagonista específico? Com que material trabalha essa arte? Para o diretor soviético Liev Kulechóv material cinematográfico são precisamente os objetos reais. O diretor francês Louis Delluc já tinha intuído perfeitamente que até o homem no cinema é "um mero detalhe, um mero fragmento do material do mundo". Por outro lado, o signo é material de todas as artes e para os cineastas é evidente a essência signica dos elementos cinematográficos: "a tomada deve agir como signo, como letra", sublinha o mesmo Kulechóv. É por isso que nas reflexões sobre o cinema fala-se sempre metaforicamente de linguagem do cinema, até mesmo de "cine-frase" com algo de sujeito e predicado, gerações cinematográficas subordinadas (Boris Eikhenbaum), de elementos verbais e substantivos no cinema (A. Beucler), e assim por diante. Há contradições entre estas duas teses: o cinema opera com o objeto - o cinema opera com o signo? Alguns especialistas respondem afirmativamente a esta pergunta; refutam portanto a segunda tese e, dado o caráter signico da arte, não reconhecem o cinema como arte. A contradição entre as duas teses referidas já foi removida, se quisermos, por Santo Agostinho. Esse genial pensador do V século, que distinguia sutilmente objeto (*res*) do signo (*signum*), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema. (JAKOBSON, 2015, p. 154-155)

Sendo assim, podemos dizer que, pela visão de Roman Jakobson, a obra cinematográfica é constituída por signos sujeitos aos objetos que a constroem: o óptico e o acústico, ou seja, tudo aquilo que é perceptível ao público através da

imagem e do som. Tal definição, ao delimitar-se ao que está na tela, exclui duas peças importantes no desenvolvimento da tradução intersemiótica: o roteiro cinematográfico e a decupagem. Ainda que o roteiro não seja, em sua forma escrita, visto em tela; e que frequentemente ele seja alterado durante o processo de realização da obra audiovisual, geralmente é a partir dele que os elementos encontrados na narrativa original (seja ela oriunda de quaisquer outros meios semióticos) serão transpostos para a obra audiovisual, sujeitando-se às convenções narrativas daquele meio semiótico, e aos signos que estão sujeitos ao óptico e ao acústico (contudo, vale ressaltar que nem sempre a existência do roteiro é algo determinante para a produção de uma obra cinematográfica, a exemplo da videoarte, que consiste na realização de um cinema não-narrativo).

Os signos do audiovisual – portanto, aquilo que é visto ou ouvido pelo público – são a *mise-en-scène*, a cinematografia, a montagem e o som. Na presente dissertação, estes signos serão descritos, definidos e destrinchados, quando possível, de acordo com os escritos de David Bordwell e Kristin Thompson em sua obra *A arte do cinema: uma introdução* (2013). Em tempo, no capítulo 4 desta dissertação, o qual discorrerá a respeito da narrativa cinematográfica, estes signos e suas características serão explicados detalhadamente conforme as definições traçadas por Bordwell e Thompson (2013). Já no capítulo 5, dedicado à tradução intersemiótica a ser estudada (a da novela “História da sua vida” ao longa-metragem *A chegada*), estes signos e suas características serão aplicados à obra audiovisual: veremos como se dá o uso da *mise-en-scène*, da cinematografia, da montagem e do som no filme de Denis Villeneuve, e como estes elementos são utilizados de forma a realizar a tradução intersemiótica da novela, adequando-a à linguagem cinematográfica.

O primeiro passo na produção de um filme, geralmente, é o roteiro. Inicialmente, na fase de pré-produção, o roteiro pode ou ter sido escrito de forma independente por um roteirista – e, a partir daí, o roteirista busca um produtor disposto a transformar aquele texto em filme – , ou pode ter sido encomendado por um estúdio – o qual surge com um argumento e, a partir dele, desenvolve-se um roteiro sob encomenda. No caso de adaptações cinematográficas (aqui denominadas traduções intersemióticas), os processos são similares: ou o estúdio tem interesse em adaptar alguma obra específica (e, para isso, busca um roteirista que se adapte às suas necessidades); ou o roteirista, em contato com alguma obra

de outra área midiática, decide transformá-la em filme; escrevendo, portanto, o roteiro por conta própria. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 49-51) No caso do objeto de estudo da presente dissertação, o filme *A chegada*, ocorreu o segundo caso: o roteirista Eric Heisserer leu a novela de Ted Chiang e, movido por ela, resolveu transformá-la em filme. (VULTURE, 2017)

Logo após, ocorre o processo de tratamento do roteiro, o qual passará por sérias mudanças, ao gosto dos produtores e/ou diretores, para então ser transformado naquilo que vemos na tela – traduzido em imagem e som, luz e movimento, o resultado desse tratamento do roteiro é denominado “roteiro de filmagem”; e esse processo é chamado de decupagem. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 51)

O termo “decupagem” vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar) (ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA). A decupagem constitui-se, portanto, no “recorte” das cenas e sequências do roteiro na menor unidade possível: um plano, ou seja, um segmento contínuo de imagem, sem cortes. (XAVIER, 2005, p. 27). Sendo assim, podemos considerar a decupagem como o processo de tradução intersemiótica em sua forma mais literal possível: através dela, o signo verbal expresso nos roteiros é transformado nos signos audiovisuais que constituem uma obra cinematográfica. É a execução da tradução do roteiro para a tela.

Em seu ensaio seminal *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin (2018) desconstruiu a noção, até então vigente, de que a tradução não passa de uma mera transposição linguística. Para ele, a tal tarefa do tradutor indicada pelo título do ensaio é a de “redimir na língua própria aquela língua pura que se exilou nas alheias, a de libertá-la da prisão da obra através da recriação poética” (BENJAMIN, 2018, p. 98). Além de enfatizar a noção de que a tradução deve ser um diálogo com o texto original que amplie os horizontes do texto de chegada e do idioma de chegada, em vez de ser meramente uma troca linguística subserviente, enfatizando a noção de recriação poética; Benjamin também enfatiza que fidelidade e liberdade são duas faces da mesma moeda da tradução: não se deve buscar nem uma nem outra extensivamente, em especial a fidelidade; e sim, deve-se almejar o diálogo, a recriação e a expansão. Ainda que o autor estivesse falando especificamente de traduções textuais (em especial, literárias), tal noção pode ser aplicada no âmbito da tradução intersemiótica: a fidelidade a uma obra ou material original não deve ser

algo almejado, e sim, o diálogo entre os meios semióticos envolvidos, a recriação dos elementos narrativos, e a expansão dos horizontes que a tradução intersemiótica pode abranger e do público que ela poderá atingir.

CAPÍTULO 2 – A NARRATIVA LITERÁRIA

No presente capítulo, será traçado, nos itens 3.1 e 3.2, um panorama a respeito do autor Ted Chiang e da narrativa da novela *História da sua vida*, além das demais novelas, contos e *novelettes* presentes na obra *História da sua vida e outros contos*, para fins de exposição e comparação (com o diretor Denis Villeneuve, sua filmografia e a obra *A chegada*, apresentados no capítulo seguinte) e, principalmente, análise: tanto das temáticas recorrentes na obra de Chiang, e suas particularidades, quanto – mais adiante, na presente dissertação – dos pontos de convergência e divergência entre o trabalho literário e sua tradução intersemiótica, sendo esta o trabalho cinematográfico. Também será feita, de início e logo a seguir, uma contextualização a respeito dos elementos da narrativa conforme o estabelecido por Cândida Vilhares Gancho em sua obra *Como analisar narrativas* (2002).

Os elementos da narrativa descritos por Gancho (2002) são o enredo, os personagens, o tempo, o espaço, o ambiente e o narrador.

A respeito do enredo, Gancho (2002) o descreve como sendo “o conjunto dos fatos de uma história” (p. 9) e estabelece que o enredo se ramifica em dois pilares fundamentais: sua estrutura (ou seja, as partes que o compõem) e sua natureza fictícia (GANCHO, 2002, p. 10).

Quanto à sua natureza fictícia, Gancho (2002) reforça a questão da verossimilhança: ainda que os textos de ficção não tenham obrigação alguma de corresponderem à realidade externa ao texto (ou seja, ao chamado “mundo real”, onde vivemos e lemos tais textos), mas precisam sustentar uma coerência interna: os fatos e acontecimentos narrados precisam ser coerentes com a proposta do texto literário, possibilitando que o leitor acredite naquilo que lê. Para que o leitor acredite no que está escrito, portanto, cada ocorrência necessita ter uma motivação (ou *causa*, a qual nunca deve ser gratuita ou aleatória) e deve desencadear novos fatos (consequência).

Já a estrutura do enredo é dividida em quatro partes: a exposição (ou introdução, ou apresentação; momento onde o leitor é situado diante da história que irá desbravar, e apresentado às principais informações, como fatos iniciais, personagens principais, etc); a complicação (ou desenvolvimento; parte de enredo na qual se desenvolve o conflito ou conflitos); o clímax (momento culminante da

história onde o conflito chega ao seu auge); e o desfecho (ou conclusão, onde ocorre a resolução dos conflitos). (GANCHO, 2002, p. 11)

Personagens, por sua vez, são seres pertencentes à história e que participam dela, alterando-a e afetando-a (desta forma, se algum ser é mencionado por outros personagens mas não aparece ele próprio e nada faz, então não é contabilizado como personagem). (GANCHO, 2002, p. 14)

Dentre os personagens, Gancho (2002) os divide em protagonista (que, por sua vez, pode ser um herói ou um anti-herói), antagonista (personagem que se opõe ao protagonista, ou seja, geralmente o “vilão” da história) e personagens secundários. Quanto à caracterização destes personagens, Gancho (2002) os divide em personagens planos (rasos, sem muito aprofundamento, geralmente baseados em estereótipos, divididos entre tipo e caricatura) e personagens redondos (personagens complexos e bem construídos, com uma variedade maior de características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais apresentadas, as quais podem se alterar ao longo da narrativa). (GANCHO, 2002, p. 16-18)

Gancho (2002) dita que o tempo em que se passa a história divide-se em quatro níveis: a época em que se passa a história (período histórico em que a narrativa se situa, por exemplo: *Duna*, romance de ficção científica do estadunidense Frank Herbert, foi publicado originalmente no ano de 1965, mas se passa aproximadamente no ano de 10.140); a duração da história (período de tempo no qual a história se passa: enquanto *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Marquez, conta a vida de sete gerações da família Buendía, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, acompanha a personagem-título ao longo de um dia); o tempo cronológico (nome dado ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final; mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos) e o tempo psicológico (nome dado ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos – como exemplo, temos a novela *História da sua vida*, de Ted Chiang; na qual, como veremos no item 3.2 desta dissertação, a narradora-personagem alterna-se entre relatos do presente, e “lembranças” do futuro com a filha). (GANCHO, 2002, p. 20-23)

A seguir, Gancho (2002) difere espaço de ambiente. Para a autora, o espaço consiste no local físico onde os eventos da narrativa ocorrem.

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante. (GANCHO, 2002, p. 23)

O ambiente, por sua vez, seria um “lugar” psicológico, social, econômico, e por aí vai. É a confluência do tempo e do espaço, com o acréscimo de algo denominado por Gancho (2002, p. 24) como clima: o conjunto de determinantes que cercam os personagens; no caso, trata-se das seguintes condições: socioeconômicas; morais; religiosas; psicológicas. O ambiente tem por função situar os personagens no tempo, espaço, grupo social e condições gerais em que vivem ou se encontram; ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; estar em conflito com os personagens; e fornecer indícios do andamento do enredo. (GANCHO, 2002, p. 24-26)

Podemos tomar por exemplo a casa dos Weasley e a dos Dursley, na série *Harry Potter*: os Dursley vivem em Surrey na rua dos Alfeneiros, nº 4, em uma casa que é exatamente igual às outras de sua rua, o que mostra uma necessidade de se misturar e de ser exatamente iguais a todos os outros, “normais”, não apresentar nenhum indício de estranheza, algo que já é apontado na primeira frase do primeiro livro: “O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfeneiros, nº 4, se orgulhavam de dizer que eram perfeitamente normais, muito bem, obrigado” (ROWLING, 2000a, p. 7). Já os Weasley, família bruxa pobre com sete filhos, moram em uma área rural da Inglaterra, em uma casa chamada de Toca, a qual, apesar da estrutura externa estranha e confusa, possui um interior acolhedor que reflete a personalidade dos personagens que ali moram e que em muito contrasta com o ambiente rígido, estéril e sem personalidade do lar dos Dursley, onde Harry geralmente vive.

Parecia ter sido no passado um grande chiqueiro de pedra, a que foram acrescentando cômodos aqui e ali até ela atingir vários andares e era tão torta que parecia ser sustentada por magia (o que, Harry lembrou a si mesmo, era provável). Quatro ou cinco chaminés estavam encarrapitadas no alto do telhado vermelho. Em um letreiro torto enfiado no chão, próximo à entrada, lia-se A TOCA. Em volta da porta de entrada amontoava-se uma variedade de botas de borracha e um caldeirão muito enferrujado. Várias galinhas castanhas e gordas ciscavam pelo quintal. (ROWLING, 2000b, p. 33)

Harry entrou, a cabeça quase tocando no teto inclinado, e piscou os

olhos. Era como entrar num forno. Quase tudo no quarto de Rony era de um tom violentamente laranja: a colcha da cama, as paredes e até o teto. Então Harry percebeu que Rony tinha coberto praticamente cada centímetro do papel de parede gasto com pôsteres dos mesmos sete bruxos e bruxas, todos usando vestes laranja-vivo, segurando vassouras e acenando com animação.

– O seu time de quadribol? – perguntou Harry.

– O Chudley Cannons – disse Rony, apontando para a colcha laranja, que exibia um brasão com dois enormes C's pretos e uma bala de canhão em movimento. – Nono lugar na divisão.

Os livros escolares de feitiçaria que pertenciam a Rony estavam empilhados de qualquer jeito num canto, junto com um monte de histórias em quadrinhos que pareciam conter a mesma tira, *As aventuras de Martin Miggs, o trouxa pirado*. A varinha de condão de Rony estava em cima de um aquário cheio de ovas de rã, no peitoril da janela, ao lado do seu rato cinzento e gordo, o Perebas, que tirava um cochilo numa nesga de sol.

Harry pulou por cima de um baralho de cartas autoembaralhantes que estava no chão e espiou pela janelinha. No campo, lá embaixo, ele viu uma turma de gnomos que voltavam sorrateiros, um a um, pela cerca dos Weasley. Depois virou-se para olhar Rony, que o observava quase nervoso, como se esperasse ouvir sua opinião.

– É meio pequeno – disse Rony depressa. – Nada como aquele quarto que você tinha na casa dos trouxas. E estou bem debaixo do vampiro no sótão; sempre batendo nos canos e gemendo...

Mas Harry, com um grande sorriso, disse:

– Esta é a melhor casa que já visitei.

As orelhas de Rony ficaram vermelhas. (ROWLING, 2000b, p. 40-41)

Por fim, a respeito do narrador, Gancho (2002) o divide entre narrador em terceira pessoa (ou narrador observador) e narrador em primeira pessoa (ou narrador personagem). O narrador observador pode ser o “narrador intruso”, aquele que fala com o leitor ou que julga diretamente os personagens (como ocorre, por exemplo, em *A insustentável leveza do ser*, 1983, de Milan Kundera), ou o “narrador parcial”, aquele que se identifica mais com determinado personagem da história e, mesmo não o defendendo explicitamente, faz com que ele tenha mais espaço na história (como é o caso do narrador observador nos livros de *Harry Potter*: acompanhamos apenas o protagonista, e descobrimos as coisas geralmente no mesmo ritmo que ele; à exceção de momentos pontuais no primeiro, no quarto e no sexto livro, nunca sabemos o que se passa com seus amigos ou desafetos quando não estão na presença do personagem-título). Já na narração em primeira pessoa, temos o narrador-testemunha, o qual não é o personagem principal, mas que narra eventos dos quais participou e nos quais o protagonista esteve envolvido (como, por exemplo, Ismael narrando a obsessão do Capitão Ahab em capturar Moby Dick, no livro homônimo de Herman Melville); e o narrador-protagonista, aquele que também é o personagem principal e que conta eventos nos quais esteve envolvido através de seu ponto de vista (como, por exemplo, na trilogia *Jogos Vorazes*, onde

acompanhamos a jornada de Katniss Everdeen, o símbolo involuntário da rebelião, através do ponto de vista da própria).

2.1 TED CHIANG

Um dos dois objetos de estudo deste trabalho é a novela *História da sua vida*, do autor estadunidense Ted Chiang. Nascido em Long Island, em 1967, Chiang formou-se na Universidade de Brown, na área de Ciências da Computação, e trabalha até hoje na produção de textos técnicos, elaborando materiais de referência para programadores.

Razoavelmente recluso, pouco se sabe a respeito da vida e da trajetória pessoal do autor além do que foi dito no parágrafo anterior. Ele mesmo se considera, segundo artigo do *The New Yorker*⁷, um “escritor ocasional”; portanto, não tem sequer uma página oficial em alguma rede social, ou um site oficial contendo informações pessoais. Não é possível sequer encontrar a data de nascimento do autor; contudo, há uma vasta gama de informações a respeito de sua obra e de suas conquistas devido à atuação, ainda que assumidamente dispersa, no campo literário.

Algumas de suas principais histórias foram reunidas na obra *História da sua vida e outros contos*, publicada no Brasil em 2016 pela Editora Intrínseca, à luz do lançamento do filme *A chegada*. Contando com oito histórias, a obra oferece um amplo panorama da produção literária de Chiang e nos apresenta as temáticas recorrentes em sua obra como, por exemplo, a espiritualidade, religiosidade e a família – esta última, temática também recorrente no cinema de Denis Villeneuve, diretor canadense responsável por adaptar *História da sua vida* para o cinema. Considerando-se que alguns tópicos são recorrentes dentre as produções literárias de Ted Chiang, este capítulo seguirá descrevendo as demais histórias presentes no livro *História da sua vida e outros contos*, para fins de análise e comparação das temáticas que tais histórias apresentam.

Na *novelette* *A torre da Babilônia*, originalmente publicada sob o título *Tower of Babylon*, na revista *Omni*, em 1990, Chiang oferece uma repaginação da história bíblica da Torre da Babilônia: uma torre imensamente alta, feita para que os homens

⁷ Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/ted-chiangs-soulful-science-fiction>

pudessem chegar aos céus e conhecer Deus. Conforme os livros sagrados da mitologia cristã-judaica, Deus, ofendido pela pretensão da Humanidade, derrubou a torre e dividiu os responsáveis por sua construção, fazendo com que cada um deles falasse um idioma diferente e tornando, portanto, inviável a reconstrução da mesma, devido à impossibilidade de comunicação entre os indivíduos. Na história de Ted Chiang, a torre não é derrubada, e os homens de fato chegam até o céu, mas o que lá encontram não é nada correspondente à expectativa que cultivaram: nenhuma divindade vem ao seu encontro, seja para castigá-los ou parabenizá-los.

Em *Entenda, novelette* originalmente publicada na revista *Asimov's*, em 1991, sob a alcunha de *Understand*⁸, somos apresentados à história de Leon Greco, jovem que caiu em um lago congelado, ficou preso e entrou em coma. Após o coma, ele recebe um tratamento experimental com um chamado “hormônio K”, com o objetivo de restaurar o dano cerebral que o acidente lhe infligira. O tratamento funciona bem, mas tem um efeito colateral inesperado: o hormônio aprimora as habilidades intelectuais e motoras de Leon. Cada vez mais inteligente, e com sua mente se expandindo exponencialmente, Greco passa a ser cooptado por agências de segurança do governo estadunidense. Ele, então, sai em fuga desenfreada, em busca de mais uma dose do hormônio, a fim de expandir sua capacidade intelectual ao limite, mas é encontrado por Reynolds, outro paciente dos estudos com hormônio K, e com ele entra em conflito. A história mais antiga a ser escrita desta coletânea (e segunda a ser publicada, após *A torre da Babilônia*), *Entenda* não é exatamente uma história ambiciosa, e sequer pretende levantar grandes questões, como o faz *Setenta e duas letras*, *Gostando do que vê: um documentário* ou até mesmo *História da sua vida*, mas ainda assim, tal qual as duas primeiras, incorre incisivamente na questão da ética: há um limite para estudos com humanos? Se sim, qual? E, principalmente: há um limite para a capacidade humana? Se não, deveria haver?

Já no conto *Divisão por zero*, originalmente *Division by Zero*⁹, vindo da edição de março de 1991 da revista *Full Spectrum 3*, vemos um casal rapidamente se afastando após a esposa, uma matemática prodígio, descobrir um teorema que prova que toda a aritmética é, na verdade, inconsistente. O marido, o qual havia tentado suicídio em sua juventude, muito antes de conhecer sua esposa, vê-se

⁸ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20140527121332/http://www.infinityplus.co.uk/stories/under.htm>

⁹ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20111121100139/http://www.fantasticmetropolis.com/i/division/full>

lentamente perdendo o interesse e a capacidade de amá-la, ao mesmo tempo em que ela vê-se perdendo a capacidade de acreditar no próprio talento e naquilo que sempre deu como certo (a consistência e a fundamentação da própria matemática). Mais do que um conto sobre um casamento falido, este vencedor do Prêmio Hugo discorre a respeito da fragilidade de nossas certezas enquanto seres humanos.

Na novela *Setenta e duas letras*, originalmente *Seventy-Two Letters*¹⁰ e originária da coletânea *Vanishing Acts*, datada do ano 2000, vemos um mundo *steampunk* na Inglaterra vitoriana onde as palavras, de fato, têm poder. Neste mundo, as pessoas são capazes de “dar nome” a bonecos, fazendo assim com que estes tornem-se dotados de vida e de um propósito – ainda que limitado, e que geralmente tenha por finalidade uma subserviência à Humanidade. Contudo, tais bonecos, denominados autômatos, feitos de matéria morta como argila e gesso, não são capazes de se reproduzir; tampouco são dotados de inteligência e racionalidade próprias. Nomenclador nato, o protagonista do conto, Robert Stratton, luta por igualdade social e busca criar autômatos com capacidade de manufaturar peças para a construção de um tear que, em sua concepção, facilitaria a vida de diversas famílias de baixa renda. Isto evidentemente causa fúria em todos os setores possíveis: enfurece o proletariado responsável pela montagem de peças, que se vê ameaçado pela mecanização de seu trabalho; enfurece os artesãos responsáveis pela criação dos autômatos, pela possível antiética de manufaturarem um ser capaz de trabalhar tão bem quanto eles mesmos, ou até melhor; enfurece os donos de fábricas pelo distúrbio da paz no ambiente de trabalho causado por esta possível novidade; e, principalmente, enfurece as camadas mais altas da sociedade, pelo simples objetivo de melhorar a vida daqueles que necessitam.

Convidado por um ex-professor, Robert acaba se envolvendo com um projeto extremamente secreto relacionado à nomenclatura de óvulos humanos, que tem por finalidade evitar a iminente extinção da raça humana – a qual iria acontecer em cinco gerações e, ao que tudo indicava, realmente seria inevitável, e a única esperança era a de desenvolver uma nomenclatura que fizesse com que os embriões crescessem para se tornarem indivíduos completamente férteis.

Nesta novela, Chiang entrega, através da realização da fantasia da humanidade como um todo em criar vida espontânea e deliberadamente, debates

¹⁰ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20010802144026/http://www.tor.com/72ltrs.html>

fervorosos sobre espiritualidade, ciência e eugenia. Um dos personagens cientistas revela, já ao fim de seu experimento, que gostaria de que a nomenclatura dos óvulos ficasse restrita às classes mais abastadas, a fim de impedir que “os pobres tenham famílias tão grandes, como fazem hoje em dia” (CHIANG, 2016, p. 242). Outro personagem, um cabalista, pede a Stratton que lhe repassasse suas nomenclaturas, pois sua religião vale-se da nomenclatura para sentirem-se próximos de Deus, e a ideia de um autômato esculpindo outro era o mais próximo de Deus (uma vida, criando outra vida, capaz de criar mais outra vida) que podiam conceber. Robert lhe nega a nomenclatura, ao que o homem acusa toda a categoria dos nomencladores de terem se apropriado das técnicas criadas para honrar a Deus apenas para engrandecimento próprio.

Ainda que, em contraste com quase todas as demais histórias presentes na coletânea, esta novela tenha um “final feliz”, com Robert encontrando uma solução para todos os seus problemas, é impossível não levantar diversas questões com as temáticas que ela aborda: a humanidade deve, mesmo, ser salva? A que custo estamos brincando de Deus?

Já em *A evolução da ciência humana*, conto publicado originalmente sob o título *Catching Crumbs from the Table*¹¹ (“Pegando migalhas da mesa”, em tradução livre) na revista *Nature*, no ano 2000 (e depois renomeado como *The Evolution of Human Science* para a coletânea *Story of your life and others*, a qual foi publicada originalmente em 2002 nos EUA e somente foi traduzida e lançada no Brasil no ano de 2016), Chiang abraça a metalinguagem. Como o conto seria publicado em uma revista científica, ele imaginou a narrativa justamente como uma publicação em uma revista científica em um mundo onde as mesmas já não mais seriam necessárias como antes, pois os humanos teriam alcançado um novo patamar em seu desenvolvimento físico, intelectual e científico.

Na *novelette* *O Inferno é a ausência de Deus*, originalmente *Hell is the Absence of God*, da *Starlight 3*, em 2001, Chiang novamente vale-se de uma temática religiosa, apresentando agora o leitor a uma realidade alternativa onde a existência do Deus judaico-cristão não é apenas uma questão de fé, e sim um fato: sabe-se que tal divindade existe, e seus anjos frequentemente aparecem na Terra. Tais aparições, contudo, não resultam apenas em bênçãos: surgindo como forças da

¹¹ Disponível em: <https://www.nature.com/articles/35014679>

natureza, os anjos podem agraciar algumas pessoas com curas e dádivas, mas causam dor e sofrimento a outras; por vezes, até punindo-as. É o caso de Sarah Fisk: esposa do protagonista da história, Neil, e devota, Sarah morre atingida por estilhaços de vidro após a aparição de um anjo. Sua alma, contudo, vai para o Céu – e Neil, um cético inveterado que nunca fora agraciado com quaisquer bênçãos (pelo contrário, possui uma deficiência congênita que todos atribuem à Deus), vê-se tentando amar àquela divindade pela qual nunca sentiu nada, a fim de juntar-se à sua esposa no pós vida.

Em *Gostando do que vê: um documentário, novelette* publicada originalmente como *Liking What You See: A Documentary*, na coletânea de histórias de Ted Chiang *Story of your life and others*, publicada originalmente em 2002, vemos uma história digna do seriado britânico *Black Mirror*: no formato de documentário, vemos a história de Saybrook, uma cidade onde praticamente todos os habitantes se submeteram a um processo chamado caliagnosia, uma espécie de bloqueio das faculdades mentais que nos permitem classificar rostos humanos como bonitos ou não. Nesta história, acompanhamos Tamera Lyons, aluna do primeiro ano da Universidade de Pembleton, de dezoito anos quase completos. Criada em Saybrook, Tamera deseja desligar sua caliagnosia – ou cali, como ela (e todos os demais entrevistados no documentário) a chamam. Contudo, Tamera não contava com o fato de que estava sendo discutida a possibilidade de implementação obrigatória da caliagnosia no campus de sua universidade – e, a partir disso, o documentário segue várias opiniões, dentre alunos a favor e contra, professores universitários nos dois extremos dos posicionamentos, pessoas sem opinião formada, neurologistas, e figurões da indústria cosmética; sem nunca perder de vista a história de Tamera, que desliga a cali, passa a vivenciar o mundo de uma forma diferente e, por fim, acaba por reativar a intervenção neurológica.

Aqui, Chiang aborda de maneira nítida não só as implicações pessoais e íntimas que um mundo “sem beleza” poderia trazer, como também os possíveis interesses políticos e mercadológicos existentes na manutenção (ou abolição) de tal sociedade, e as consequências que estes interesses escusos poderiam gerar.

Um dos dois objetos de estudo desta dissertação é a novela *História da sua vida*, vencedora do Prêmio Nebula de Melhor Novela no ano 2000 e do Prêmio Theodore Sturgeon em 1999. Originalmente publicada como *Story of your life* na revista *Starlight 2* em 1998, a novela será descrita e comentada no tópico a seguir.

2.2 A NOVELA *HISTÓRIA DA SUA VIDA*

Na novela, somos apresentados à Dra. Louise Banks, que de imediato já é apresentada ao leitor como narradora-personagem, em uma conversa com a filha. Nesta conversa, ela comenta brevemente todo o percurso da vida da menina – que, como é possível notar através do uso de tempos verbais distintos, ao mesmo tempo ainda não nasceu, e já faleceu. Louise já sabe toda a história da vida de sua filha, e a tal história dedica-se, contando a ela (e aos leitores, evidentemente) como a chegada dos alienígenas ao planeta Terra se relaciona com sua própria jornada.

A saga de Louise começa logo após a chegada dos alienígenas: é abordada em seu gabinete na universidade onde leciona por Coronel Weber e Gary Donnelly, que pedem para que ela “traduza” a conversa de um alienígena a partir de uma gravação. Louise declara que não conseguiria afirmar qualquer coisa com base somente na gravação, além de não saber sequer se os sons feitos pelos alienígenas e por seus tratos vocais seriam de fato inteligíveis para os humanos, dizendo que só seria possível determinar qualquer coisa em conversa direta com os alienígenas. A contragosto, Weber declara que entrará em contato com Louise futuramente – e assim o fez, levando-a para trabalhar diretamente com os alienígenas, na companhia de Gary.

A narrativa literária é constantemente interrompida, dando lugar a reminiscências de Louise com anedotas a respeito de diversos temas relacionados aos acontecimentos do “tempo presente” da história. Em várias dessas interrupções, ela segue conversando com a filha, reforçando a ideia evidente nas primeiras páginas da novela de que a protagonista não vivencia o tempo de uma maneira linear, mas sim, de uma maneira onisciente. As quebras na narrativa são marcadas pela alternância nos tempos verbais, que enfatiza essa condição da protagonista: são sempre parágrafos iniciados com “eu me lembro de como vai ser”, “eu me lembro que você, aos doze anos, vai insinuar”, “eu me lembro de quando você tiver quinze anos”, “lembro-me de uma conversa que teremos”, entre outros.

Acompanhamos, então, Louise em sua trajetória para desvendar os porquês da presença dos alienígenas na terra. A certa altura, após algumas falhas nas tentativas de comunicação oral, ela decide testar se os heptápodes possuem alguma linguagem escrita e exhibe a palavra “humano” em uma tela, e os heptápodes

começaram, por sua vez, a escrever também, do outro lado do espelho (em vez de descerem para contato frente a frente com os humanos, os heptápodes enviaram 110 espelhos para o planeta Terra, sendo nove destes só nos EUA), apresentando então sua escrita semasiográfica. Assim, começou efetivamente a comunicação. Nas sessões seguintes, através de experimentos com verbos e com o uso do espectrógrafo de som, Louise pôde perceber que a escrita deles não necessariamente correspondia sempre a uma palavra só, e sim, por vezes indicava uma frase completa.

Enquanto Louise imerge no Heptápode B e começa a aprender a escrever nesse idioma, os físicos alcançam grande progresso ao apresentarem aos heptápodes o princípio de Fermat (o do menor tempo possível da propagação da luz na água) – demonstrando que os extraterrestres tinham conhecimento de tal princípio, inferindo que aquele postulado físico talvez fosse um dos princípios fundamentais de sua ciência e sugerindo, então, que a ideia de simplicidade dos heptápodes fosse diferente da dos humanos. Depois da repetição do princípio de Fermat, as discussões com os heptápodes sobre conceitos científicos começaram a se desenrolar com mais facilidade. Isto levava Louise a questionar que tipo de visão de mundo teriam os heptápodes, então, para que considerassem coisas tais como o princípio de Fermat como algo elementar.

Analisando, através de uma gravação, o processo realizado pelos heptápodes na hora de “escrever”, Louise conclui que eles teriam que saber como toda a frase seria disposta antes mesmo de fazerem o primeiro traço do logograma que estivessem escrevendo – algo que ecoa o Princípio de Fermat, apresentado anteriormente. Em uma explicação sobre o princípio, durante um encontro com Louise, Gary antropomorfiza a luz e diz que ela precisaria saber exatamente qual o seu destino, pois é incapaz de fazer alterações em sua trajetória, e calcular qual o caminho mais rápido para chegar até lá – isso sem sequer ter saído do seu ponto de partida. Portanto, de um ponto de vista antropomorfizado, e segundo Louise, “o raio de luz precisa saber onde vai parar antes de poder escolher a direção em que vai começar a se mover” (CHIANG, 2016, p. 168) – ou seja, a luz precisa ser onisciente – e é nesse momento em que ela percebe que os heptápodes também o são; desta forma, sua escrita semasiográfica pode ser explicada.

Após este evento, o texto literário retoma um outro “flashback” de Louise conversando com sua filha, onde ela pergunta à mãe qual seria o “nome técnico,

uma palavra matemática” para definir uma situação em que ambos os lados podem vencer. Louise diz não saber a resposta, e sugere à filha que ligue para o pai para questioná-lo a respeito de tal termo. (CHIANG, 2016, p. 169) Insatisfeita, a garota pede à mãe que ligue, e Louise então retruca, dizendo que a filha poderia muito bem ligar por conta própria, o que irrita a jovem.

A novela, então, faz um breve salto para comentários da Louise do “tempo presente”, que diz estar se aperfeiçoando em Heptápode B ao ponto de começar a pensar neste idioma – e, portanto, a vivenciar o tempo de uma forma quase cíclica, relacionando-se, assim, à forma de escrita dos heptápodes. Depois, vemos Louise e Gary em reunião com um representante do Departamento de Estado chamado Hossner, que a certa altura diz que a relação entre os humanos e os heptápodes não necessariamente teria que ser antagonizante e que, com a atitude certa, ambos os lados poderiam sair vencedores. Gary, então, solta: “você quer dizer que é um jogo de soma diferente de zero?” (CHIANG, 2016, p. 172).

Mais uma vez, a narrativa é interrompida e dá lugar a outro *flash* de Louise com a filha, no qual ela informa a garota de que o termo que ela estava procurando para incluir em seu trabalho é “jogo de soma diferente de zero”. A história então volta para Louise no “tempo presente”, ainda durante a reunião, sendo questionada por Gary a respeito de Hossner. É o texto literário valendo-se de sua estrutura verbal e gráfica, portanto, para demonstrar ao leitor o uso da consciência expandida por parte de Louise – que, tal qual quem está lendo a obra literária, salta de um ponto para o outro com sua consciência, flui tal qual as palavras do texto escrito.

Após esse momento, vemos mais divagações de Louise a respeito da forma como a visão de mundo cíclica dos heptápodes funciona e diverge da visão linear dos humanos, além de outras lembranças com a filha. Ela, então, questiona: será possível *saber* o futuro? Ante esse questionamento, ela evoca o conto *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges, publicado no Brasil pela Companhia das Letras na coletânea *Ficções (1944)*, que reúne diversos contos publicados pelo autor argentino em 1941.

Neste conto, somos apresentados ao Universo, uma biblioteca infinita, em formato hexagonal, que contém todas as obras possíveis e imagináveis, tudo aquilo que já foi escrito pela humanidade, em todos os idiomas e codificações possíveis e imagináveis. Dentre estas diversas obras, haviam as Vindicações: livros contando o passado, o presente e o futuro de cada indivíduo que já nasceu, ou irá nascer. Tais

Vindicações existiam em diversos volumes, e encontravam-se espalhadas pela biblioteca, o que causava um certo caos: homens digladiavam-se, lutavam para encontrá-las, matavam-se entre as escadarias, tudo isso a fim de conseguirem pegá-las antes dos demais. Contudo, devido justamente a essa natureza dispersa das Vindicações, aqueles que as procuravam frequentemente esqueciam-se de que suas chances de encontrá-las beirava o zero, e arriscavam-se mesmo assim, a fim de conhecerem enfim seu próprio futuro.

Ela, então, traz à tona a seguinte hipótese, baseada neste conto de Borges: uma pessoa que encontrasse o Livro das Eras (um compilado de todas as Vindicações, que agrega todos os eventos do passado e do futuro) e, em meio àquele enorme volume, localizasse a história de sua vida, procuraria pelo futuro. Tal pessoa hipotética leria, portanto, um parágrafo definindo o que ela faria mais tarde naquele dia e lá estaria escrito que ela apostaria em uma corrida de cavalos e ganharia vinte mil dólares. Tal pessoa havia cogitado anteriormente fazer tal aposta mas, agora que sabe que a aposta será vencida, ela resolve não apostar, a fim apenas de descobrir o que pode acontecer. Contudo, isto gera um paradoxo: tal situação hipotética parte da premissa pré-estabelecida de que o Livro das Eras não está errado, e a pessoa não recebeu uma informação falsa. Em tese, ela não tem escolha. Mas, se existe o livre arbítrio, como ela poderia, então, simplesmente escolher não apostar no cavalo de corrida e, ao mesmo tempo, como poderia o Livro das Eras não estar errado? Como conciliar ambos? (CHIANG, 2016, p. 175-176)

Segundo Louise, não há como conciliar ambos, e a existência do Livro das Eras em um universo não-ficcional é impossível justamente pelo fato de ele levantar exatamente o paradoxo anteriormente explicitado. Contudo, a protagonista traz à tona um novo questionamento: e se, na realidade, o conhecimento do futuro não trouxesse à tona uma vontade incomensurável de testá-lo e, assim, exercer o livre arbítrio, e sim, um senso de urgência de se fazer agir exatamente como está previsto?

Nas páginas seguintes, a protagonista comprova este questionamento: ao sair com Gary para fazer compras, seu olhar recai sobre uma saladeira – a qual, segundo ela mesma, será derrubada por sua filha aos três anos, que puxará o forro da mesa de jantar, derrubando o utensílio e fazendo com que o mesmo quebre em cima de si. Sabendo disso, Louise compra a saladeira mesmo assim, confirmando então a hipótese levantada por ela mesma nas páginas anteriores.

Após este ocorrido, Louise discorre ainda mais a respeito da consciência expandida (uma onisciência, porém limitada à própria vida) adquirida em vista da fluência em Heptápode B, e afirma que agora que sabe o futuro, jamais agiria contra ele (CHIANG, 2016, p. 183). Então, segue-se uma discussão entre um diplomata negociador e os heptápodes do espelho de Fort Worth. Os heptápodes, tal como Louise, já sabem tudo o que vai acontecer e tudo o que será dito, mas interagem, ouvem e participam do debate mesmo assim.

Por fim, os heptápodes e os humanos engajam-se em oito eventos de “trocas de presentes”, e Louise esteve em duas delas – em especial, na última, a qual estava se mostrando particularmente infrutífera. Em outras trocas de presentes, contudo, os extraterrestres haviam dado aos humanos lições de xenobiologia e história dos heptápodes.

Os alienígenas, contudo, simplesmente vão embora após a oitava sessão de troca de presentes, tornando transparentes todos os 110 espelhos ao redor do mundo e retirando-se da órbita terrestre sem mais explicações. Os humanos nunca souberam porque os heptápodes partiram da forma como o fizeram, tampouco souberam o porquê de escolher justamente o planeta Terra para pousarem e entrarem em contato. O presente deixado na última sessão, para o desgosto de muitos, não era nenhuma tecnologia intergaláctica avançada da qual os humanos poderiam se valer, e sim, de uma nova classe de materiais supercondutores que já havia sido desenvolvida em pesquisa científica no Japão. Louise, então, finaliza a novela conversando com sua filha, simultaneamente ainda não nascida e já falecida, e encerra a história no exato mesmo ponto em que ela e Gary começaram, na primeira página, com ele perguntando “você quer fazer um bebê?” a ela.

Resultado do fascínio de Ted Chiang pelos princípios variacionais da física, por um monólogo de Paul Linke sobre a luta de sua esposa contra o câncer, pelos comentários de uma amiga pessoal do autor sobre seu bebê recém-nascido, e ecoando os estranhos saltos temporais de Billy Pilgrim, protagonista do romance *Matadouro cinco*, de Kurt Vonnegut, a fascinante jornada de Louise Banks na novela “História da sua vida” reúne algumas das temáticas recorrentes nas publicações de Chiang.

Ainda que não levante questões religiosas e espirituais de forma direta, como ocorre em *A torre da Babilônia*, *Setenta e duas letras*, e *O Inferno é a ausência de Deus*, a novela perpetua a questão do aprimoramento e do egoísmo humano,

notável em *Entenda, Divisão por zero, Gostando do que vê: um documentário* – e, de certa forma, em *A torre da Babilônia* e *Setenta e duas letras*, também. Ainda que em diversas histórias presentes no livro o aprimoramento humano seja quase a fonte de toda desgraça que possa recair sobre os personagens, aqui esta questão se apresenta de forma distinta, mostrando tal “aprimoramento” como uma faca de dois gumes: quem consegue atingir a fluência em Heptápode B consegue vivenciar o mundo da mesma forma que os heptápodes e, portanto, vê o tempo de maneira cíclica, sendo capaz, portanto, de ver o futuro (ainda que, como bem nos mostra Louise, tal futuro nem sempre é só alegria).

A possibilidade de se atingir este conhecimento, contudo, é por vezes renegada, em detrimento de um ponto de vista bélico e fatalista: a primeira preocupação de Weber, quando aborda Louise em seu gabinete, é saber se os alienígenas seriam capazes de captar informação secreta dos EUA através da comunicação com os humanos, e ele apenas considera levar Louise para trabalhar com os alienígenas *in loco* após ela tranquiliza-lo de que não, os *aliens* não seriam capazes de obter informações sigilosas estadunidenses e, mesmo se fossem, sem um conhecimento amplo da língua inglesa, não seriam capazes de interpretar tais informações; portanto, não poderiam atentar contra a nação.

O mesmo vale para Hossner e diversos outros, que ficam constantemente na expectativa de que um dos presentes deixados pelos heptápodes seria alta tecnologia para que a humanidade pudesse “avançar”; mostrando-se, assim, incapazes de valorizarem a beleza do conhecimento linguístico adquirido por Louise por si só como sendo um presente muito tão digno e útil quanto (ou até mais que) alguma ferramenta que pudesse ser transformada eventualmente pelos humanos em arma.

As reminiscências de Louise sobre sua filha, ainda, ecoam a temática familiar presente em *O Inferno é a ausência de Deus* e *Divisão por zero*. Enquanto os acontecimentos de ambas causam rupturas trágicas na estrutura familiar, os eventos de *História da sua vida* fazem com que o núcleo familiar se forme, a despeito da inevitabilidade da sua eventual e inevitável ruptura. Contrariando todas as expectativas possíveis dos leitores, acumuladas por décadas de exposição à temática de saltos temporais dentro da ficção científica, Louise apenas flutua tranquilamente de encontro à maré terrível que a espera, em vez de nadar contra a corrente: a protagonista aproveita sua consciência expandida e permite-se apenas

viver com tal habilidade, sendo incapaz de negar-se a alegria de sentir o amor pela filha, ainda que este seja doloroso, trágico e com data marcada para o fim.

CAPÍTULO 3 – A NARRATIVA AUDIOVISUAL

A exemplo do capítulo anterior, neste serão definidas as particularidades dos signos do audiovisual, conforme Bordwell e Thompson (2013), vide o capítulo 1. Também será feito um panorama da carreira de Denis Villeneuve e das temáticas recorrentes que permeiam sua obra, e a exposição dos eventos presentes na narrativa cinematográfica *A chegada*, com o objetivo de que, no capítulo a seguir, a comparação com a obra literária *História da sua vida* e a análise da tradução intersemiótica que dela se sucedeu, ocorra de forma suave e interessante ao leitor do presente trabalho.

De acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 144), a narrativa consiste em uma cadeia de eventos conectados por causa e efeito, situados no tempo e espaço. Não é o mesmo que história: a história de um filme é conjunto de todos os eventos que acontecem nele, tanto o que vemos quanto o que inferimos através do contexto (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 146); enquanto a narrativa é a maneira como esses eventos acontecem. Como exemplo, podemos utilizar o próprio filme *A chegada*: a sequência no início do filme, envolvendo Louise e sua filha, evidentemente faz parte da história; contudo, devido a um artifício de montagem, acreditamos que aqueles eventos ocorrem *antes* do contato de Louise com os heptápodes. Porém, como o filme eventualmente nos mostra, estes eventos ocorrem *depois* que Louise conhece os seres alienígenas. A história, portanto, consiste naquilo que acontece com Louise (de forma linear: o encontro com os heptápodes, e a vida e morte de Hannah); já a narrativa é a forma como a linguagem audiovisual expressa essa cadeia de acontecimentos (montagem rápida da vida e morte de Hannah, elipse, aula na universidade, chegada dos alienígenas, etc).

É preciso expressar, ainda, um termo essencial ao valer-se de narrativa e história: a diegese. Descreve-se como diegético todo elemento que seja existente dentro do universo estabelecido pelo filme, e não-diegético todo elemento exterior a ele. Tomemos por exemplo o filme *Desobediência* (2017), de Sebastián Lelio. Em determinado momento, a personagem Ronit, interpretada por Rachel Weisz, liga um rádio velho e a música que está tocando é *Lovesong*, da banda inglesa The Cure. As personagens presentes na cena conhecem a música, e ocorre um paralelismo entre a situação que a letra descreve e a vivência das duas protagonistas. Ali, a música é um elemento diegético: ela existe naquele universo, as personagens – tal qual o

público – a ouvem e com ela se relacionam. Já em *Crepúsculo* (2008), de Catherine Hardwicke, na famigerada cena da partida de beisebol, o público ouve a música *Supermassive Black Hole*, da banda Muse, mas os personagens não a estão ouvindo em um aparelho de som nem em nenhum outro dispositivo. Sendo assim, essa canção é um elemento não-diegético: não faz parte do universo do filme, os personagens não a ouvem, só o público.

Quanto aos signos do audiovisual (a *mise-en-scène*, a cinematografia, a montagem e o som), iniciemos pela *mise-en-scène*, a qual é explicada por Bordwell e Thompson (2013) da seguinte forma:

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se *miz-an-cene*) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205)

O cenário pode se dar de duas formas: pode ser um cenário montado, em estúdio, onde o diretor tem maior controle do que irá acontecer e onde imprevistos são menos frequentes; ou em locação, onde a produção depende de permissões para filmar e onde imprevistos podem ocorrer com maior facilidade. É preciso frisar ainda que, enquanto no teatro a presença humana é indispensável, o cinema, por sua vez, permite que o cenário fique em primeiro plano. É perfeitamente concebível, em um filme, que o diretor filme apenas o movimento de carros em uma avenida quase deserta, um pátio ferroviário vazio exceto pelo seu maquinário, uma nave alienígena ao longe, sem que isso incorra em prejuízo à narrativa – pelo contrário, tais planos podem inclusive contribuir com a história a ser contada, dependendo de como forem expostos e utilizados (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209-210).

Quanto ao figurino e a maquiagem, sabe-se que, tal qual o cenário, eles têm funções específicas dentro do microcosmo do filme.

“O figurino pode ter importantes funções causais e motivacionais nas narrativas. O diretor de cinema Guido, em *Oito e meio* (8½), de Fellini, insiste em usar óculos para se proteger do mundo exterior (...). Quando Hildy Johnson, em *Jejum de amor* (*His girl Friday*), troca seu papel de dona de casa aspirante pelo de repórter, seus chapéus também mudam (...). Na parte do ônibus descontrolado em *Velocidade máxima* (*Speed*), durante uma conversa telefônica com Jack, o vilão Howard refere-se a Annie como “Wildcat”; Jack vê a blusa de Annie da Universidade do Arizona e percebe que Howard escondeu uma câmera de vídeo a bordo do ônibus. Uma peça

de figurino fornece a pista que permite a Jack desvendar a jogada de Howard. (BORDWELL; THOMPSON, 2019, p. 216)

Outros exemplos interessantes de como o figurino pode ser importante são os filmes *Ilha do medo* (2010) e *O poderoso chefão* (1972). Em *Ilha do medo* o personagem Teddy Daniels, interpretado por Leonardo DiCaprio, está sempre mal arrumado, usando sempre a mesma gravata, sempre frouxa (gravata esta em um tom pastel de verde, que combina diversas vezes com o cenário estéril do hospital psiquiátrico) e com o colarinho aberto; com olheiras, com um semblante cansado e sempre apresentando algum machucado na face, em uma representação física do desgaste psicológico sofrido pelo personagem após a violenta perda da esposa. Seu visual também contrasta em muito com o de seu parceiro Chuck (Mark Ruffalo), que sempre está sempre alinhado, com os cabelos penteados, o terno abotoado e a aparência completamente inversa àquela de Teddy (GOMES, 2018, p. 104). Em *O poderoso chefão*, a amada de Michael Corleone (Al Pacino), Kay (Diane Keaton) usa indumentárias vermelhas constantemente no início do filme, quando ela e Michael são jovens e estão apaixonados e felizes. Com o passar do tempo, quanto mais envolvido Michael se vê nos negócios ilícitos do pai, mais ele e Kay se afastam emocionalmente, e menos peças de roupas vermelhas Kay utiliza.

Já a maquiagem nos filmes pode muitas vezes passar despercebida aos olhos do público – principalmente em filmes que se passem em um período contemporâneo, e principalmente considerando-se o elenco masculino, o qual, por convenções de estereótipos de gênero, boa parcela do público sequer imagina que utilizam maquiagem. Ainda assim, ela é muito utilizada: em filmes de drama, acentuam características simples dos personagens (como cabelos se tornando brancos e ralos com o passar do tempo); em filmes de ação, é usada para fabricar feridas abertas e lacerações. É um recurso mais perceptível em filmes de ficção científica e fantasia, onde pode ser utilizada para criar peles de cores distintas ou membros extras, transformando os atores em criaturas fantásticas e monstruosas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221).

Um caso emblemático do uso de maquiagem em um filme que não seja de fantasia ocorreu em *As horas* (2002), dirigido por Stephen Daldry e estrelado por Meryl Streep, Julianne Moore e Nicole Kidman – esta última, vencedora do Oscar por sua performance como a escritora britânica Virginia Woolf. Em sua atuação, Kidman valeu-se de uma prótese no nariz, para fisicamente assemelhar-se mais à

figura histórica que estava representando. O uso de tal prótese foi extensivamente comentado tanto pela crítica quanto pelo público (FOX NEWS, 2002; THE GUARDIAN, 2003)¹². Ao anunciar a vitória da atriz na cerimônia do Oscar, até mesmo Denzel Washington proferiu: “Por um nariz, Nicole Kidman”¹³ (OSCARS, 2003)¹⁴. Ainda que muitos questionem a qualidade de uma atuação quando esta vale-se ostensivamente da maquiagem, é inegável que, em casos como o de Nicole, elas tornam-se não apenas um recurso para buscar a verossimilhança, mas também um marco cultural.

A respeito da iluminação, podemos dizer que ela é definida por quatro características principais: qualidade, direção, fonte e cor.

No cinema, a iluminação é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar um suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221)

A qualidade se refere à intensidade relativa da iluminação, que pode ser concentrada ou difusa – a primeira cria sombras e contornos definidos, enquanto a segunda resulta em uma iluminação dispersa. Por exemplo, na natureza, o sol do meio-dia (forte, incidindo diretamente sem nada no caminho dos raios de sol) batendo na janela de um quarto seria uma iluminação direta, enquanto o sol em um céu totalmente nublado seria uma luz difusa (quando há algo entre a fonte de luz e o objeto/indivíduo a ser iluminado, portanto, a luz se dispersa). (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 223)

A direção diz respeito ao caminho da luz a partir de sua fonte (ou fontes) até o objeto a ser iluminado. Portanto, existem: iluminação frontal, iluminação lateral, contraluz, iluminação de baixo e iluminação de cima. A contraluz – única destas classificações cujo nome não é autoexplicativo – vem de trás do objeto ou sujeito filmado, e pode ser posicionada em diversos ângulos distintos. Quando combinada com alguma fonte de iluminação frontal, cria um contorno iluminado, gerando o que

¹² Disponíveis em: <https://www.foxnews.com/story/nicole-kidman-winner-by-a-nose> e <https://www.theguardian.com/culture/2003/mar/21/awardsandprizes.oscars20033>

¹³ Em inglês: “By a nose, Nicole Kidman”. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma referência a uma expressão de corrida de cavalos (quando a distância entre o primeiro e o segundo colocado é muito curta, diz-se que a vitória foi “por um nariz”), e de uma piada em referência ao uso de prótese no nariz por Kidman em sua performance vencedora do prêmio.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D0FWFQpnZ54>

se chama de iluminação de contorno.

A fonte, como o nome indica, é de onde vem a iluminação. Ela pode ser natural (luz ambiente) ou artificial (lâmpadas, painéis, etc.). Geralmente, qualquer objeto ou sujeito em cena exige duas fontes de luz: uma luz-chave e uma luz de preenchimento. A luz-chave é a fonte primária, responsável pela iluminação dominante e que projeta as sombras mais fortes. Já a luz de preenchimento é uma iluminação menos intensa que tem por finalidade “preencher” as sombras deixadas pela luz-chave, diminuindo-as ou eliminando-as. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 225)

Um dos elementos controlados pelo diretor na *mise-en-scène* é a encenação. O diretor, desta forma, comanda e manipula as ações de todos os seres e elementos envolvidos em cada plano, independentemente de serem humanos ou não – afinal, temos filmes com animais (como nas séries de filmes de *Babe, o porquinho* ou *Beethoven*), figuras robóticas (vide C3PO e R2D2 de *Star Wars*), ou criaturas fantasiosas animadas (Smaug, Gollum, os ents e os orcs de *Senhor dos Anéis*, por exemplo), e todas estas formas viventes, digitais ou humanas, têm por função transpassar exatamente as emoções que o diretor desejar para que, assim, ele consiga extrair de seu público uma determinada reação, sentimento ou engajamento em relação ao filme (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 232)

A interpretação de um ator é composta de elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (voz, efeitos). Às vezes, é claro, um ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo. Da mesma forma, a interpretação de um ator pode, por vezes, existir apenas na trilha sonora do filme. Em *Quem é o infiel (A letter to three wives)*, a personagem de Celeste Holm, Addie Ross, faz uma narração sobre as imagens, mas nunca é vista em tela. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 233)

Definida como “escrita em movimento”, a cinematografia é o que entendemos popularmente por “fotografia” do filme. Na cinematografia é importante não apenas o *que* é filmado, mas também *como* se filma. O fator “como” se desmembra em três tópicos: os aspectos fotográficos do plano, o enquadramento e a duração do plano. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 273)

Quanto aos aspectos fotográficos do plano, Bordwell e Thompson (2013) trazem questões como a amplitude tonal (manipulação da exposição da imagem para fins diversos, alterações feitas diretamente na película, filtros, dentre outros); velocidade do movimento da imagem, com questões como *slow motion, ramping,*

lapso de tempo, e quadros por segundo (a quantidade de quadros por segundo filmados é inversamente proporcional à velocidade daquilo apresentado na tela, ou seja: muitos quadros por segundo, ação muito lenta; poucos quadros por segundo, ação rápida); a perspectiva, que abarca a distância focal das lentes e a forma como estas afetam a profundidade de campo dos planos (as lentes grande-angulares têm a distância focal curta e tendem a distorcer as linhas retas do quadro, exagerando a profundidade; as lentes médias têm a distância focal também média e não distorcem a imagem; por fim, as lentes teleobjetivas têm a distância focal longa e também distorcem o quadro, minimizando a profundidade); e efeitos especiais (tais como retroprojeção, projeção frontal, *matte painting*, dentre outros).

Por sua vez, o enquadramento

[...] pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da força do quadro; (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo; (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène*. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 299)

Sendo assim, as dimensões do quadro cinematográfico não são apenas um capricho, e têm sua importância narrativa e histórica. Nos primórdios do cinema, a relação (ou razão) de aspecto do quadro cinematográfico (razão entre a largura e a altura do quadro) era de aproximadamente 1,33:1, ou seja, quase um quadrado perfeito. Ao final dos anos 20, com o início do cinema sonoro, a razão de aspecto mudou, pois o acréscimo da banda sonora exigia a readequação do tamanho da imagem – assim, alguns filmes tiveram a razão de aspecto 1,17:1, ainda mais próxima de um quadrado e cada vez mais estreita. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 299-300)

No início da década de 30, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood (a mesma que realiza a cerimônia anual conhecida popularmente como Oscar) instituiu oficialmente uma razão de aspecto de 1,37:1, a qual seria usada no mundo todo, até meados dos anos 50 – quando uma nova tecnologia, a televisão, ameaçou a estabilidade do cinema e revolucionou o audiovisual. Com o surgimento de novos formatos de programas (*talk shows*, séries e novelas), e com a possibilidade de se assistir filmes no conforto do lar, o público que frequentava assiduamente o cinema diminuiu, e os realizadores se viram forçados a buscar inovações que pudessem atrair o público de volta para as salas de exibição. A

inovação, portanto, foi a tela – uma tela grande e retangular, imponente, que não pudesse de forma alguma ser equiparada às telinhas dos televisores. Com isso, surgiram múltiplas razões de aspecto que conhecemos hoje como *widescreen* – na América do Norte há o formato de 1,85:1; na Europa, 1,66:1 ou 1,75:1. O formato *CinemaScope*, com uma altura menor, possuía uma razão de 2,35:1, e em alguns filmes rodados em 70mm, usava-se a razão de aspecto de 2,2:1. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 300)

Ainda que o formato *widescreen* seja hoje o mais difundido, em especial pela sua proximidade com o formato das telas digitais, de celulares, *notebooks* e televisões digitais, alguns cineastas se arriscam em razões de aspecto diversas, a fim de contribuir esteticamente com a narrativa que pretendem construir. Por exemplo, em *La La Land* (2016), Damien Chazelle decidiu usar *CinemaScope 55*, uma versão ainda maior do *CinemaScope*, agora com a razão de aspecto 2,55:1. Tendo em vista que o filme é um musical e uma homenagem à magia da Antiga Hollywood, o formato tem a função de elucidar que os personagens, ainda que presos em uma Los Angeles moderna, transitam entre a realidade e os seus sonhos e objetivos, os quais se relacionam diretamente àquela Hollywood de outrora que, de fato, utilizava em abundância o formato *CinemaScope*.¹⁵

Figura 1 - O CinemaScope no início de *La La Land* (2016)



Fonte: *printscreen* da mídia do filme *La La Land* na rede de *streaming on-demand* Netflix

¹⁵ Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/quora/2017/03/03/what-technology-was-used-to-make-la-la-land-so-visually-rich-and-colorful/#722a709b3b58> e <https://www.panavision.com/blending-hollywood-magic-realism-la-la-land>

Em *Mommy* (2014), de Xavier Dolan, algo parecido ocorre. Filmado na razão de aspecto 1:1 com a intenção de se assemelhar às capas de CDs¹⁶; em dois momentos, a razão de aspecto do filme se expande. Em um deles, o protagonista Steve, interpretado por Antoine Olivier Pilon, andando de *skate* na rua e se sentindo livre, ao som de *Wonderwall*, da banda britânica Oasis, em uma quebra da quarta parede, expande o quadro com as próprias mãos.

Figura 2 - Steve andando de skate



Fonte: *printscreen* da mídia do filme *Mommy* na rede de *streaming on-demand* Prime Video

Figura 3 - Steve expandindo o quadro



Fonte: *printscreen* da mídia do filme *Mommy* na rede de *streaming on-demand* Prime Video

¹⁶ Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/why-xavier-dolans-mommy-was-756857>

Figura 4 - O quadro expandido



Fonte: *printscreens* da mídia do filme *Mommy* na rede de *streaming on-demand* Prime Video

A respeito dos enquadramentos, é necessário, ainda, discorrer brevemente sobre ângulo, nível, altura e distanciamento, pois todos estes aspectos determinam e modificam o que pode ser visto em cada quadro.

Há uma infinidade de ângulos possíveis, já que, em tese, a câmera pode ser posicionada de qualquer forma e em qualquer lugar. Bordwell e Thompson (2013, p. 308), contudo, definem apenas três: o ângulo horizontal (mais comum, onde o objeto ou indivíduo filmado fica na altura dos olhos), o ângulo *plongée* (câmera alta, visualização de cima para baixo) e o ângulo *contraplongée* (câmera baixa, visualização de baixo para cima).

O nível do enquadramento pode ser paralelo – isto é, alinhado com a linha do horizonte – ou oblíquo, no caso, inclinado horizontalmente. Esse nivelamento oblíquo é conhecido também por ângulo holandês, e pode ser utilizado com fins puramente estéticos ou com propósitos narrativos, almejando transparecer sentimentos (geralmente negativos) dos personagens em cena, como mal estar, desorientação mental, dentre outros. (CINEMA EM CENA, 2015)

A altura do enquadramento não necessariamente pode relacionar-se com os ângulos (afinal, a câmera pode estar alta, elevada por um drone, ou baixa, posicionada diretamente no chão, e ainda assim ter um nivelamento paralelo), mas pode ser combinada com o uso de inclinações para gerar os ângulos anteriormente

citados – para gerar um ângulo *plongée*, a câmera precisa, invariavelmente, estar acima do objeto, cenário ou indivíduo enquadrado; para resultar em um ângulo *contraplongée*, ela precisa estar abaixo daquilo que estiver em cena. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 308-309)

A nomenclatura dos planos refere-se à distância da câmera do indivíduo ou objeto a ser enquadrado, e sua medida-padrão é o corpo humano. No plano geral (ou plano aberto, para alguns teóricos), a figura humana é minúscula, e por vezes nem presente está. A profundidade de campo é grande, e esse plano frequentemente é utilizado para ambientação de grandes espaços abertos, tais como vistas aéreas de metrópoles ou de regiões florestais. No plano de conjunto, as figuras humanas estão decididamente presentes, e são vistas de corpo inteiro. No plano americano, a câmera aproxima-se da figura humana, a qual é vista do joelho para cima. No plano médio, o personagem situa-se a uma distância média da câmera, filmado da cintura para cima; no meio primeiro plano vê-se o corpo humano do tórax para cima; e no primeiro plano é mostrado apenas cabeça, mãos, pés ou algum objeto pequeno. Já no primeiríssimo plano, ou plano de detalhe, destaca-se uma parte do rosto do personagem com uma proximidade ainda maior do que no primeiro plano, ou então é mostrado algum objeto extremamente próximo à tela, de forma que os espectadores consigam apreender o máximo de detalhes visuais possíveis daquele objeto. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 309)

Os planos podem, ainda, se movimentar: há a panorâmica horizontal (*pan*), na qual a câmera gira como estivesse observando todo o ambiente, da esquerda para a direita ou o contrário (sem se movimentar para além deste giro); a panorâmica vertical (*tilt*), na qual a câmera “observa” o ambiente de cima a baixo (também sem sair do lugar); e o *travelling*, no qual a câmera se movimenta pelo chão. Estas movimentações podem, é claro, ser combinadas para explorar as mais diversas possibilidades; e, com a tecnologia atual, essas possibilidades se expandem ainda mais: por exemplo, se antigamente os realizadores valiam-se de guias ou helicópteros para filmar panorâmicas aéreas, hoje os *drones* facilitam esta atividade. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 315)

Nos primórdios do cinema, o plano era extremamente longo. Devido às limitações práticas impostas pelo peso e dificuldade de locomoção das câmeras, ao longo da primeira década de existência da sétima arte, muitos filmes eram gravados de forma estática, com quase nenhum movimento de câmera. Contudo, com o

passar do tempo e com a modernização das tecnologias que envolviam o audiovisual, o plano tornou-se cada vez mais dinâmico e mais curto. Ainda que, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 333), a média de duração de uma tomada em um filme estadunidense tenha passado de 5 a 10 segundos entre as décadas de 1910 e 1920 (dados numéricos estes que devem ser vistos considerando-se a curta duração dos filmes neste período histórico), com o advento do som, esta tendência do aumento da duração das tomadas não necessariamente se manteve – por exemplo, o filme vencedor do Oscar de Melhor Montagem de 2019, *Bohemian Rhapsody* (2018), possui uma cena emblemática na qual a duração média dos planos é de 1,8 segundos. (B9, 2019) Ainda que a duração dos planos no século XXI aparente estar cada vez menor se comparada ao crescimento percebido no início do século anterior, muitos cineastas apostam na direção contrária: os planos sequência. Em *Filhos da esperança* (2006), o clímax do filme é um plano sequência composto de dois personagens tentando chegar até um barco enquanto uma guerra eclode em seu caminho. Alguns filmes recentes, como *Birdman* (2014) e *1919* (2019), foram concebidos com a finalidade de emularem um único plano do início ao fim de suas projeções. Evidente que não é realmente possível gravar um longa-metragem, do início ao fim, sem cortes; contudo, é possível valer-se de estratégias para tornar a maioria dos cortes imperceptíveis aos espectadores – o que nos leva, é claro, ao próximo signo cinematográfico: a montagem.

Se, de acordo com Deleuze (1985, p. 81), o cinema é o agenciamento maquínico das imagens-movimento, este agenciamento maquínico pode ser atribuído em especial à montagem. Para o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, a montagem é componente fundamental da natureza cinematográfica; afinal, é ela que faz com que o público consiga compreender a ação em tela, consiga se conectar com a história contada e consiga atribuir, por conta própria, significados às imagens às quais são expostos:

Outro aspecto claro do cinema em ação aqui foi o novo significado adquirido por frases comuns em um novo ambiente. Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 20)

A montagem, portanto, é a associação sequencial entre dois fragmentos de filme. Há várias maneiras de suavizar a transição entre estes dois fragmentos de

filme: usa-se o *fade-out* (escurecimento gradual de um quadro até ele ficar preto), o *fade-in* (oposto do *fade-out*, quando se clareia um quadro outrora preto até vermos a imagem em tela), a fusão (sobreposição de um plano a outro) e a transição (também chamada de *wipe*, onde um plano substitui o outro através de uma linha que atravessa a tela). O corte, por sua vez, é quando um plano se sucede a outro distinto de forma bruta, sem passar por nenhuma destas transições. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 350)

Há uma infinidade de terminologias e possibilidades criativas para se realizar as transições de um plano para outro, podendo variar conforme os teóricos. Contudo, Bordwell e Thompson (2013) estabelecem os quatro tipos de transição anteriormente citados, e delimitam ainda mais quatro tipos de relações entre os planos: as relações gráficas (quando um plano se relaciona visualmente com o plano seguinte); as relações temporais (quando se estabelece uma passagem de tempo entre um plano e outro); as relações espaciais (quando se utiliza a montagem para construir o espaço fílmico); e as relações rítmicas (quando se utiliza a montagem para estabelecer um ritmo em uma cena, valendo-se de poucos ou muitos cortes para tal). Como dito anteriormente, as possibilidades de uso dessas relações, combinadas com as transições, são inúmeras.

Um exemplo exímio de combinação destas relações está no já mencionado *2001: Uma odisseia no espaço*, em uma montagem que traça simultaneamente uma relação temporal e gráfica entre os dois planos. No início do filme, quando o homem primitivo utiliza o osso de um animal morto para atacar um membro de uma tribo rival em uma disputa por água e território, ao jogar o referido osso para o alto, este osso se transforma em um satélite nuclear, transportando o espectador, assim, para milhares de anos no futuro. Este corte não foi apenas um uso inteligente destas transições como também, dentro do contexto do filme, faz um comentário interessante: o primeiro contato do homem com a tecnologia e, por conseguinte, com a violência, o trouxe o progresso.

Figura 5 - Em *2001: Uma odisséia no espaço*, a primeira arma da Humanidade, um osso...



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *2001: Uma odisséia no espaço*

Figura 6 - ...que se transforma em outra arma, um satélite nuclear, orbitando a Terra.



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *2001: Uma odisséia no espaço*

Último dos signos cinematográficos delimitados por Bordwell e Thompson (2013), o som consiste no *áudio* encontrado no *audiovisual*. Foi o principal motivador de algumas das maiores mudanças do cinema em seus primórdios – com o advento do cinema sonoro, sumiram os intertítulos e surgiram as falas, a trilha sonora, os efeitos sonoros, e a tradução audiovisual (inicialmente a legendagem e, futuramente, a dublagem).

Ainda que pareça “menor” do que os outros signos cinematográficos (afinal, apesar de o “audiovisual” ser, como indica o nome, uma junção do áudio com o

visual, todos os demais signos – *mise-en-scène*, cinematografia e montagem – são relacionados exclusivamente à parte visual do cinema), o som (e, por vezes, a ausência dele) tem função determinante para a construção da atmosfera fílmica.

O som pode nos guiar através das imagens. Essa possibilidade torna-se ainda mais fértil quando se considera que o indicador sonoro de certo elemento visual pode *antecipar* esse elemento e preparar nossa atenção para ele. Suponha que temos um homem em primeiro plano numa sala e ouvimos o ranger de uma porta que se abre. Se o plano seguinte mostrar a porta, agora aberta, nossa atenção provavelmente se deslocará para essa porta, a fonte do som *off*. Mas se o segundo plano mostra a porta ainda fechada, é provável que ponderemos nossa interpretação do som. (Talvez não fosse uma porta, afinal...) Assim, a trilha sonora pode esclarecer elementos visuais, contradizê-los ou torná-los ambíguos. Em todos os casos, a trilha sonora pode entrar em relação ativa com a trilha visual. Esse exemplo da porta que se abre sugere outra vantagem do som. Ele nos fornece um indicativo para que formemos expectativas. Se ouvimos uma porta ranger, antecipamos que alguém entrou em uma sala e que veremos a pessoa no plano seguinte. No entanto, se o filme se vale de convenções do gênero de horror, a câmera pode permanecer sobre o homem, que olha assustado. Ficariamos então em suspense, esperando o surgimento de algo assustador, fora de campo. Filmes de horror e mistério muitas vezes usam o poder do som proveniente de uma fonte invisível para prender o interesse do público, mas todos os tipos de filmes podem tirar vantagem desse aspecto do som. [...] [O] uso do som pode criativamente enganar ou redirecionar as expectativas do espectador. Além disso, o som dá um novo valor ao silêncio. Uma passagem silenciosa em um filme pode criar uma tensão quase insuportável, forçando o espectador a concentrar-se na tela. Um silêncio abrupto pode provocar surpresa e prender nossa atenção [...]. Assim como o filme colorido transforma preto e branco em graus de cor, o uso de som no cinema incluirá todas as possibilidades do silêncio. Mais uma vantagem: o som é tão repleto de possibilidades quanto a montagem. Por meio da montagem, podemos juntar planos de dois espaços quaisquer para criar uma relação significativa. Similarmente, o cineasta pode mixar quaisquer fenômenos sônicos em um todo. Com a introdução do cinema sonoro, à infinidade de acontecimentos visuais juntou-se a infinidade de acontecimentos acústicos. (BORDWELL, THOMPSON; 2013, p. 412-413)

Bordwell e Thompson (2013, p. 415) determinam três elementos fundamentais do filme sonoro: o volume, a altura e o timbre. O volume é o *quanto* escutamos o som, e a altura é *como* escutamos o som. Por exemplo, em uma cena onde dois personagens estão em uma avenida geralmente movimentada, porém com um engarrafamento naquele momento, o som ambiente é uma cacofonia própria: buzinas a todo momento, motoristas xingando e motores rugindo. As vozes dos personagens, portanto, ficam quase inteligíveis em meio a tamanho alarde. Quando os personagens saem da cena externa e entram para uma interna, em uma lanchonete, a cacofonia diminui, tornando-se abafada, e o volume de suas vozes aumenta.

Sendo a altura a forma *como* escutamos o som, através dela podemos identificar, como espectadores, diversos objetos, cenas e situações. Também pode ser usado como elemento complementar à atuação: em um filme cuja narrativa se inspire na tradicional jornada do herói, o protagonista pode começar a história sendo um indivíduo tímido com uma voz comedida, algo que orne com o trabalho de maquiagem e figurino, que também intencionem passar para o público a ideia de que aquele protagonista é uma pessoa frágil. Conforme passa pelas provações de sua jornada, a voz do protagonista (assim como sua maquiagem e figurino) vai se transformando e ficando cada vez mais alta; até que, em um momento catártico do clímax do filme, o protagonista – outrora encabulado e de voz quase inteligível – grita. A voz deste personagem, portanto, varia em altura: vai de baixa a alta.

Já o timbre seria *como é* o som que escutamos. Assim como a altura, o timbre pode ser determinante para a atuação: o timbre da voz de um ator pode tornar-se característico, e pode afetar a percepção do personagem. Um exemplo interessante é o caso do vilão Darth Vader, de *Star Wars*. Na primeira trilogia, dos filmes de 1977 a 1983, o personagem foi incorporado por David Prowse, um fisiculturista de 1,98m cujo porte físico daria ao personagem toda a imponência que George Lucas almejava fazer Vader transparecer. Contudo, a máscara preta icônica pela qual o personagem seria reconhecido abafava a voz de Prowse, fazendo com que ele tivesse que ser redublado por James Earl Jones. A voz gutural de Jones como Vader, contudo, não apenas lançou-o para o estrelato, como também catapultou Darth Vader para o rol de personagens icônicos do cinema, e anuviou a participação de Prowse na construção do personagem. Ainda hoje, 43 anos após a estreia de *Star Wars: Uma nova esperança*, é em Jones que pensamos quando Darth Vader é mencionado.

3.1 DENIS VILLENEUVE

O outro objeto de estudo ao qual o presente trabalho se dedica é o longa-metragem *A chegada* (2016), protagonizado por Amy Adams e dirigido pelo canadense Denis Villeneuve, o qual recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Direção pelo trabalho neste filme.

Nascido em três de outubro de 1967 no condado de Gentilly, o qual atualmente faz parte do município de Bécancour, em Quebec, no Canadá,

Villeneuve estudou Cinema na Université du Québec à Montréal e, com seu primeiro longa-metragem, *32 de Agosto na Terra* (1998), já alcançou certa notoriedade, tendo sido indicado ao prêmio *Un Certain Regard* no Festival de Cannes.

Por seu longa seguinte, *Redemoinho* (2000), recebeu diversas indicações em festivais ao redor do mundo, sendo laureado com o prêmio Panorama no Festival de Berlim, e recebendo o *Genie Award* (atualmente *Canadian Screen Award*) por Melhor Direção e Melhor Roteiro. O filme saiu vitorioso, ainda, em mais três categorias no *Genie Awards*, e ganhou o prêmio de Melhor Filme Canadense no Festival Internacional de Toronto; além de ter sido premiado em diversos outros festivais e premiações.

Após *Redemoinho*, Villeneuve se dedicou à produção de alguns curtas-metragens, nenhum dos quais com a mesma aclamação ou notoriedade de seus longas. Nove anos depois, voltou com *Polytechnique* (2009), uma representação em preto-e-branco do massacre ocorrido na Escola Politécnica de Montréal em 6 de dezembro de 1989, onde um rapaz de 25 anos chamado Marc Lépine entrou armado na universidade e, sob a motivação de estar “combatendo o feminismo”, separou os estudantes por gênero, assassinando 14 mulheres e ferindo dez outras, além de mais quatro homens, antes de cometer suicídio. O massacre suscitou a implementação de leis mais rígidas quanto ao porte de armas em território canadense; e o filme nele baseado foi bem recebido pela crítica e rendendo, à época, o total de nove *Genie Awards*, incluindo um para o diretor Villeneuve (que também foi premiado pela obra no Festival de Toronto).

Com sua obra seguinte, *Incêndios* (2010), Villeneuve alcançou uma indicação ao Oscar. Ainda que tenha perdido o prêmio de melhor Filme Estrangeiro para o longa dinamarquês *Em um mundo melhor* (2010), da cineasta Susanne Bier, o filme foi extremamente bem recebido pela crítica e por outras premiações. Após *Incêndios*, Villeneuve entrou para o mercado *hollywoodiano* com seu primeiro longa-metragem anglófono, *Os suspeitos* (2013), sendo seguido, no mesmo ano, por *O homem duplicado* (2013).

Depois, com *Sicario* (2015) obteve também aclamação crítica, tendo competido pela Palma de Ouro no Festival Internacional de Cannes, e recebido três indicações ao Oscar, sendo elas de Melhor Fotografia para Roger Deakins; Melhor Trilha Sonora para Jóhann Jóhannsson; e Melhor Edição de Som para Alan Robert Murray, todos estes em sua segunda colaboração com Villeneuve, tendo os três

participado de *Os suspeitos*.

Com *A chegada*, Villeneuve conquistou projeção internacional ainda maior. A história da linguista Louise Banks e seu encontro com os *aliens* foi, também, o primeiro filme de Villeneuve a sair do Oscar com uma estatueta para chamar de sua: o prêmio de Melhor Edição de Som foi para Sylvain Bellemare, que trabalhou com Villeneuve também em *Incêndios*. Além desta categoria, o filme foi indicado a outras sete, incluindo Melhor Filme, Melhor Direção, e Melhor Fotografia; nesta última, foi responsável pela primeira (e, até então, única em 89 anos de premiação) indicação de uma pessoa negra na categoria, sendo este o diretor de fotografia Bradford Young.

Seu filme mais recente, *Blade Runner 2049* (2017), sequência do emblemático clássico de Ridley Scott lançado em 1982, assim como o primeiro longa à época de lançamento, não foi um grande sucesso nas bilheterias. Contudo, foi um grande sucesso de crítica, e conquistou dois Oscar: Melhores Efeitos Visuais e Melhor Fotografia – este último, para o já veterano Roger Deakins, que já havia colaborado com Villeneuve em *Sicario* e *Os suspeitos*, e que havia sido indicado 13 vezes antes de sair vitorioso.

Seu filme seguinte será *Duna*, com data de lançamento prevista para 18 de dezembro de 2020. A adaptação do romance homônimo de ficção científica do escritor estadunidense Frank Herbert, além de contar com grande elenco e equipe técnica, surge 35 anos após uma adaptação conduzida por David Lynch, e 10 anos após uma minissérie exibida pelo canal estadunidense *SyFy*, as duas mais notórias adaptações audiovisuais da obra.

Ainda que *Duna* esteja nos estágios iniciais de sua produção, é possível inferir, através do que se sabe sobre a obra original de Frank Herbert e o longa dirigido por David Lynch (e os nunca finalizados de Alejandro Jodorowsky e Ridley Scott), que o próximo lançamento da filmografia de Villeneuve se relaciona tematicamente com os demais longas metragens do diretor pela temática que transparece em grande parte dos longas do diretor, incluindo aqui o objeto de estudo desta dissertação: a família e a alteridade. Mais uma ficção científica para a conta de Villeneuve (que já tem *A chegada* e *Blade Runner 2049* no currículo), a produção de *Duna* apresenta o evidente desafio de levar para as telas uma história que já passou por adaptações extremamente depreciadas pelo público e pela crítica; assim como o de fazer com que a narrativa pareça original e interessante em uma era de

blockbusters onde filmes que notavelmente valeram-se de elementos da obra de Frank Herbert, tais como *Star Wars*, já permeiam o imaginário popular em se tratando de ficção científica e *space operas*.

Tendo em vista que a família e a alteridade são temáticas recorrentes no cinema de Denis Villeneuve, este capítulo seguirá apresentando e analisando de que forma, nos longas-metragens dirigidos pelo canadense, tais temáticas se manifestam.

Em seu primeiro filme, *32 de agosto na Terra* (1998), Villeneuve nos apresenta Simone (Pascale Bussières), uma modelo que, após sofrer um acidente de carro, reflete a respeito da efemeridade da vida e decide que ter um filho com seu melhor amigo, Philippe (Alexis Martin), é a melhor maneira de permanecer nesse mundo e deixar algo para a posterioridade; portanto, tenta convencê-lo a fazer sexo, ainda que o amigo estivesse em um namoro. Philippe, secretamente apaixonado por ela e completamente incrédulo de que a relação fosse acontecer, aceita, desde que os dois o façam em um deserto. Ainda que este fosse um longa experimental e um primeiro passo um pouco distante do que viria a ser uma carreira aclamada, esta obra já tangenciava a temática familiar que a filmografia de Denis Villeneuve constantemente abordaria, através do desejo peculiar de sua protagonista de constituir família após vivenciar um evento traumático.

Seu segundo longa, *Redemoinho* (2000), narrado por um peixe pré-histórico prestes a ser morto e preparado para o consumo, nos apresenta a história de Bibianne Champagne (Marie-Josée Croze), uma jovem executiva dona de uma grife de luxo cuja vida constantemente está fora de seu próprio controle. Herdeira de um grande nome da indústria da moda, Bibianne inicia o longa fazendo um aborto e, apesar de considerar correta a decisão de abortar (ao ponto de o longa, a fim de retratar seu contentamento em fazê-lo, tocar *Good Morning Starshine*, do musical *Hair*), não consegue evitar sentir-se culpada eventualmente, e esta culpa acaba acumulando-se após uma sequência de situações desastrosas: seu irmão a expulsa de sua própria empresa, sua entrevista com uma revista importante é uma calamidade, e após frequentar uma balada para esquecer as mágoas, acaba por atropelar um homem e ir embora sem prestar socorro. O homem morre, depois, sozinho e sentado em sua própria cozinha.

Bibianne lê a notícia sobre a morte do homem e considera entregar-se à polícia; sua culpa é tanta que aborda um completo estranho no metrô e o questiona

se deveria, de fato, fazê-lo, ao que o estranho diz que entregar-se não trará o falecido de volta. Cada vez mais incomodada consigo mesma, ela decide então jogar seu carro no rio para livrar-se de quaisquer evidências que a conectem com a morte do homem, mas tem dificuldade de empurrar o veículo. Ela acaba por entrar no carro a fim de se jogar também, mas sobrevive. Sua sobrevivência a leva a procurar mais sobre o homem que matou, o que faz com que ela cruze o caminho do filho do falecido Annstein Karson (Kliment Denchev), Evian (Jean-Nicolas Verreault).

Evian (cujo nome, se lido de trás para frente, é *Naive*, ou seja, “*ingênuo*”, em inglês) acredita na história contada por Bibianne de que ela seria vizinha de seu falecido pai, e acaba por se envolver sexualmente com ela. Culpada, Bibianne eventualmente confessa seu crime e pede ao rapaz que a mate em retaliação. Também angustiado, Evian vai a um bar com as cinzas do pai e conta a um transeunte que está se envolvendo com a assassina de seu pai, e pergunta o que fazer. O estranho, tal qual aquele abordado no metrô por Bibianne, sugere que continuem juntos e nada façam a respeito dessa tragédia – e assim, os dois o fazem.

Experimental e peculiar, este longa foi classificado pelo portal estadunidense de críticas e notícias cinematográficas *IndieWire* como o pior dos filmes de Villeneuve, e descrito como “não exatamente ruim, mas sim incompleto, malpassado”¹⁷. Aqui, alguns elementos se repetem em relação a *32 de agosto na Terra*, e outros pressagiam o que viria nos longas seguintes: temos a protagonista feminina e o acidente de carro presentes no longa anterior, e as relações familiares que tanto viriam a marcar a filmografia subsequente de Villeneuve: Bibianne vive à sombra da genialidade da mãe e é sufocada pelo irmão executivo, enquanto Evian não mantém contato frequente com o pai, ainda que este fosse seu único laço familiar ainda vivo. Ambos os personagens, sozinhos e perdidos, se unem em meio à tragédia, resultando em um final “feliz”, ainda que quintessencialmente irônico.

Em *Polytechnique* (2009), vemos a história real de um crime de ódio. O assassino (que nunca é citado pelo nome, e sobre o qual não nos é apresentada nenhuma história de vida prévia a não ser a que ele mesmo conta brevemente em seu monólogo no *voiceover* da abertura do longa) entrou na Escola Politécnica de

¹⁷ “An obvious precursor to “Enemy,” “Maelström” isn’t a bad film so much as it is a half-baked one”. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2017/10/denis-villeneuve-movies-ranked-worst-best-blade-runner-arrival-sicario-1201882671/>

Montreal e assassinou 14 mulheres, ferindo dez outras e, também, quatro homens, sob o pretexto de “combater o feminismo”, e depois se suicidou. O jovem odiava mulheres (em especial, as feministas) e as considerava aproveitadoras baratas e oportunistas, escandalosas que haviam arruinado sua vida – apresentando, portanto, uma visão do Outro completamente distorcida.

De acordo com Kathryn Woodward, em seu ensaio *Identidade e diferença: uma introdução teórica e cultural*, no livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (2014), a identidade se pauta pela diferença – portanto, o Outro nada mais é do que a negação de uma identidade que seja, de alguma forma, hegemônica.

Partindo de uma palestra ministrada por Michael Ignatieff, denominada *The narcissism of minor differences* (1994), onde o escritor e radialista remete à Guerra da Bósnia em uma breve anedota sobre cigarros sérvios e croatas, Woodward discorre sobre questões de identidade, diferença e pertencimento. Sobre isso, ela diz:

“(...) a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença.” (WOODWARD, 2014, p. 9)

Desta forma, ainda que a autora parta da situação específica exemplificada por Ignatieff (1994), é possível aplicar tal raciocínio a outros cenários. Por exemplo, enquanto ser sérvio, na situação de conflito da Guerra da Bósnia, é ser “não croata”; declarar-se transgênero é ser “não cisgênero”; dizer-se negro (ou pertencente a qualquer outra minoria étnica e racial) é ser “não branco” (isso tudo, é claro, em uma perspectiva simplista e para fins apenas de comparação e contextualização).

Portanto, a identidade pauta-se pela diferença – e o Outro pode ser entendido como aquele que, em uma narrativa ou situação onde a identidade X é apresentada como hegemônica, dominante, detentora do ponto de vista principal; apresenta-se como pertencente à identidade Y: marginalizada, inferiorizada e vista como divergente por aqueles pertencentes à X.

Inayatullah e Blaney (2004) afirmam que há três maneiras de se lidar com o Outro: negando-o, excluindo-o ou copiando-o. Os autores trabalham a questão do Outro dentro das Relações Internacionais, mas é possível aplicar sua análise em

contextos distintos de análise de indivíduos e personagens.

Sendo assim, o assassino sem nome interpretado por Maxim Gaudette em *Polytechnique*, dentro da perspectiva de Inayatullah e Blaney (2004), ao realizar o ataque, optou por excluir o Outro (sendo este, de sua perspectiva, as mulheres): de sua vida, e da existência como um todo.

Ao fim do longa, a personagem Valérie (Karine Vanasse), uma sobrevivente do massacre, alcança seu objetivo de tornar-se engenheira e descobre estar grávida. Ao fazer esta descoberta, Valérie escreve uma carta à mãe do assassino, ainda que sem intenção de realmente enviá-la, como forma de lidar com o medo. Medo do futuro, medo do passado, medo do que essa criança poderia vir a ser, medo do Outro – afinal, em algum ponto, a mãe do rapaz que ceifou a vida de sua melhor amiga provavelmente foi uma mulher como a própria Valérie, sentindo-se amedrontada diante das barras coloridas que teriam aparecido em seu teste, ou talvez feliz, mas certamente sem a menor ideia de que a vida que gestava em algum momento seria capaz daquela atrocidade. Mas, como bem diz a própria personagem em seu monólogo, também em *voiceover* (fazendo aqui uma rima narrativa com o começo do filme, que é o assassino escrevendo sua carta de suicídio), ela está “cansada de sentir medo”. O filme, então, encerra-se com a seguinte citação: “se for um menino, vou ensiná-lo a amar. Se for uma menina, vou dizer-lhe que o mundo é dela”. Uma mensagem otimista e esperançosa para finalizar um filme poderoso e melancólico sobre a cólera daqueles que não conseguem enxergar o Outro como seu igual.

A questão familiar permeia toda a narrativa do longa *Incêndios* (2010). Nele, uma mulher é acometida de um mal súbito e morre dias depois sem mais explicações; contudo, deixa instruções para que seus filhos gêmeos, os quais criou sozinha em um país estrangeiro, encontrem seu pai e seu irmão; caso contrário, a enterrariam sem caixão, sem lápide, sem epitáfio e sem roupas – “sem regalias para aqueles que não cumprem suas promessas”, segundo a própria em testamento. Quanto ao pai, pensavam estar morto, pois foi esta a história que sua mãe lhes havia contado; mas de um irmão nunca sequer haviam ouvido falar e nem cogitavam sua existência.

A filha, Jeanne (Mélicha Désormeaux-Poulin), se incumbe da tarefa de desvendar o passado da mãe, enquanto seu irmão, Simon (Maxim Gaudette, em sua segunda parceria com Villeneuve), encontra-se ainda em negação quanto aos

segredos que sua mãe escondia.

A trajetória da protagonista Nawal Marwan (Lubna Azabal) é tão marcada pela violência e crueldade que se torna, de certa maneira, fácil ao espectador não se atentar às minúcias do subtexto geopolítico da obra devido ao distanciamento de tal subtexto que ela oferece, ao centrar a narrativa em uma perspectiva mais individual e intimista. Apesar de um adesivo “I ♥ Palestine” que aparece brevemente em destaque colado em uma janela em uma cena, não há nada que indique ao público exatamente em qual território nacional o longa se passa. Contudo, o filme é uma tradução intersemiótica da peça homônima do libanês Wajdi Mouawad, o qual baseou alguns pontos da história na vida da militante comunista Souha Bechara, que fez parte da Guerra Civil Libanesa e foi incumbida da missão de assassinar o general Antoine Lahad, do Exército do Sul do Líbano. Bechara falhou na missão, mas deixou Lahad ferido; e pelo atentado foi encarcerada (sem julgamento prévio ou assistência humanitária) no complexo de Kham por dez anos.

A narrativa de *Incêndios* (2010) está permeada também pelo ódio ao Outro: é o ódio ao Outro que faz com que os homens da família de Nawal matem Wahab (Hamed Najem), seu namorado muçulmano e pai de seu primeiro filho. É o ódio ao Outro que permeia sua existência e a de seu primeiro filho, Nihad (Aladeen Tawfeek), constantemente – o sentimento de ódio, de vingança e retaliação faz com que os refugiados queimem o orfanato e criem aquelas crianças em um mundo onde tudo o que conhecem é violência. É o ódio que leva os cristãos a fuzilarem e queimarem um ônibus lotado de refugiados muçulmanos, poupando apenas a protagonista, a única cristã ali presente, e deixando-a viver para ver a fumaça preta dos corpos incinerados apenas por serem quem são. Nawal pretendia quebrar esta corrente de ódio através da busca por seu filho perdido, e Nihad, em sua busca pela mãe, também o pretendia; mas foi esse mesmo ódio ao Outro que fez com que seus caminhos se cruzassem em Kfar Ryat, com Nihad cometendo uma atrocidade contra sua mãe sem saber quem ela era, pois foi o próprio ódio ao Outro que matou seu pai e que gerou as circunstâncias para que ele se tornasse Abou Tarek, em uma trajetória análoga a Édipo Rei.

Em *Os suspeitos* (2013), primeiro longa-metragem anglófono de Villeneuve, novamente a família encontra-se no cerne da narrativa de Villeneuve. Duas famílias, os Dover e os Birch, estão comemorando o Dia de Ação de Graças quando as duas filhas mais novas das famílias, Anna (Erin Gerasimovich) e Joy (Kyla-Drew

Simmons), desaparecem após terem saído da casa dos Birch, onde todos estavam, para irem brincar e procurar o apito de Anna na casa dos Dover. Anteriormente as meninas, junto aos seus irmãos mais velhos, haviam se aproximado de uma van, da qual se ouvia música tocando, e se afastaram. Quando as garotas desapareceram o irmão de Anna, Ralph (Dylan Minnette), contra sobre a van e, ao procurá-la, descobre que esta já havia partido. As famílias, então, comunicam a polícia sobre o desaparecimento e informam a respeito da van, e o detetive a atender a ocorrência é Loki (Jake Gyllenhaal).

A investigação subsequente conduzida pelo detetive Loki o leva até Alex Jones (Paul Dano), um rapaz com QI equivalente ao de uma criança de 10 anos e dono da van encontrada; portanto, incapaz de cometer qualquer crime. O protagonista Keller Dover (Hugh Jackman), insatisfeito com os rumos da investigação e com as decisões tomadas pela força-tarefa policial, o levam a tomar a situação em suas próprias mãos e a conduzir sua própria investigação.

Aqui, mais uma vez, os núcleos centrais deste filme de Villeneuve são compostos por famílias. Tal qual em *Incêndios*, toda a trama gira em torno de uma ruptura na estrutura familiar que precisa ser solucionada ou compreendida – no filme anterior, a morte da mãe e a descoberta da existência de um pai e um irmão; neste, o desaparecimento das filhas. Ainda que a questão da alteridade muito nitidamente se aplique aqui – o Outro é Alex, neurodivergente, a quem Keller Dover, neurotípico, nega direitos básicos e tortura sucessivamente – é consideravelmente mais interessante apontar como o estudo de personagem feito em cima de Keller Dover e a masculinidade tradicional e tóxica que este representa age em relação a este Outro.

Keller é um homem hétero, pai de família, com o papel tradicional de “provedor”, o qual assume com orgulho. Quando a filha é raptada, ele reage de forma a tentar resolver as coisas por conta própria, cumprindo com o papel de provedor e “macho da casa” que lhe fora incumbido desde a adolescência devido à morte do pai. Keller acredita que a incapacidade de resolver a situação sozinho e deixar que sua filha seja salva por outro homem que não ele seja um sinal de impotência e fragilidade, o que fica implícito em uma de suas interações com Loki, em que ele fala que ele é quem deveria salvar a filha, e não o detetive – profissional habilitado, treinado e pago para realizar tal ação, ao contrário de Dover.

Keller se recusa a cogitar a possibilidade de qualquer outra pessoa ter pego

sua filha e concentra suas energias em Alex, não o vendo como alguém com a capacidade mental de uma criança de 10 anos (o que ele é) pelo mero fato de Alex ser capaz de dirigir uma van. Dover, então, reage da forma que, em uma sociedade ainda muito machista e patriarcal, é ensinada às crianças do sexo masculino sobre como lidar com suas emoções e com adversidades: agressiva e violentamente.

O patriarca da família Dover exclui o Outro que há em Alex, negando-lhe direitos básicos como água e comida, e o agride constantemente, ao ponto de inchar o rosto do jovem de forma que ele fique praticamente irreconhecível, chegando ao ápice da crueldade de montar um armário para trancá-lo sob um chuveiro ora escaldante ora congelante, e sem entrada de luz ou ar a não ser um pequeno buraco por onde conversam. Keller entra, portanto, em uma trajetória violenta e brutal análoga à do personagem Jimmy Markum, no longa *Sobre Meninos e Lobos* (2003), de Clint Eastwood.

Interpretado por Sean Penn em uma atuação que lhe rendeu o Oscar de Melhor Ator, Jimmy Markum também assume orgulhosamente o papel de homem hétero provedor do lar e vetor de uma masculinidade tóxica e agressiva, incapaz de aceitar que outra pessoa esteja no controle de uma situação que diz respeito à sua família; ao perder a filha, age de forma paralela à investigação oficial e, enquanto a “investigação” de Dover em *Os suspeitos* o leva a ficar enclausurado, machucado, sem grandes chances de saída e sobrevivência caso não obtenha ajuda, a “investigação” de Markum em *Sobre meninos e lobos* faz com que ele, em sua busca por uma solução para o assassinato de sua filha Katie, acabe por matar seu amigo de infância, Dave Boyle, sem saber que este não era o real assassino.

Por outro lado, na adaptação homônima do romance do escritor português José Saramago *O homem duplicado* (2013), as questões da família e do reconhecimento do Outro são apresentadas de forma bem peculiar.

A família apresenta-se em *O homem duplicado* através dos dois núcleos distintos que se colidem; o de Adam e o de Anthony (ambos interpretados por Jake Gyllenhaal, em sua segunda colaboração com Villeneuve). Adam, o professor universitário de História que descobre ter um duplo, tem um frio namoro com Mary (Mélanie Laurent); e Anthony, o ator de sucesso mediano, é casado com Helen (Sarah Gadon), que está grávida. Ao passo em que Adam descobre a existência de um homem exatamente igual a si, suas vidas começam a se misturar. Uma das múltiplas interpretações que se pode extrair do filme é a de que Adam e Anthony

seriam na realidade uma pessoa só: um antes do acidente, e outro depois. O homem, infiel, após ter seu caso extraconjugal de longa data com Mary descoberto pela mesma, sofre o acidente e cria uma segunda personalidade para si a fim de distanciar-se deste acontecimento e de lidar com o trauma. Conforme vai aceitando o que ocorreu, o personagem vai cruzando a fronteira entre as duas personalidades, até absorver completamente o duplo que havia criado para si. Ao ceder à tentação em formato de chave que lhe é apresentada na última cena, Adam/Anthony fragmenta-se de novo. É um estudo sobre infidelidade, sobre comprometimento, sobre impulsos e, principalmente, remete à própria aula ministrada por Adam ao início do filme, onde ele ensina sobre governos despóticos e sobre os mecanismos que estes usam a fim de despir os indivíduos de suas personalidades, individualidades e particularidades – e, vale notar, o autor da obra original, José Saramago, viveu a maior parte de sua vida sob o regime autoritário do Estado Novo de Portugal, chefiado por Antônio de Oliveira Salazar e Marcello Caetano, e muitas de suas obras abordam esse período histórico através de alegorias e, dentre elas, há a massificação das coisas, resultando na perda da individualidade.

Se considerarmos a possibilidade de realmente existirem dois personagens principais, em vez de um só em diferentes momentos de sua vida, a alegoria com o totalitarismo e a perda da individualidade torna-se ainda mais evidente: o choque de Adam com a existência de um sócio seu não é proveniente apenas do surrealismo, da aura onírica do filme e da completa falta de explicação acerca da origem e existência do duplo; mas sim, também, da perda de individualidade que a descoberta significa. Adam, de repente, não é mais único no mundo de forma alguma: Anthony tem a mesma voz, a mesma barba, o mesmo cabelo, a mesma cicatriz peculiar. Ambos são produtos massificados de uma sociedade moderna onde, a despeito da liberdade, da democracia e da amplitude de acesso à informação em alta velocidade, ainda somos submetidos a expectativas e padrões sufocantes e pouco realistas (incluindo-se aí a monogamia, em um retorno à primeira teoria).

Há, ainda, a questão das mulheres – as quais são, sem sombra de dúvida, o Outro deste filme, em contraste com Adam/Anthony. Elas são notavelmente representadas pelas aranhas ao longo do filme, as quais aparecem de forma estratégica: no clube, prestes a ser esmagada; no pesadelo de Adam após Helen confrontar Anthony; na visão panorâmica da cidade, após Adam/Anthony visitar a

mãe (Isabella Rossellini, cuja única aparição em cena evidencia a teoria de que Adam e Anthony sejam a mesma pessoa); e ao final, quando Adam assume de vez o papel de Anthony e deliberadamente decide ir ao clube.

As aranhas são criaturas peculiares: algumas são menores que unhas das nossas mãos e podem ser facilmente esmagadas pelas solas dos nossos sapatos; outras são grandes o suficiente para ingerirem pássaros. Algumas, bastante conhecidas, são até responsáveis por comer o macho de sua espécie após a cópula. Uma coisa que é comum a praticamente todas elas, contudo, é a produção de teias para a captura de animais menores e mais frágeis, o que resulta no animal se alimentando daquele que está preso. A metáfora, então, se apresenta da seguinte maneira: Adam/Anthony se sente preso em todos os relacionamentos que vive com mulheres, e as vê como aranhas: ora monstruosas, imensas e paralisantes, prendendo-o em suas teias; ora minúsculas e à sua mercê.

Já em *Sicario* (2015), a família é apresentada como um artifício para se suscitar empatia por parte do público. Acompanhando a protagonista Kate Mercer (Emily Blunt), vemos uma crítica não apenas à guerra às drogas, como também ao imperialismo e intervencionismo estadunidense, à violência cíclica e à desumanização do Outro que gera justamente tal ciclo de violência.

Ao encontrar, juntamente com seu colega Reggie Wayne (Daniel Kaluuya), dezenas de corpos e uma bomba durante uma batida em uma casa no estado do Arizona, na fronteira com o México, por suspeitas de envolvimento dos proprietários com cartéis de drogas, Mercer acaba sendo recomendada por seu chefe para fazer parte de uma força-tarefa conjunta junto aos agentes Matt Graver (Josh Brolin) e Alejandro Gillick (Benicio del Toro), a fim de apreender Manuel Díaz (Bernardo Saracino), um figurão do cartel de Sonora. Com a certeza de que a força-tarefa traria justiça àqueles responsáveis pela bomba que matou dois de seus colegas no Arizona, Mercer junta-se à operação.

Contudo, nem tudo é o que parece, e Kate descobre isso a duras penas: após uma operação em uma rodovia no sentido México-EUA, onde vários membros do cartel são mortos em meio a civis sem a menor preocupação por parte da equipe tática com ética ou sequer segurança, a protagonista passa a desconfiar da idoneidade de todo o esquema tático. Ela descobre, então, que o objetivo da missão não é o de capturar Díaz e leva-lo à justiça, e sim, o de desestabilizá-lo de tal forma que faça com que ele seja chamado de volta ao México pelo chefe do cartel de

Sonora, Fausto Alarcón (Julio Cesar Cedillo). Desta forma, ele levaria involuntariamente os investigadores até seu chefe, fazendo com que a CIA consiga dismantelar o cartel inteiramente.

A esta explicação, segue-se uma operação tática em um dos bancos usados por Díaz para lavagem de dinheiro. Kate e Reggie se empolgam e planejam usar o que descobriram nesta operação a fim de montar um caso contra Díaz e indiciá-lo, mas recebem ordens para não fazê-lo. Frustrados com a restrição, ambos contrariam outras ordens, e entram no banco mesmo assim – o que faz com que ambos sejam expostos e vistos e Kate, depois, é atacada por Ted (Jon Bernthal), um policial corrupto, e descobre que foi usada como isca involuntária ao mostrar seu rosto no banco. Com o corrupto nas mãos, Graver e Alejandro dão continuidade à operação.

Díaz, então, é chamado de volta ao México, tal como haviam esperado, mas Kate questiona as boas novas e aponta que eles não têm jurisdição no país vizinho. É então que ela descobre que sua participação e a de Reggie, no esquema tático, é mera formalidade necessária para que justamente os agentes pudessem entrar no México e dar seguimento à operação.

Ainda que furiosos com a descoberta de estarem sendo usados, Kate e Reggie permanecem na missão. Ao fim da operação tática no túnel, Kate vê Alejandro sequestrando um laçao de Díaz, um policial corrupto chamado Silvio (Maximiliano Hernández), e tenta impedi-lo, mas é incapacitada. Percebendo, enfim, a dimensão da ilegalidade de todo o esquema, Kate confronta Matt e recebe a notícia de que na verdade o objetivo daquela missão era o de voltar para um tempo onde outro cartel, o de Medellín, comandava o tráfico de drogas da região; pois sob esse cartel, as autoridades americanas tinham um maior controle da situação.

Como dito anteriormente, a família é um artifício utilizado pelo filme para suscitar empatia por parte do público. O policial Silvio, por exemplo, aparece em diversas sequências breves com seu filho e sua esposa: tomando café da manhã, almoçando, se vestindo para o trabalho – aparentemente honesto – de policial, combinando com o filho de jogarem futebol mais tarde, quando voltasse do trabalho. Contudo, Silvio nunca voltou, e seu filho e sua esposa são vistos na última cena do filme, durante uma partida de futebol do menino, a qual é interrompida pelo estridente barulho de tiros – porém, em poucos segundos, a ordem se reestabelece,

deixando evidente a dolorosa rotina da violência em meio àquela comunidade marginalizada.

Do outro lado da moeda, também vemos a família como instrumento de empatia: Alejandro, outrora um advogado na cidade de Juarez, no México, teve sua esposa e filha assassinadas a mando de Alarcón, provavelmente por se envolver com algum caso relacionado ao cartel de Sonora. Agora um assassino de aluguel (*sicario*, em espanhol) a mando do cartel de Medellín e com o total apoio das instituições dos EUA, Alejandro alcança sua vingança e mata a família de Alarcón, deixando-o por último, para que este soubesse que causou a morte de seus entes queridos.

O Outro, aqui, não se restringe apenas ao óbvio (os mexicanos, em relação aos americanos): temos, como principal Outro, a protagonista do filme. Kate Mercer é, notavelmente, a única mulher presente em todas as operações táticas das quais participou. Mantida no escuro o tempo todo e tendo que lidar com a misoginia recorrente naquele ambiente militarizado, Kate é a única a empatizar, de qualquer forma, com os mexicanos, mostrando-se disposta a agir em conformidade com a lei em todas as circunstâncias possíveis, evitando matar e sendo nitidamente contrária a diversas ações de Graver e de Alejandro. Como consequência de sua boa índole, Kate sofre uma tentativa de estupro e assassinato por parte de Ted e, por mais que Alejandro a tenha salvo e dito repetidas vezes que ela o lembra de sua falecida filha, é ameaçada de morte por ele a fim de assinar um termo afirmando que todas as ações da operação tática ocorreram em consonância com os trâmites legais.

Em *Blade Runner 2049* (2017), sequência do clássico *Blade Runner: O caçador de androides* (1982), do diretor Ridley Scott, a representação do Outro pode ser facilmente percebida em diversos aspectos diferentes. Neste filme, os replicantes são “humanos artificiais”, gerados a partir de engenharia biológica, anteriormente utilizados como força de trabalho escravizada em colônias fora do planeta, terminantemente proibidos de entrarem na Terra. Após diversas rebeliões, uma nova série de replicantes, programados para obedecerem fielmente e cumprirem com as funções às quais foram designados, foi criada; e os replicantes antigos que sobreviveram foram caçados e “aposentados” (ou seja, mortos) por agentes denominados *blade runners*.

Acompanhamos a história de K (Ryan Gosling), um replicante incumbido com a árdua tarefa de “aposentar” (caçar e matar) seus semelhantes não-registrados. Ao

aposentar o replicante veterano Sapper Morton (Dave Bautista), K encontra uma ossada que, ao ser examinada, descobre-se que pertencia a uma mulher que morreu no parto – e, principalmente, encontram um número de série: a ossada pertence a uma replicante.

Até o momento da descoberta da ossada, a possibilidade de replicantes engravidarem simplesmente não existia. Após a descoberta, tal possibilidade é sumariamente enterrada: a fim de manter o *status quo* dos replicantes como escravos e de não causar tumulto, a tenente Joshi (Robin Wright), chefe de K, ordena que ele apague todos os traços daquela descoberta, inclusive matando o filho ou filha daquela replicante, caso encontrasse tal indivíduo. K se mostra relutante e encara a situação como um dilema ético: ainda que sua profissão e programação seja basicamente a de um capitão do mato (fato que não passa despercebido por Sapper, no início do filme, que o questiona sobre qual é a sensação de matar sua própria espécie, ao que K responde que não mata os seus, pois sua linha de replicantes simplesmente não foge), K nunca “aposentou” uma criatura que houvesse nascido antes – e nascer é igualar-se aos humanos, é ser estritamente biológico, é ter uma alma.

Contrariando a ordem de Joshi, K resolve conduzir uma investigação por conta própria a fim de descobrir o paradeiro da criança que tem o potencial para mudar o destino de todos os replicantes, mas acaba por se descobrir mais envolvido com a situação do que gostaria: ao investigar o local onde a ossada da replicante Rachael (Sean Young) foi encontrada, K descobre uma data entalhada no tronco de uma árvore. Esta data é a mesma que estava entalhada em um cavalo de madeira que, de acordo com as suas memórias (as quais, até então, ele acreditava serem programadas), ele possuía, durante sua infância em um orfanato.

Acreditando, então, ser a criança nascida de uma replicante, K vai atrás de sua origem e da história de sua mãe.

Além da evidente alusão a *Pinóquio* e *A.I. – Inteligência Artificial* (2001), este filme aborda o Outro através de uma narrativa que ecoa elementos relacionados à escravidão e ao racismo. Desde o início do filme, K ouve termos depreciativos relacionados ao fato de ser replicante. Ouve dos colegas policiais que o xingam de “pele-falsa” e cospem em sua direção, ouve dos demais moradores do prédio decrépito onde vive (em referência à *O Mágico de Oz*, chamam-no de Homem de Lata), lê pichado na porta de seu apartamento (em letras garrafais, um nada sutil

“vai se foder, esfolador”). Recebe insultos, até, de forma velada: Coco (David Dastmalchian, presente também em *Os suspeitos*), o funcionário do necrotério encarregado de examinar a ossada de Rachael, menciona de forma corriqueira que Sapper teria sido “um pele-falsa sentimental”, e emenda com um breve “desculpa” ante a presença de K. Sua chefe, Joshi, comenta em determinado momento que K “estava se dando bem sem uma alma”, quando ele apresenta seu dilema filosófico quanto a matar a criança. Ela também menciona que apesar de ter conhecido vários replicantes em sua vida, às vezes “se esquece” que K é um, e declara que não existiam replicantes no lugar onde passou a infância e a juventude. Ainda que o protagonista assuma essencialmente a função de um capitão do mato (no Brasil escravagista dos séculos XVIII e XIX, um escravo encarregado de caçar e capturar outros escravos fugitivos das senzalas e entregá-los aos seus proprietários), ele continua um replicante – e, tal qual os capitães do mato, segue marginalizado e não goza de nenhum prestígio pelo que faz; seja dentre os seus, seja dentre os seus senhores.

Na possibilidade de ter nascido, K vê uma chance de se tornar uma “pessoa de verdade”, com alma e tudo. A questão da “alma”, no filme frisada, era um argumento deveras utilizado pelo colonialismo e neocolonialismo europeu na África, Ásia, América e Oceania, a fim de se justificar as atrocidades cometidas contra os povos nativos dessas terras do século XVI ao século XX: de início, dizia-se que estes povos, de feições e hábitos distintos e diversos, seriam inferiores pois não teriam alma, e o melhor que se poderia fazer para que eles lhes fossem úteis seria a escravidão e a catequização, tornando-se subservientes. Depois, com o advento da ciência e, eventualmente, do darwinismo, estudavam suas características físicas e, com base nas diferenças, os denominavam inferiores, portanto, não detentores de nenhum real valor e merecedores de serem dominados, subjugados e explorados; gerando, assim, desde os zoológicos humanos (prática comum no século XIX e XX, através da qual levavam-se os negros e indígenas escravizados para a Europa e os enjaulavam em jardins zoológicos como forma de entretenimento para que até as classes menos abastadas, impossibilitadas de viajarem para as colônias, pudessem ver aquela “outra espécie” de humanos em uma representação de seu “habitat natural”), até a prática da eugenia, no início do século XX, que culminou no horror nazista dos campos de extermínio.

Desta forma, podemos compreender que o Outro apresentado neste filme

consiste nos Replicantes, em uma evidente alegoria à constante discriminação sofrida pela população negra ao longo de séculos durante a nossa ínfima existência no planeta Terra – discriminação esta que vergonhosamente perdura até o tempo presente.

A família apresenta-se, aqui, pela ausência: K, um replicante, criatura artificial, não tem laços consanguíneos com ninguém, assim como não possui nenhuma relação interpessoal significativa além das que tem com a sua chefe, Joshi; e com a inteligência artificial Joi (Ana de Armas), um holograma originalmente com funções sexuais que se torna a única companhia de K em seu apartamento solitário. O protagonista, então, vê-se movido pela vontade de descobrir tudo a seu próprio respeito, diante da possibilidade de ter sido amado e desejado por uma mãe e um pai que o considerariam, então, um milagre: tal qual Pinóquio, ao fim de sua saga, um garoto de verdade. Ou, como bem diria Roy Batty, ao final do primeiro *Blade Runner* (1984), encerrando sua trágica busca por longevidade em um mundo de obsolescência programada: “mais humano que os humanos”.

O segundo objeto de estudo desta dissertação é o filme *A chegada*, o qual será descrito e comentado no tópico a seguir.

3.2 O FILME A CHEGADA (2016)

Em *A chegada*, acompanhamos a trajetória da professora e intérprete Louise Banks (Amy Adams). Durante os primeiros minutos do filme, acompanhamos a trajetória de Louise com sua filha através de uma rápida montagem (análoga à sequência inicial do filme *Up – Altas aventuras*): ao longo dos primeiros quatro minutos, podemos ver o nascimento, o crescimento, e a morte prematura da jovem, enquanto Louise, em uma narração em *voiceover*, discorre brevemente a respeito da memória humana e do seu funcionamento, assim como sobre a história da vida da filha (dois pontos essenciais na história do filme), ao som de “On the nature of daylight”, canção instrumental do compositor britânico Max Richter.

Após esse breve início, ao final do *voiceover* de Louise, quando ela menciona em seu monólogo o fato de que a chegada dos extraterrestres foi um evento marcante, podemos ver tal evento se desenrolando: ela chega na universidade em que leciona e depara-se com a movimentação constante dos alunos, que vão a todo momento aos televisores, os quais exibem notícias urgentes, mas ainda assim a

personagem parece não ter ciência do que está ocorrendo no resto do mundo. Ao entrar na sala de aula, depara-se com um recinto praticamente vazio – somente oito alunos compareceram à aula. Quando Louise começa a discorrer sobre a matéria da aula, o celular de uma aluna toca, a garota pede que Louise ligue a TV em um canal de notícias, e é assim que a protagonista descobre que não, os terráqueos não estão sozinhos no universo – doze objetos voadores não-identificados, de formato oval, “pousaram” em onze países diferentes (sendo estes Dinamarca, EUA, Austrália, Paquistão, Venezuela, Japão, China, Serra Leoa, Sudão, Reino Unido e Rússia, nas regiões do Mar Negro e da Sibéria), deixando assim a população mundial em polvorosa e temendo um ataque – ainda que tais objetos não tivessem feito nada além de adentrar a atmosfera terrestre.

Em seguida, vemos o caos do mundo em pequenos momentos – carros colidindo uns nos outros no estacionamento da universidade, caças militares em alta velocidade no céu, programas de rádio e televisão realizando coberturas alarmistas do ocorrido. Também vemos Louise recebendo uma ligação de sua mãe, durante a qual não ouvimos as falas do outro lado da linha, mas vemos a protagonista tranquilizando a mãe quanto aos acontecimentos recentes, e reafirmando estar bem – o que, acreditamos, refere-se não apenas a presença dos objetos aparentemente alienígenas, mas também à perda, talvez ainda recente, da própria filha.

No dia seguinte, Louise vai à universidade, ainda que ela esteja vazia e nenhum de seus alunos tenha comparecido à aula. Ela, então, recolhe-se ao seu gabinete e é abordada pelo coronel G. T. Weber (Forrest Whitaker), que a procura justamente para discutir a questão dos alienígenas. Insatisfeito com a abordagem de Louise (que, por não conhecer a “língua” que os extraterrestres estariam “falando”, no áudio que lhe foi apresentado, julgou que teria um trabalho de interpretação mais produtivo estando na presença das criaturas, o que desagradou Weber), o general desiste da ajuda de Banks e vai embora, mas acaba indo atrás dela em sua própria casa, de madrugada, em um helicóptero. Louise, então, embarca com Weber rumo à localização da nave que parou nos EUA. No helicóptero, a protagonista conhece Ian Donnelly (Jeremy Renner), físico teórico que a antagoniza brevemente por estarem em extremos opostos do espectro do trabalho com os alienígenas (Ciências Humanas e Ciências Exatas), a despeito do fato de que ambos trabalhariam juntos. Então Louise vê pela primeira vez o OVNI, chamado de “concha” por Weber na cena anterior, e entende o porquê deste apelido.

Figura 7 – Primeira aparição da nave dos heptápodes, apelidada de "concha"



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Alocados na base militar, Ian e Louise se veem em um ambiente cujos únicos sentimentos coletivos são os de estresse e urgência: de imediato, já se deparam com um homem sendo retirado do local em uma maca e, ao questionar sobre isso, Louise ouve “nem todo mundo é capaz de lidar com experiências como essa” em resposta. Ao responder a um questionamento de um agente da CIA (David Halpern, interpretado por Michael Stuhlbarg) a respeito do oxigênio no interior da concha, Ian ouve um “então você está me dizendo que eles poderiam nos sufocar, se quisessem?”. O clima é de paranoia absoluta.

Logo em seguida, os dois já são enviados para a nave para tentarem auxiliar no contato entre os humanos e os *aliens*. Vestindo trajes herméticos, eles são praticamente mantidos no escuro quanto ao que vão fazer, ou sequer sobre como ocorre o “encontro”. Assim como o público a essa altura do filme, não sabem sequer qual a aparência dos alienígenas. Na sequência em que ambos os personagens vão, pela primeira vez, até a “Concha”, a grandiosidade e incompreensibilidade a ela atribuída através do uso de um ângulo contra-plongée (com a câmera abaixo do objeto em primeiro plano, visualizando-o de baixo para cima) traduz-se em uma referência visual ao icônico monólito do filme *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.

Figura 8 – "Concha" vista de baixo a cima



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 9 – Monólito do filme *2001: Uma odisséia no espaço* (1969), visto de baixo a cima

Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *2001: Uma odisséia no espaço*

O primeiro encontro, contudo, não ocorre como o esperado – ambos se desesperam e não conseguem fazer qualquer tipo de contato com os *aliens*. Para o segundo encontro, contudo, Louise decide levar uma lousa portátil, com o argumento de que talvez os seres extraterrestres possuíssem algum tipo de linguagem escrita, e isso muda tudo. Ao adentrar a sala na concha, Louise escreve “humana” na lousa e encosta em si mesma, para indicar que aqueles sinais gráficos (letras) formavam uma palavra que, por consequência, a descrevia. Após isso, as criaturas também “escreveram” pela primeira vez, acarretando assim no primeiro sucesso humano na empreitada de comunicação com os alienígenas.

Figura 10 – Primeira aparição da escrita dos heptápodes



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Após alguns progressos na comunicação conquistados por Louise, somos apresentados, através de uma narração em *voiceover* (agora, de Ian), ao que já se sabe (ou, no caso, o que não se sabe: pouca informação realmente é apresentada, além de questionamentos) sobre os heptápodes. Nesta sequência, é explicado todo o progresso feito por Louise, e o básico sobre como funciona a linguagem dos heptápodes. Depois, através de trechos breves incluindo notícias televisivas, vemos mais indicadores de que o resto do planeta não está reagindo tão bem à chegada de criaturas do espaço quanto Ian ou Louise.

Em seguida, há um diálogo entre os protagonistas que acaba por ser um sonho da linguista – e, nessa cena, há um paralelo visual com a última cena de *O homem duplicado* (2013), também de Villeneuve, onde o personagem Adam/Anthony vê, gigante, em seu quarto, uma aranha, tomando o lugar de sua esposa Helen. “Personagem” recorrente em cenas oníricas do longa, a aranha permanece acuada no canto da parede, como se, a despeito de sua imponência, estivesse com medo do personagem de Jake Gyllenhaal. Aqui, em *A chegada*, o heptápode parece encarar Louise, enquanto o sonho da mesma se encerra abruptamente.

Figura 11 – Aranha acuada na sequência final de *O homem duplicado* (2013)



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *O homem duplicado*

Figura 12 – Heptápode "encarando" a personagem Louise em *A chegada* (2016)



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Ao acordar, Louise é levada por Weber para interpretar uma gravação em mandarim do infame General Shang (Tzi Ma) tomando decisões alarmantes quanto à postura a ser adotada em relação aos *aliens*. Na gravação, Shang diz que cada uma das 12 naves está oferecendo tecnologia avançada. Preocupado com o rumo da situação ante as ações da China (que, como explicado no início do filme para Louise, têm um efeito dominó: ao menos quatro outras nações seguiriam as ações de Shang em caso de conflito, sendo a principal delas a Rússia), Weber pressiona Louise e bate o pé: é hora de fazer a Grande Pergunta (“qual é o propósito de vocês na Terra?”, como dito por Louise mais ao início do filme).

Dentro da nave, ao questionar os heptápodes sobre qual o propósito deles na Terra, Louise e Ian se deparam com uma resposta insatisfatória e inconclusiva:

“oferecer arma”. Louise argumenta, então, que eles não têm como saber com exatidão o que os heptápodes quiseram dizer com “arma” (ou se estes sequer sabem distinguir o conceito de “arma” do conceito de “ferramenta”) sem entrar na nave e questionar novamente, com o argumento de que o idioma inglês, tal qual a cultura estadunidense, é confuso e, por vezes, uma ferramenta e uma arma podem ser a mesma coisa (fazendo, aqui, um paralelo com a cena do helicóptero, onde lan lê o prefácio do livro de Louise, no qual está escrito que “a linguagem é a primeira arma sacada em um conflito”). Como que para corroborar os argumentos anti-heptápode sendo proferidos por Halpern, o alarme da base soa, e a China e as duas bases da Rússia (Sibéria e Mar Negro) desconectaram-se da comunicação com os demais locais. Em desespero, e seguindo ordens de superiores, Halpern e Weber decidem desconectar a base dos EUA também, causando um efeito dominó: todas as demais bases se desconectam também em seguida.

Já inflamados com o pânico generalizado da população, alguns militares contrariam a ordem de encerrar as atividades e colocam uma bomba dentro da nave dos heptápodes. Louise e lan entram na nave e, enquanto um conflito armado ocorre no solo, passando incólume pela linguista e pelo físico, ambos tentam entender o que os heptápodes pretendiam dizer com “oferecer arma”. Quando a bomba está prestes a explodir, um dos heptápodes bate com força no vidro que os separa dos humanos, fazendo com que Louise e lan sejam arremessados da sala com o impacto e, portanto, saíssem ilesos.

Após a explosão, a base recebe ordens de evacuação, e todos os envolvidos na pesquisa linguística correm contra o tempo para compreender as “respostas” que Louise e lan receberam na nave. A intenção de Louise é a de não evacuar e continuar se comunicando com os heptápodes, mas isso prova-se difícil de ser realizado: os *aliens* elevam sua nave a mais algumas centenas de metros do chão, dificultando (quicá impossibilitando) que os humanos os alcancem.

A China abertamente declara guerra contra os alienígenas, e urge as demais potências mundiais a fazerem o mesmo. Louise dorme e sonha com a filha, enquanto lan acaba descobrindo o que os *aliens* queriam dizer. Ao comunicarem aos militares a descoberta do pedido por união feito pelos extraterrestres, lan e Louise encaram resistência, e Louise continua pensando na filha – lembra-se, inclusive, de um questionamento que ela fez, que ecoa um termo utilizado por lan na conversa: jogo de soma não-zero. Louise, então, abandona a mesa de discussão e

vai até a nave dos heptápodes, em busca de respostas. Uma cápsula é lançada pela nave até o chão, para que ela pudesse ser transportada até a nave. A protagonista entra na cápsula e é levada até a nave, contudo, ao sair dela, encontra-se do lado de dentro do espelho, onde ficam os heptápodes. Contudo, ao sair da cápsula, Louise encontra apenas um deles, e é informada de que o outro está prestes a morrer devido à explosão.

Louise, então, pede ao heptápode restante (Costello) que envie uma mensagem às demais naves, ao que Costello responde dizendo que Louise já tem a tal “arma” e a incentivando a usá-la. Louise não compreende e o heptápode esclarece, então, que sua espécie estava ajudando a humanidade naquele momento para que, três mil anos depois, a humanidade retribuísse o favor. Ao questionar como os heptápodes poderiam saber o que se passaria em um futuro tão longínquo, Louise lembra-se de sua filha e, por fim, pergunta: “não entendo, quem é esta criança?”. É neste momento, portanto, que o espectador passa por uma quebra de expectativa e vivencia um *plot twist*: a filha de Louise não havia morrido antes da chegada dos *aliens*, e sim, sequer havia nascido. Os *flashes* de memória que Louise vivenciou ao longo do filme não eram *flashbacks* (*flashes* do passado), e sim, *flashforwards* (*flashes* do futuro). Costello, em resposta, diz “Louise vê futuro. Arma abre o tempo” e vai embora, deixando Louise com seus questionamentos e com a descoberta de que, ao imergir no idioma dos heptápodes, absorveu sua visão de mundo – sendo, portanto, repentinamente capaz de ver o futuro, tal como eles.

Desorientada, a protagonista sai da nave, e acaba tendo uma visão do futuro com sua filha, na qual ambas conversam a respeito do divórcio de Louise com o pai da criança e a respeito dos motivos para o divórcio ter acontecido e para o pai da menina ter começado a agir estranho com ela. Louise, então, esclarece (mais para o público do que para a criança) que o divórcio ocorreu porque ela, devido à forma simultânea de vivenciar o tempo obtida através do conhecimento da linguagem semasiográfica dos heptápodes (aqui, ecoando a forma simultânea como o Dr. Manhattan, personagem dos quadrinhos de *Watchmen*, vivencia o tempo), sabia que sua filha iria morrer e, mesmo assim, decidiu tê-la.

Todas as doze conchas começam a se posicionar na horizontal e, então, vemos mais momentos de Louise com a filha como, por exemplo, uma sequência em que a criança pergunta porque tem o nome que tem (ela chama-se Hannah, e é aí a primeira vez no longa que ouvimos o seu nome) e ouve, em resposta, que é porquê

o nome é um palíndromo: uma palavra, ou frase, que continua a mesma coisa independente de em qual sentido é lida. Portanto, até mesmo a escolha do nome da filha da protagonista tem alguma relação com a visão cíclica dos heptápodes absorvida por ela.

Em meio a múltiplas “lembranças do futuro” com sua filha e como professora consagrada pelo ensino do idioma heptápode, Louise tenta informar o coronel Weber a respeito do que viu, mas o militar pouco dá importância às informações por ela proferidas, e mantém a ordem de evacuação. Louise, então, tem uma memória do futuro, em um evento internacional, onde conhece o General Shang – aquele que começou todo o caos e declarou guerra aos heptápodes – e obtém o número de telefone dele. Ela, então, decide usar esta informação a seu favor e sai em busca de um telefone, para contatar o general.

Passando despercebida em meio ao caos da base sendo desmantelada para evacuação, a protagonista consegue encontrar um celular esquecido e liga para Shang. Enquanto sua ligação é detectada e Halpern, dono do celular, coloca todos os seus homens disponíveis atrás de Louise, ela vai “acessando” suas “memórias” do futuro para saber exatamente o que dizer a Shang, a fim de evitar um conflito em grande escala. Louise descobre, então, que falou para o líder da China as palavras finais da esposa do militar, quando ela estava em seu leito de morte. Repetindo tais palavras, em mandarim (“na guerra não há vencedores, apenas viúvas”)¹⁸ (CINEMABLEND, 2017), Louise faz com que Shang aceite compartilhar toda a informação que sua nação obteve sobre os heptápodes com as demais bases, em um acordo de troca mútua, um jogo de soma não-zero, e consegue evitar um desastre global. O filme, então, encerra-se da mesma forma que começou: a história de Louise e Hannah, juntas (agora, com Ian fazendo parte das memórias), ao som da faixa instrumental de Max Richter.

Em *A chegada*, assim como em grande parte da filmografia do canadense Denis Villeneuve, é notável a presença das duas temáticas recorrentes principais já evidenciadas anteriormente neste capítulo: a família e a alteridade.

A família permeia a trajetória de Louise desde o primeiro momento: logo na primeira cena, vemos Louise com sua filha e já somos confrontados com o trágico falecimento da menina, ainda na juventude. Este núcleo familiar de mãe e filha

¹⁸ Disponível em: <https://www.cinemablend.com/news/1626170/arrival-ending-one-exciting-mystery-has-now-been-solved>

segue sendo o ponto central do longa-metragem, mas a disposição da família no filme não se resume à Louise e Hannah: vemos, também, alguns soldados do acampamento militar em contato com suas esposas e filhos, sendo impossibilitados de divulgar informações sobre o andamento da operação com os heptápodes, e sentindo-se impotentes perante o caos indissolúvel em que seus próprios núcleos familiares se encontram, frente às incertezas levantadas pela chegada dos heptápodes e pela falta de informação a respeito de tal evento. Inflamados pela própria impotência e por discursos fatalistas de *youtubers*, radialistas e demais figuras midiáticas, além da reação violenta e amedrontada de boa parte da população mundial, os militares armam-se e tentam explodir a nave dos heptápodes, de dentro para fora, acreditando estarem fazendo um bem para suas famílias.

Quanto à alteridade, é notável a forma como os personagens humanos (em um contraponto com o desejo tecnicista e belicista dos personagens da novela) aqui têm muito mais medo dos alienígenas, e seu medo se pauta puramente no conhecimento de eventos históricos anteriores à chegada dos heptápodes. Contudo, o que os humanos falham em perceber é que tais eventos trágicos que os amedrontam e que usam de exemplo, oriundos do colonialismo e imperialismo, foram arquitetados e executados por humanos e contra humanos, em razão de seu medo exacerbado do Outro. Desta forma, é possível dizer que os humanos, finalmente, têm medo: medo de serem tratados por outrem como trataram o Outro de sua própria espécie, ao longo da história da humanidade.

Após esta exposição do enredo do filme *A chegada*, no capítulo seguinte, será analisada a tradução intersemiótica que ocorreu para transformar a novela *História da sua vida* neste longa-metragem, com particular ênfase na representação do Outro, para além dos comentários já feitos no presente capítulo e no capítulo anterior.

CAPÍTULO 4 – A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO CINEMA E NA LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

4.1 A LITERATURA

Desde os primórdios de sua existência, o ser humano é apaixonado por contar histórias. Começando pelas pinturas rupestres, passando pelos hieróglifos, chegando até os poemas épicos, a nossa existência enquanto criaturas habitantes do planeta Terra é permeada desde o início pela necessidade de registrarmos nossa presença neste mundo para além de perpetuá-la – isto tudo antes mesmo do desenvolvimento da escrita. Atualmente, com o advento das tecnologias digitais, sempre instantâneas, buscamos sermos constantemente vistos; mas desde os nossos primeiros passos bípedes almejamos sermos ouvidos e, especialmente para alguns, *lidos*.

Assim como a necessidade de contarmos histórias, é possível dizer que o fantástico em muito antecede a literatura em si. Ainda que, em tempos longínquos, epopeias como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida* tenham sido encaradas por seus contemporâneos como factuais, é possível identificar não apenas o caráter religioso (mitológico) de tais histórias, como também o caráter fantasioso destas – repletas de homens com força sobre-humana concedida pelos deuses, com criaturas inconcebíveis e momentos espetaculares de ação, estes três poemas solidificaram a identidade grega e anglo-saxônica nos séculos VIII a.C. e I a.C, respectivamente (característica esta fundamental de poemas épicos); e também podem ser considerados peças fundamentais para o surgimento da literatura, tendo em vista que influenciaram diversas outras obras ao longo da História (*Beowulf*, no século VIII, e *Os Lusíadas*, no século XVI, são dois exemplos nítidos de que os poemas épicos de fato permearam os séculos depois de Cristo), e seguem influenciando. Para Adam Roberts, em seu livro *A verdadeira história da ficção científica*,

a [ficção científica] pode ser significativamente identificada como aquela forma do Fantástico que incorpora um enfoque técnico (materialista), como oposto à abordagem religiosa (sobrenatural) que associaríamos hoje ao gênero Fantasia. (ROBERTS, 2018, p. 65)

Conforme discorre o escritor argentino Adolfo Bioy Casares,

Tão antigas quanto o medo em si, as ficções fantásticas antecedem até mesmo a escrita. Suas aparições permeiam todas as literaturas: estão na *Avesta*, na *Bíblia*, em *Homero*, em *As mil e uma noites*. Talvez os primeiros

especialistas no gênero tenham sido os chineses. Desde o admirável *Sonho do quarto vermelho*, até romances eróticos e realistas como *Flor de ameixa no vaso de ouro* e *Margem da água*, ou mesmo seus livros de filosofia, podemos encontrar fantasmas e sonhos em abundância nas obras orientais. [...] Olhando para a Europa e a América, é possível dizer que a literatura fantástica aparece, já como um gênero mais ou menos definido, no século XIX e no idioma inglês. Aliás, existem precursores; a saber: no século XIV, João Manuel de Castela; no século XXI, François Rabelais; no XVII, Francisco de Quevedo; no século XVIII, Daniel Defoe e Horace Walpole, e no século XIX, E. T. A. Hoffmann. (BIOY CASARES, 1977, p. 4 – tradução minha)¹⁹

Contudo, estima-se que o Fantástico se consolidou como gênero literário entre os séculos XVIII e XIX. Com o princípio da literatura gótica em *O castelo de Otranto*, do já citado Horace Walpole, no ano de 1764, seguiram-se muitas obras similares, com atmosferas tenebrosas, maldições e criaturas aterrorizantes, e fenômenos beirando o inexplicável. Nestes, quase que invariavelmente, havia alguma criatura monstruosa, ou a presença de atos imorais ou impensáveis, como estupro, incesto e assassinatos graficamente descritos, representação da decadência moral da sociedade anglo-saxônica em meio ao advento da modernidade, após a primeira Revolução Industrial e o século do Iluminismo (BOTTING, 2005, p. 14-15). Tais obras se tornariam extremamente populares do outro lado do Canal da Mancha através das traduções, a despeito das tensões políticas e militares à época existentes entre Inglaterra e França.

Quaisquer que fossem as razões que estivessem por trás da paixão inicial dos franceses pela novela gótica, ela foi publicada com frequência crescente no auge da sua moda. O hiato cronológico entre os originais ingleses e as respectivas traduções francesas parece ter diminuído com o tempo. Duas traduções de *The monk*, de M. G. Lewis, foram publicadas em 1797, menos de um ano depois do original; *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe, e *St. Leon* (1799), de William Godwin, foram traduzidas no mesmo ano do seu lançamento na Inglaterra. Alguns *best sellers* chegavam a ser publicados em traduções diferentes, por editores rivais: *Caleb Williams*, por exemplo, de Godwin, foi editado três vezes entre 1795 e 1797; *Fratricide*, de Anna Maria Mackenzie, apareceu em duas traduções independentes, em 1798 e 1799, e tanto *The monk* como *The Italian* foram traduzidos duas vezes em 1797. Essa intensa atividade de tradução não pode ser atribuída exclusivamente a considerações de ordem comercial; havia outros fatores presentes, ideológicos ou psicológicos. Os textos importados incorporavam valores sutis, como a oposição anglicana ao catolicismo papista, que

¹⁹ “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las Mil y una Noches*. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos. El admirable *Sueño del Aposento Rojo* y hasta novelas eróticas y realistas como *Kin P'ing Mei* y *Sui Hu Chuan*, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños. [...] Ateniéndonos a Europa y América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en idioma inglés. Por cierto, hay precursores; citaremos: en el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel, en el siglo XXI, a Rabelais; en el XVII, a Quevedo; en el XVIII, a De Foe y a Horace Walpole, ya en el XIX, a Hoffmann.”

alimentava as tendências anticlericais da França. A violência demoníaca dessas novelas e sua preocupação com o sobrenatural e o terror distraíam o público das tensões políticas da época. A novela gótica exprimia terrores atávicos e tabus como o incesto e o sadismo; ao mesmo tempo, estimulava e limitava a imaginação. Contudo, as preferências a que servia nem sempre eram as mesmas dos dois lados do canal: as novelas mais apreciadas na França nem sempre eram as mais bem-sucedidas na Inglaterra. *The Castle of Otranto* (1764), de Walpole, por exemplo, foi reeditada várias vezes, na Inglaterra, mas teve só quatro edições na França (1767, 1774, 1797 e 1798). *The monk*, de Lewis, por outro lado, teve 25 edições na França e foi adaptada imediatamente para o teatro e a ópera, encontrando pouca oposição à sua imoralidade. Naturalmente, Lewis creditava fontes europeias, citando modelos alemães e franceses como *Le diable amoureux*, de Cazotte, o que indubitavelmente o ajudou. Em consequência, o livro de Lewis tornou-se mais acessível e mais familiar aos leitores franceses que o de Walpole, considerado excessivamente grotesco e perturbador. (DELISLE; WOODSWORTH, 2003, p. 221-222)

Para além dos cenários pitorescos e criaturas estranhas presentes no fantástico estabelecido e popularizado nos séculos XVIII e XIX, é necessário destacar outra característica das obras desse gênero literário: o inquietante.

Definido em alemão pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud como *das Unheimliche*, o inquietante (tradução aqui escolhida em consonância com a edição da obra de Freud utilizada no presente trabalho) relaciona-se ao “que é terrível, ao que desperta angústia e horror” e, também, “geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329). Ao longo de seu ensaio, originalmente publicado em 1919, Freud discorre a respeito do inquietante como reflexo de questões reprimidas e superadas estudadas na psicanálise. Segundo Freud, portanto,

o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (FREUD, 2010, p. 364)

Ao final do ensaio, contudo, Freud direciona o olhar à literatura, tendo em vista que ela mesma lhe serviu de exemplo para questões do inquietante, onde casos clínicos para exemplificar as questões que almejava trabalhar lhe faltavam. Ele estabelece que o inquietante na literatura existe, principalmente, a partir da verossimilhança. Quanto mais próximos de nossa realidade forem os fatos narrados, maior será o poder exercido pelo *das Unheimliche* no leitor – afinal, em histórias passadas em universos estabelecidos como fantasiosos e alternativos, como aqueles habitados por monstros e deuses, o leitor exerce a suspensão de descrença desde a primeira página. Nada fantástico ou monstruoso poderá toma-lo de supetão, portanto, simplesmente pelo fato de ser fantástico ou monstruoso. (FREUD, 2010, p.

372-373) O inquietante é, desta forma, tudo aquilo para o qual não estamos preparados – sejam situações grotescas e brutais, na vida rotineira e mundana, sejam situações fantásticas e monstruosas, em um universo ficcional que se estabelece como próximo de nossa vida mundana, no qual estas situações não seriam rotineiras. Para isso, Freud utiliza a obra *Der Sandmann* (1816), do escritor e músico alemão E.T.A. Hoffmann, na qual o protagonista, o jovem Nathaniel, se apaixona por Olímpia, sendo incapaz de perceber que sua amada é um autômato.

O inquietante da ficção — da fantasia, da literatura — merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida. (FREUD, 2010, p. 371-372)

À já mencionada obra seminal de Horace Walpole (*O castelo de Otranto*, 1764) se sucederam várias outras histórias, também apresentando criaturas monstruosas e situações peculiares e inusitadas dentro do escopo do tenebroso e inquietante apresentados pela literatura gótica. Podemos tomar por exemplo *Carmilla* (1872), obra do irlandês Sheridan Le Fanu com uma protagonista mulher que inaugurou a representação dos vampiros como criaturas bissexuais e hiperssexualizadas, além de ter influenciado diretamente o *magnum opus* de Bram Stoker, *Drácula* (1897).

Em tempos, outras obras de grande importância também surgiram na literatura gótica europeia, quase invariavelmente abordando inovações técnicas e científicas, em razão da influência do Iluminismo e da Revolução Industrial nos autores da época; valendo-se de um Outro monstruoso e marginalizado, quase sempre vítima de um destes avanços tecnológicos; e utilizando o inquietante para construir a tradicional atmosfera dos romances góticos. Temos, por exemplo, *O médico e o monstro* (1886), do escocês Robert Louis Stevenson, onde o pacato e gentil doutor Henry Jekyll se transforma no monstruoso e sádico Edward Hyde, em um retrato da dualidade humana que permeou a cultura pop e inspirou diversos outros personagens e histórias envolvendo duplos (como, por exemplo, o monstro verde denominado Hulk, dos quadrinhos e filmes da Marvel), onde o inquietante

reside, além da incerteza em relação à real identidade de Hyde, na implicação de que é possível a coexistência de um médico e um monstro dentro de todos nós, leitores da obra; e *O retrato de Dorian Grey* (1890), trabalho do irlandês Oscar Wilde no qual o personagem-título, atraído por uma vida moderna repleta de prazeres mundanos e libertinagens, deseja permanecer jovem para aproveitar todas as sensações que a vida puder lhe oferecer. Tal desejo lhe é concedido e, assim, o inquietante se dá na figura do retrato do título, o qual envelhece e apodrece no lugar do personagem, deteriorando-se a cada pecado e ação controversa realizada por Dorian.

Há de se ressaltar, ainda, uma obra extremamente importante para a literatura gótica e para o surgimento de um novo gênero literário. Trata-se de *Frankenstein; ou o Prometeu Moderno* (1818), obra escrita pela inglesa Mary Shelley aos dezoito anos e que de certa forma inaugurou o que hoje denominamos “ficção científica”. A obra conta a história de Victor Frankenstein, um estudante universitário que, com um desempenho excelente em química e outras ciências, começa a aperfeiçoar um método para incutir vida à matéria morta (remetendo, assim, ao galvanismo, prática de estimulação dos músculos através de pulsos de correntes elétricas recorrente nos séculos XVIII e XIX)²⁰ e, então, decide seguir na empreitada da criação de um ser humano a partir de pedaços de cadáveres. O experimento funciona, mas a criatura – então planejada com feições belas, apesar da estatura imponente – acaba “nascendo” horrenda e é abandonada à própria sorte por Victor; dando início, assim, a uma jornada de violência e manipulação por parte de um monstro solitário forçado à reclusão devido à sua aparência.

Ao contrário dos contos tirados do folclore, como os sobre o Golem, *Frankenstein* tira dos domínios da magia a ideia de um homem criando vida e traz para a arena da especulação científica. Victor Frankenstein, afinal, é um cientista – uma autoridade em biologia, química e física. Quando começou a escrever o romance, Shelley recorreu ao trabalho de cientistas da vida real como Humphry Davy e Erasmus Darwin (no prefácio à primeira edição de *Frankenstein*, Percy Bysshe Shelley, seu marido, escreve: “O evento em que esta ficção está baseada foi considerado pelo Dr. Darwin e alguns dos que escrevem sobre fisiologia na Alemanha como de ocorrência não impossível...”) (LAMBIE, 2019, p. 52)

De maneira característica ao que a humanidade viria a conhecer como ficção científica, Frankenstein torna-se, portanto, o primeiro grande alerta quanto aos

²⁰ Disponível em: <https://www.jornalciencia.com/durante-o-seculo-18-medicos-realizavam-experiencias-bizarras-em-cadaveres/>

perigosos limites que a ciência vez ou outra almeja extrapolar – mais especificamente, o perigo de se “brincar de Deus”, tentar dar vida àquilo que não a tem. A obra de Mary Shelley, ainda, levanta importantes debates éticos que a tornam atemporal: se a ciência porventura conseguir conceber uma criatura senciente, quais direitos ela teria? O que sua existência significa para nós, humanos? O que é, portanto, ser humano? (LAMBIE, 2019, p. 55). Tais questões levantadas são tão pertinentes que atravessaram os séculos e perduraram através da literatura e do cinema de ficção científica dos séculos XX e XXI, com alguns exemplos notáveis e diversos como *Blade Runner: o caçador de androides* (1982), *Robocop* (1987), *Alien: a ressurreição* (1997), *O sexto dia* (2000), *Edward mãos de tesoura* (1990) e *Solaris* (1972) (PARDO GARCÍA, 2008, p. 251-254). Na década de 2010, em um mundo em que algo outrora surreal tal qual a robô Sophia existe (criação da Hanson Robotics, de Hong Kong, é a primeira robô humanoide da história a receber a cidadania de um país, sendo este a Arábia Saudita)²¹, muitas outras obras – em especial as audiovisuais – abordam de distintas formas essas questões sobre os limites e as fronteiras da humanidade, como *Blade Runner 2049* (2017), *Ex Machina: instinto artificial* (2016) e *Ela* (2014), demonstrando que as questões levantadas pelo romance de Shelley encontram-se longe de serem solucionadas, e que a curiosidade acerca destas questões está longe de ser mitigada.

No início do século XIX, além da tradição do romance gótico se solidificando, a ficção científica ainda desabrochava através das *voyages extraordinaires*. Reflexo do fim das Grandes Navegações, do colonialismo em vigor, da Revolução Industrial e da inquietação humana em relação à finitude do planeta, com seus territórios já descobertos e mapeados, estas histórias, cujo maior expoente foi o francês Júlio Verne, relatavam o uso de tecnologias inovadoras para alcançar espaços terrestres – e, por vezes, extraterrestres – nunca antes tocados pelo homem moderno.

Na verdade, a enorme popularidade que Verne alcançou, primeiro nas suas novelas e mais tarde com muitas adaptações e versões cinematográficas de algumas de suas principais histórias, consolidou um tipo particular de ficção tecnológica como essencial à FC enquanto gênero: não só uma história baseada em um ou outro artefato tecnológico (ou, em certos casos, na habilidade técnica de certos indivíduos, a *techné* apresentada com base em invenção, construção, espeleologia e semelhantes) – mas uma história que *enquadre* o mundo de certa maneira. [...] Como assinala Sarah Capitanio,

²¹ Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2018/08/nove-curiosidades-sobre-sophia-a-primeira-robo-cidada-do-mundo.ghtml>

apesar do vaivém incessante em seus livros, há uma espécie de estase no cerne das figuras de Verne: “as situações tendem a se concluir em isolamento, e os personagens então retornam ao mundo ‘como nós o conhecemos’, que permanece em grande parte inalterado e incontestado”. Isso está ligado ao fato de que “os personagens em si não passam por nenhuma evolução fundamental como resultado de suas experiências extraordinárias”. (ROBERTS, 2018, p. 262)

Ainda que estas viagens extraordinárias pareçam, no mundo moderno de hoje, um pouco anacrônicas, o desejo por aventuras, exploração e descobertas em locais inóspitos segue se manifestando na literatura, no cinema e nos *games*, com especial sucesso nesta última mídia, com o advento de séries como *Uncharted* e os longevos jogos de *Tomb Raider*. Afinal,

[o] apelo maior de Verne para os leitores tinha relação com o sonho que ele lhes vendia de mobilidade, imaginativamente extrapolado do presente para um quase futuro, no qual restrições e incapacidades poderiam ser removidas e coisas novas se tornariam possíveis. Poderíamos, por dizer assim, afixar o lema do capitão Nemo em tudo que Verne escreveu: “*mobilis in mobile*” [móvel no elemento móvel]. [...] A mobilização era o espírito tutelar da época, a força motriz da Revolução Industrial,; tecnologias de utilização da força do vapor, do transporte de massa, da manufatura e assim por diante, que havia muitos anos já eram conhecidas, ganhavam nova força e alcance global ao serem mobilizadas. (ROBERTS, 2018, p. 222)

A história alternativa – outro subgênero então expoente da ficção científica – também surgiu em meados do século XIX, tendo como expoente o francês Louis-Napoléon Geoffroy e sua novela *Napoleão e a conquista do mundo*, originalmente publicada em 1836. Nela, seu *jonbar point* (termo para designar o momento em que a história real se torna alternativa) é o momento em que Napoleão invade a Rússia em 1812, porém com sucesso – e a isto se sucede uma vitória sobre os ingleses em 1814, fazendo assim com que Napoleão comandasse o planeta, levando-o à paz e prosperidade (ROBERTS, 2018, p. 211). Obras de história alternativa frequentemente apresentam uma versão utópica das sociedades que retratam. Elas se tornaram populares no mercado europeu ao final do século XIX, o que oferece um contraponto à tradicional visão de pessimismo monolítico do período de *fin de siècle* devido ao também imenso sucesso dos romances góticos.

Para além das obras de história alternativa, na virada do século XX desabrochou a chamada Ficção Científica Mística: obras de ficção científica que se alinhavam a uma visão espiritualista. Vale lembrar que o espiritismo surgiu no século XIX na França e, tendo em vista que os discursos materialista e espiritualista se entrelaçavam facilmente na ficção dos séculos XVII e XVIII (ROBERTS, 2018, p.

254), era de se esperar que, com a ascensão e popularização de uma nova religião, a literatura fantástica absorveria este novo terreno fértil.

Na verdade, os últimos anos do século XIX assistiram a um notável aumento da preocupação com assuntos espíritas e sobrenaturais, com especial interesse por telepatia, batidas espíritas (comunicação com fantasmas em sessões por meio de batidas no tampo da mesa), , aparições fantasmagóricas e reencarnação; um conjunto de crenças com frequência dignificado por pseudoexplicações científicas e não raro endossado por cientistas respeitáveis. Tomado no contexto mais amplo de desenvolvimento da FC, essa obscuridade na fronteira entre o místico e o material pode ser vista como uma dialética determinante do próprio gênero. Não deve, portanto, surpreender-nos que, tão no final do século XIX, a FC transponha precisamente essa fronteira. (ROBERTS, 2018, p. 238)

Um terceiro subgênero de história de ficção científica que permeou a segunda metade do século XIX foram as fantasias de guerra. Populares principalmente na Grã-Bretanha, em especial na Inglaterra, eram reflexo de um sentimento imperialista e belicista presente na sociedade europeia naquele período histórico. Com o tempo, as novelas foram assumindo um tom cada vez mais antisemita e pró-fascista (ROBERTS, 2018, p. 243). O que, é claro, nos leva ao fato de que a ascensão das histórias alternativas, da ficção científica mística e das fantasias de guerra apresentaram um efeito colateral severo: a perpetuação, no ambiente ficcional literário, de ideais eugenistas. (ROBERTS, 2018, p. 239)

Termo cunhado por Francis Galton em 1883, a eugenia consiste na aplicação dos conceitos darwinistas aos seres humanos. Essa noção, como era de se esperar, serviu de suporte para que diversos preconceitos pudessem ser propagados de forma brutal por décadas, respaldados pela justificativa de que aquilo era ciência. Assim, com a eugenia respaldada pelo conhecimento científico vigente e pela literatura de sucesso, foram justificadas atrocidades como os zoológicos humanos na Europa durante o fim do século XIX e início do século XX (perdurando até 1958 na Bélgica)²²; os *freak shows* (pessoas com deficiência se apresentando como atrações de circo)²³; a esterilização compulsória de indivíduos considerados “degenerados”²⁴; e a criação de campos de concentração para segregar geograficamente doentes, inválidos, miseráveis e degenerados²⁵. Isso tudo, é claro, eventualmente culminou no genocídio conhecido como Holocausto, durante a II

²² Disponível em: <https://diplomatie.org.br/os-jardins-zoologicos-humanos/>

²³ Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4856604/Photos-display-19th-century-freak-shows.html>

²⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39625619>

²⁵ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546980554_464677.html

Guerra Mundial, e que pregava a superioridade da raça ariana através do extermínio principalmente da comunidade judaica, mas também de deficientes, homossexuais, ciganos, poloneses, e comunistas.

Ao final do século XIX, outro expoente da FC despontava: o inglês Herbert George Wells que, com suas obras, influenciaria o gênero para sempre. Ainda que tenha sido um escritor prolífico e tenha produzido e publicado até os anos 40, no fim de sua vida, seus escritos iniciais seguem influenciando a cultura pop até os dias atuais. Sua primeira obra, *A máquina do tempo* (1895), levou a fantasia de mobilidade de Júlio Verne a um novo patamar – o deslocamento era feito não apenas pelo espaço, mas pelo tempo. Histórias envolvendo viagens no tempo (seja através do uso de algum aparato, como é o caso da história de Wells, ou não) tornaram-se icônicas e resistiram ao tempo, sendo perpetuadas em várias mídias: literatura, cinema, quadrinhos e *games*. Exemplos variados atestam isto, como a TARDIS de *Doctor Who*, o DeLorean de Doc Brown e Marty McFly em *De volta para o futuro*, ou até mesmo o Vira-tempo usado por Hermione em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*.

Outras obras de Wells continuam a influenciar a FC como um todo, e seguem sendo celebradas em diversos meios semióticos. Seu romance seguinte, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), é, de certa forma,

[...] uma reelaboração pós-darwinista do *Frankenstein* de Shelley. [...] Antes de Darwin, os humanos consideravam-se únicos, criados por Deus, diferentes em essência dos animais. Darwin afirmou que não era bem assim. Os humanos são meramente animais submetidos, pela evolução, a uma mutação. *A Ilha do Dr. Moreau* é a primeira grande novela sobre essa revolução de pensamento, escrita três décadas após o aparecimento de *A Origem das Espécies* (*Origin of Species*), pois foi esse o tempo que a chocante ideia de Darwin levou para se imiscuir do modo devido na cultura popular. [...] *A Ilha do Dr. Moreau* é uma novela cujos significados simbólicos se somam com tanta riqueza que [...] é fácil se deixar empolgar. Margaret Atwood escreveu uma breve introdução à novela na qual apresentou, em rápida sucessão, *Moreau* em dez diferentes leituras: como experimento do pensamento evolucionista; como anseio de aventura imperial dos anos 1890; como romance científico; como uma reescrita de *A Tempestade*; como a Bíblia; ou como *A Balada do Velho Marinheiro* (*Rime of the Ancient Mariner*), de Samuel Taylor Coleridge. (ROBERTS, 2018, p. 286-288)

Prestes a ser relançado no Brasil com o título *A ilha das almas selvagens* pela Editora Bandeirola²⁶, a história do vivisseccionista Moreau, idolatrado como uma divindade pelas criaturas que concebeu através da ciência, foi utilizada no seriado

²⁶ Disponível em: <https://www.catarse.me/hgwells>

Orphan Black (2013-2017), uma série sobre clonagem e engenharia genética. Em sua última temporada, a personagem Cosima (Tatiana Maslany) fica presa em uma ilha análoga à ilha do Dr. Moreau, e na temporada anterior, uma edição rara da obra de Wells é um objeto crucial para a trama.

Por sua vez, *Guerra dos mundos* (1896) vale-se de uma invasão alienígena à Inglaterra para remodelar as fantasias de guerra à sua maneira e, é claro, manifestar temores contemporâneos ao seu período histórico.

A novela de Wells destila, de modo simbólico, as preocupações da época. Seus marcianos são, é claro, imperialistas, lançando mão de uma tecnologia superior para invadir uma nação (Inglaterra) cujo império foi crescendo durante todo o século, graças, em grande parte, a uma sofisticação tecnológica superior. Em outras palavras, a chegada dos marcianos e sua brutalidade mecanizada são as formas simbólicas que Wells escolheu para explorar um conjunto mais profundo de preocupações acerca da violência da construção de um império e sobre os temores e o encontro com a alteridade que o império impõe aos povos imperiais. (ROBERTS, 2018, p. 291)

Transposta para o cinema várias vezes (em especial em 1953, retratando o pânico anticomunista e o macarthismo, e em 2005, em um contexto de Guerra ao Terror no governo Bush), *Guerra dos mundos* é notória, também, pela vez em que foi narrada em forma de novela em uma rádio nos Estados Unidos, em 1938, pelo futuro cineasta Orson Welles, de forma tão perspicaz que causou um efeito sem precedentes: no contexto do período entreguerras, beirando a eclosão da II Guerra Mundial, Welles causou pânico nas cidades de Nova York, onde fez a transmissão; e Nova Jersey, onde a queda fictícia dos alienígenas, em sua exímia transposição da história de H.G. Wells para o formato radiofônico, supostamente teriam caído.²⁷ Este ocorrido permeou no imaginário coletivo de tal forma que, ainda hoje, ocorre a associação da obra *Guerra dos mundos* a essa realização de Orson Welles.

A obra seguinte de Wells, *O homem invisível* (1897), conta a trajetória de um cientista que consegue ficar invisível, mas de forma irreversível. Ele, então, chega a um vilarejo e, ante a sua chegada, crimes cada vez mais inexplicáveis e horrendos ocorrem, o que naturalmente levanta as suspeitas dos habitantes da região. Repaginação do mito do anel de Giges relatado na *República* de Platão (ROBERTS, 2018, p. 295-296), a história do cientista invisível Griffin foi reimaginada, repaginada e regravada múltiplas vezes ao longo dos séculos XX e XXI – com um filme, inclusive, lançado no início de 2020, no qual Griffin é um magnata da tecnologia que

²⁷ Disponível em: <https://www.history.com/news/inside-the-war-of-the-worlds-broadcast>

supostamente morre e volta para perseguir sua ex-namorada, Cecilia (assim repaginando a questão da ética e moralidade levantada na história original para abarcar, também, um medo deveras contemporâneo e, ainda assim, atemporal: o medo que as mulheres têm de serem desacreditadas e taxadas como loucas ou psicóticas ao relatarem um relacionamento abusivo).

Desde o Um Anel de Bilbo e Frodo, até a Capa da Invisibilidade de Harry Potter, diversas outras histórias na literatura fantástica e na FC em geral retomaram a questão levantada por Wells: o que somos capazes de fazer quando ninguém está olhando?

Assim como *A Máquina do Tempo* reforça suas antecessoras e se torna o padrão para todas as futuras viagens no tempo da FC; assim como *A Guerra dos Mundos* se torna o texto padrão da invasão alienígena; e *A Ilha do Dr. Moreau* ainda assombra o imaginário coletivo sobre as fronteiras entre animais e humanos, *O Homem Invisível* é o protótipo para uma grande torrente de histórias subsequentes de invisibilidade. (ROBERTS, 2018, p. 295)

No início do século XX, surgiram, nos EUA, as revistas *pulp*. Acessíveis, baratas e feitas de papel sem muita qualidade, feito à base da polpa de madeira tratada (daí o nome “*pulp*”), estas revistas difundiram e popularizaram diversos gêneros literários (em especial, a partir dos anos 1920, a FC) em um momento de franca expansão da alfabetização no Ocidente (ROBERTS, 2018, p. 349). Simultaneamente à ascensão e popularização de tal veículo literário, houve a gênese de um movimento na FC (em especial do outro lado do Atlântico, na Grã-Bretanha) denominado Alto Modernismo: nele, pregava-se a ideia de uma “alta ficção científica”, a qual buscava concentrar-se mais na estilística da escrita, em detrimento do enredo.

[A] FC produzida por escritores alto-modernistas visava fragmentar e reagrupar a prática da escrita para aprender uma comparável consciência mítico-transcendente. A FC *pulp*, por outro lado, mediava seus aspectos teológicos por meio de um sublime tecnológico que era muito mais materialista, embora um grande número de obras *pulp* abram caminho para o leitor através de uma fetichização schopenhaueriano-nietzschiana da vontade. De fato, é possível reverter a dicotomia sugerida em geral por “grande arte” versus “cultura popular” nesse período. Por um lado, J. R. R. Tolkien “fazia o novo” de modo tão radical quanto qualquer outro alto-modernista (embora sua “novidade” estivesse no gênero e no modo, antes de no estilo ou na forma de prosa), mesmo que retornando de maneira incondicional a uma fantasia “mágica” deliberadamente antiquada, constituída de religiosidade. Por outro lado, a grande realização da era *pulp* – as próprias revistas *pulp* – fragmentava a prática da leitura com as tintas brilhantes e coloridas do alcatrão de carvão de suas ilustrações, e com o agitado etos, de inquietante antecipação, de suas histórias; narrativa,

emoção, criatividade e uma consistente *objetividade* harmonizavam-se com as expectativas dos leitores, mas também antecipavam a ímpia fragmentação da cultura mundial que foi enfim denominada pós-modernismo (ROBERTS, 2018, p. 320)

Em 1926, a primeira revista *pulp* dedicada exclusivamente ao gênero literário da ficção científica foi lançada. Fundada por Hugo Gernsback, a *Amazing Stories* ajudou a popularizar o gênero, trazendo de forma seriada várias histórias de ficção científica populares em outros países anglófonos, abrindo espaço para novos autores e artistas, e mantendo-se acessível ao público por um preço razoável. O sucesso de Gernsback incitou o surgimento de outras revistas focadas na FC, dentre as quais a *Astounding Stories*, “uma das mais importantes publicações da Era de Ouro da Ficção Científica.” (ROBERTS, 2018, p. 357)

As artes são, indubitavelmente, um veículo de vazão dos anseios e desejos dos indivíduos que a propagam – indivíduos, estes, que vivem em contextos sociais e históricos específicos. Com a literatura (e, mais especificamente, a ficção científica), não seria diferente. Como visto anteriormente neste mesmo capítulo, em relação às narrativas de histórias alternativas, FC mística e fantasias de guerra, muitas vezes estes anseios eram manifestados na forma de histórias que iam ao encontro de ideais que, de certa forma, pregassem o extermínio do Outro de forma positiva e favorável.

Esses extermínios de espécies inteligentes inteiras só poderiam parecer irrefletidos e improvisados a alguém que ignorasse o fato de que a década de 30 terminou em uma guerra na qual um lado procurou literalizar tais planos de extermínio em massa. Protótipos da spinardiana fantasia fascista do *Iron Dream* [Sonho de Ferro] podiam ser vistas em todo lugar nas revistas pulps das décadas de 1920 e 1930. Em *Out of the Silence* [Longe do Silêncio] (1925), do autor australiano Erle Cox, uma câmara de alta tecnologia é descoberta no interior australiano, contendo, em animação suspensa, a bela mulher branca Earani, última sobrevivente de uma antiga raça humana superior. Entre as muitas maravilhas tecnológicas preservadas desse tempo passado está um “raio da morte”, usado para “purificar” o mundo de suas várias raças inferiores. [...] A novela endossa, sem nenhuma ambiguidade, esse assassinato em massa racista [...]. Não raro, como na novela de Cox, essas narrativas de uma defesa “heroica”, à maneira fascista, contra o assalto do massificado e monstruoso outro deram-se, de forma específica, em termos raciais. Tanto revistas *pulp* de aventura quanto nas de FC, histórias ambientadas na África opunham com frequência exploradores brancos a estereótipos racistas de africanos negros. Narrativas com o “perigo amarelo” proliferavam, satanizando os chineses como uma horda sub-humana de perigosas pestes, às vezes sob o apelido ideologicamente carregado de *celestia* (referência à China como império celestial; imigrantes chineses eram às vezes chamados de *celestias* em zombaria por parte dos brancos. (ROBERTS, 2018, p. 370-371)

Em tempos, na década de 30, começaram a surgir os quadrinhos de ficção

científica, mais especificamente os quadrinhos de super-heróis. Em 1938, o Superman, principal personagem da atual DC Comics, surgiu como resposta ao *Übermensch* almejado pelo nazifascismo: criado por dois rapazes judeus, Jerry Siegel e Joe Schuster, o jovem Kal-El nada mais era que um alienígena imigrante que valia-se de sua posição privilegiada, tanto como o *alter ego* jornalista Clark Kent quanto como o herói superpoderoso, para defender os fracos e oprimidos.

Três anos depois, na Timely Comics (percursora da atual Marvel Comics, hoje editora “rival” da DC), outro *Übermensch* surgia: também criado por dois judeus (Jack Kirby e Joe Simon), o franzino e doente Steve Rogers, filho de imigrantes irlandeses, se oferece como voluntário para tomar um soro que o transformaria em super soldado, a fim de ajudar o seu país, os Estados Unidos, na luta durante a II Guerra Mundial – e assim nasce o Capitão América. A capa da primeira edição de seus quadrinhos traz o Capitão esbofetando, sem nenhuma cerimônia, o próprio Adolf Hitler.

Desta forma, o início da II Guerra Mundial causou a eclosão daquele que seria um dos meios de expressão mais notáveis da contemporaneidade: os quadrinhos de super-herói. Os quadrinhos só alcançariam o status de arte décadas depois, com o surgimento das *graphic novels*, mas indubitavelmente foram, tal como as revistas *pulp*, um novo meio semiótico acessível ao grande público, e terreno fértil para o nascimento de novas formas de expressão. Estas histórias não só ajudaram a estabelecer a ficção científica como um meio extremamente visual (transição esta que ocorre com o tempo, com o surgimento de séries de filmes e de TV inspiradas em histórias das revistas *pulp* e da Era de Ouro da FC e que culmina com o lançamento de *2001: Uma odisseia no espaço*, 1968, um momento definitivo que transforma para sempre o imaginário coletivo sobre a FC), como também os quadrinhos de super-heróis, em especial, foram um importante veículo para a representação da alteridade através de diversas alegorias: além dos já citados Superman e Capitão América, cada um à sua maneira, vários outros personagens também representavam o Outro em relação ao típico cidadão estadunidense: os X-Men, equipe de heróis criada por Stan Lee e Jack Kirby nos anos 60, constituem uma nítida alegoria ao movimento negro da época, com o líder e mentor dos X-Men, o pacifista telepata professor Charles Xavier, aludindo ao reverendo Martin Luther King Jr., e o seu rival, o mais radical Magneto, que pregava a superioridade dos mutantes sobre os humanos, em paralelo com Malcolm X.

Figura 13 - Capa da primeira edição dos quadrinhos do Capitão América



Fonte: Marvel

No início dos anos 1940, o terreno era fértil para o desabrochar de novas ideias – e reformulação de ideias antigas – no campo da ficção científica. Iniciou-se, então, um período conhecido como Era de Ouro da Ficção Científica, que durou até meados dos anos 1960. Nele, alcançaram destaque vários dos autores que hoje reconhecemos como nomes fundamentais da FC.

Um destes nomes é Isaac Asimov. Nascido na Rússia e criado nos EUA, Asimov começou na escrita de ficção científica durante os anos 30, mas foi no período da Era de Ouro que fez algumas de suas mais famosas contribuições ao gênero: a trilogia *Fundação* e a postulação, em um conto chamado *As cavernas de*

ção, de 1954, das Três Leis da Robótica – que, criadas em colaboração com John W. Campbell (autor de FC e editor da *Astounding Science Fiction* de 1938 até seu falecimento, em 1971), seriam muito utilizadas e referenciadas não somente no trabalho do próprio Asimov, mas também nos de diversos outros autores de FC na literatura e em outros meios semióticos. As Três Leis da Robótica de Asimov, portanto, são:

[1] Um robô não pode causar dano a um ser humano ou, por meio da inação, permitir que um ser humano sofra algum mal.

[2] Um robô tem de obedecer às ordens que lhe forem dadas por seres humanos, exceto quando tais ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei.

[3] Um robô tem de proteger sua existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou a Segunda Lei. (ROBERTS, 2018, p. 395)

A dura realidade do período pós-guerra dos anos 1940 e 1950, em especial na Inglaterra, manifestou-se na ficção científica através da proliferação de histórias razoavelmente negativas – e, frequentemente, distópicas, como por exemplo *1984* (1948), de George Orwell, uma extrapolação dos regimes totalitários das décadas de 30 e 40 onde todo movimento da sociedade é vigiado intensamente pelo famigerado Grande Irmão.

Durante os anos 1960 e 1970, surgiu um movimento dentro da ficção científica denominado *New Wave*. Resultado da conturbada contracultura londrina nos anos 1960, onde ascendia o *rock* de bandas tais quais Rolling Stones e The Who (e, eventualmente no final da década, o metal, com Black Sabbath e Led Zeppelin), a *New Wave* apropriou-se do nome do movimento homônimo do cinema francês (movimento este conhecido no Brasil por seu nome francófono, a *Novelle Vague*) enquanto almejava alcançar o refinamento e a distinção da FC que, antes dele, o movimento do Alto Modernismo buscou.

Não raro a *New Wave* pode ser encarada como uma tentativa deliberada de elevar a qualidade estilística e literária da FC [...]. Na década de 1960 fora publicada tanta ficção científica, tantas ideias engenhosas se desenvolveram e perderam substância que pensar em alguma coisa nova, que trouxesse o inusitado para a novela de FC, estava se tornando cada vez mais difícil. O que a *New Wave* fez foi pegar um gênero que estivera, em sua modalidade popular, mais preocupado com conteúdo e ideias do que com forma, estilo ou estética, e reconsiderá-lo sob a lógica dos últimos três termos. Para muitos aficionados isso era nada menos do que uma traição ao que a FC sempre tinha sido. (ROBERTS, 2018, p. 453)

Em tempos, a despeito dessa iniciativa de resgate da empreitada iniciada pelo

Alto Modernismo, alguns dos autores mais conhecidos de FC escreveram suas principais contribuições ao gênero durante o período da *New Wave*, dentre eles Arthur C. Clarke, dono de uma vasta bibliografia e responsável pelo ponto de virada na ficção científica que foi *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), em conjunto com o cineasta Stanley Kubrick; Frank Herbert, a mente por trás de *Duna* (1965), série de livros que influenciou diversos outros textos de FC não apenas na literatura, como também em outros meios semióticos (mais notavelmente, o cinema, com *Star Wars*); Philip K. Dick, prolífico escritor com obras que variam desde a história alternativa (*O homem do castelo alto*, 1962) até o pós-apocalíptico (*Androides sonham com ovelhas elétricas?*, 1968); e Ursula K. Le Guin, que valeu-se da alteridade intrínseca à ficção científica a fim de discorrer sobre questões relativas a gênero, sexualidade e política, em obras como *A mão esquerda da escuridão* (1969) e *Os despossuídos* (1974).

A ficção científica nas décadas de 1980 e 1990 foi gravemente afetada pelo fato de que o gênero se tornou cada vez mais imagético. Desde o surgimento dos quadrinhos, até a estreia de longas-metragens que alteraram permanentemente a percepção do público sobre a ficção científica, como *2001: Uma odisseia no espaço* e *Star Wars: Uma nova esperança* (1977), a ficção científica passou a ser mais reconhecida pelas suas representações visuais. Sendo assim, grande parte do público que se viu atraído pela ficção científica neste período buscava nas obras literárias o mesmo tipo de entretenimento oferecido por blockbusters como a série *Star Wars*, o que fez com que se formasse uma demanda significativa para a publicação de histórias de FC que remetesse às obras da Era de Ouro que inspiraram George Lucas e demais cineastas. Ainda que isso, como argumenta Adam Roberts (2018, p. 574), tenha resultado em um caráter relativamente escasso da ficção científica durante as últimas décadas, algumas mudanças essenciais ocorreram no gênero, com uma presença cada vez maior de mulheres não apenas na escrita das obras (como visto pelo sucesso de Octavia Butler e Margaret Atwood; e, ainda que esta última não se dedicasse exclusivamente à ficção científica, rendeu uma das obras mais interessantes dos anos 80: *O conto da aia*, de 1985), como também nos ambientes e eventos de fãs, outrora predominantemente masculinos; e, a despeito da escassez mencionada por Roberts, também surgiram obras essenciais surgiram neste período; a exemplo de *Neuromancer*, de William Gibson, que inauguraria na literatura o subgênero denominado *cyberpunk*.

Com a virada do milênio, um grande sucesso da literatura fantástica chamou a atenção: a série de livros de *Harry Potter*, iniciada em 1997 com *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e encerrada em 2007 com *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, esta saga literária foi extremamente bem sucedida em termos comerciais, resultou em diversas adaptações bem-sucedidas para o cinema (as quais, como podemos ver no Quadro 1 na introdução do presente trabalho, também apresentaram grande sucesso comercial, entrando no Top 10 de filmes mais vistos mundialmente em seus respectivos anos de lançamento), algumas centenas de livros *spin-offs*, *sites*, jogos, filmes ambientados no mesmo universo (a série *Animais fantásticos*) e, principalmente, abriu alas para que mais trabalhos de fantasia e FC na literatura pudessem alcançar este tipo de sucesso.

Em seguida, veio *Crepúsculo* (2005). Elaborada por Stephenie Meyer, a série de livros que aborda o romance entre um vampiro centenário vegano e sua amada humana também foi um grande sucesso (quatro de seus cinco filmes estão presentes no Quadro 1).

Por fim, ao final da primeira década dos anos 2000, outra série de livros se destacou: *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins, retrata um mundo distópico pós-apocalíptico onde os EUA, devastado por tormentas, desastres naturais e levantes populares, se torna uma ditadura cuja válvula de escape e entretenimento permitido à população pelo governo (o pão e circo que dá nome à nação, Panem) é a possibilidade de assistir a seus filhos matando uns aos outros até que apenas um sobreviva. Assim como a série *Harry Potter*, todos os seus filmes lançados até o momento estão presentes no Quadro 1 da presente dissertação.

Evidente que estando nós tão próximos, historicamente falando, do lançamento destas três séries literárias, o sucesso delas resultou em algumas tendências interessantes nesse início de novo milênio: obras de fantasia voltadas ao público infanto-juvenil adentraram o *mainstream* da contemporaneidade (como visto não apenas em *Harry Potter*, mas também nas séries *Eragon* e *Percy Jackson*); assim como obras de ficção científica, em especial distopias com um teor sociopolítico (ainda que ocasionalmente diluído) difícil de ser ignorado, voltadas para o público *Young Adult* (YA), vide o sucesso (ainda que, em comparação, não tão estrondoso) de outras sagas literárias que surgiram após *Jogos Vorazes*, como *Maze Runner* e *Divergente*, todas adaptadas para o cinema e todas contendo uma significativa legião de fãs que se conecta através de eventos voltados para a cultura

pop (tais como a Comic Con, em San Diego, nos EUA, ou a Comic Con Experience, em São Paulo, no Brasil), e, principalmente, através da internet, cujo advento no início dos anos 2000 possibilitou a expansão dos chamados *fandoms*. A tendência mais notável, contudo, é o fato de que as três mais bem sucedidas séries de livros de fantasia e ficção científica das décadas de 2000 a 2020 foram escritas por mulheres, o que indica uma nítida mudança de paradigma, com o público se tornando cada vez mais aberto para materiais escritos por pessoas oriundas de realidades distintas da que geralmente vêm os homens brancos, cis, héteros (e, frequentemente, financeiramente afortunados) que são maioria no âmbito da autoria de FC. Evidência a favor disso é que, em todo este subcapítulo, antes de abordar os anos 2000, somente mencionei três autoras mulheres: Ursula K. Le Guin, Margaret Atwood e Octavia Butler.

4.2 O CINEMA²⁸

Nascido ao crepúsculo do século XIX, o Cinema surgiu como evidência dos efeitos da Revolução Industrial sobre diversas esferas da experiência humana na Era Vitoriana, se colocando como uma nova expressão artística fomentada pela demanda de atendimento dos desejos da massa pelo novo e da reprodutibilidade da arte. Como tal, em seus primeiros passos, o Cinema alinhava-se com todo o discurso vigente a longo do século XIX, marcado pelo Imperialismo, pelo impacto das ideias de Charles Darwin sobre a evolução das espécies, e por sua aplicabilidade em outros campos sociais e em pesquisas sobre a mente humana. Estes fatores alimentaram debates políticos, teológicos e científicos que capturaram a imaginação de escritores na criação de mundos imaginários habitados por seres fantásticos. Logo, duplos emergindo da psique de cavaleiros distintos (*O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, 1886), vampiros aristocratas oriundos do leste europeu (*Drácula*, 1897), criaturas bestiais antropomórficas resultado de experiências insanas (*A ilha do Dr. Moreau*, 1896) ou marcianos invasores na Londres finissecular (*Guerra dos mundos*, 1897) surgiram na literatura fantástica da

²⁸ Parte deste capítulo tornou-se a parte introdutória do artigo “A representação do Outro no Cinema Fantástico: o caso de *A forma da água* (2017), de Guillermo del Toro”, publicado no número 08 e volume 08 da revista *Abusões*, da página 67 a 93, e escrito pela presente autora e por seu orientador, Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/38159/29571>

época, fornecendo também matéria prima para o nascente Cinema. Percebe-se aí que a inserção do Outro no cinema se deu pela apresentação de monstros dos mais diversos tipos – alienígenas, criaturas mitológicas, mutantes, vampiros, e outros seres. De fato, a forma como o autor de uma narrativa (seja ela cinematográfica, literária, quadrinhística ou como for) escolhe, deliberadamente, representar o Outro costuma dizer mais sobre o próprio autor e seu contexto histórico-cultural do que necessariamente sobre o Outro propriamente dito. Como diz Ryan Lambie, editor do portal *Den of Geek*, em seu livro *O guia geek de cinema: a história por trás de 30 filmes de ficção científica que revolucionaram o gênero* (2019):

É o senso inspirador das possibilidades ilimitadas da ficção científica que a transforma em um gênero tão empolgante e de tanta importância. Em seu nível mais básico, a ficção científica trata da relação da humanidade com a tecnologia, como ela nos molda e nos transforma, e como – para o melhor ou pior – ela pode nos afetar no futuro. Pistolas de raios, espaçonaves, robôs, extraterrestres com tentáculos e múltiplos olhos são apenas ornamentos, não são o que a FC nos traz de essencial. Na realidade, os filmes de ficção científica dizem respeito a nós mesmos, ao que nossa natureza tem de melhor e de pior. (LAMBIE, 2019, p. 26)

Tomemos como exemplo o já citado *Viagem à Lua*, de Georges Méliès. Ainda que o filme *A conquista do ar* (1901), de Ferdinand Zecca, seja considerada a obra pioneira de Ficção Científica no Cinema, a produção de George Méliès que se tornou um marco para a História do Cinema por ser a primeira obra cinematográfica a valer-se de “efeitos especiais” (técnicas de *stop-motion* que foram resultado de anos de prática de Méliès como ilusionista) (SCHOEREDER, 1986, p. 24). O filme traz os selenitas – criaturas que habitam na Lua – representados com vestimentas caracterizando-os como demônios, utilizando lanças: escolha de indumentária interpretada largamente como referência aos nativos das colônias da França na África durante o final do século XIX e início do século XX.

Já no período entreguerras, é por meio do Fantástico que o Cinema começa a se desvincular da imagem de produto de mero entretenimento para as massas a fim de começar a mostrar o seu amadurecimento enquanto veículo das ansiedades de suas sociedades, algo expresso no surgimento do Expressionismo Alemão. Nascida no universo das Artes Plásticas, esta expressão artística capturou o espírito de ceticismo, desencanto e pessimismo predominante na Alemanha após sua derrota na Primeira Grande Guerra, gerando um grau de incerteza sobre o futuro e sobre a autonomia do indivíduo dentro de um sistema em que ele se via vítima de forças superiores a ele; forças estas que provocavam uma crise identitária traduzida em

personagens vítimas de hipnotizadores (*O gabinete do Dr. Caligari*, 1920), vampiros (*Nosferatu*, 1922) ou cientistas loucos (*Metrópolis*, 1927).

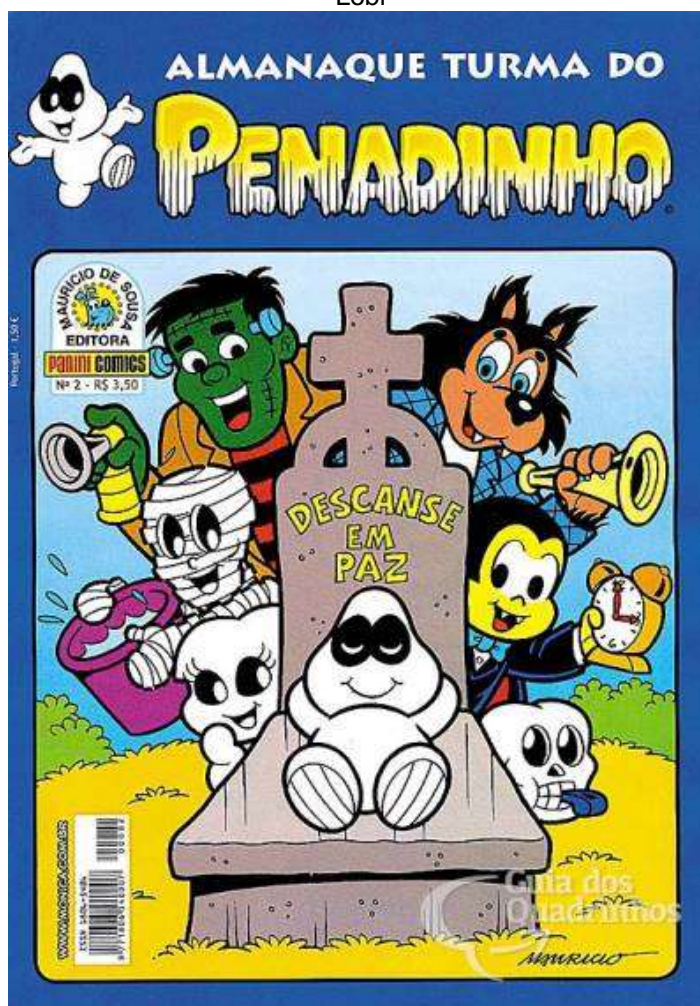
Com *O Gabinete do doutor Caligari*, o cinema fantástico deslanchou – especialmente na Alemanha do pós-guerra. Os cenários distorcidos, expressionistas, do filme, que rejeitavam qualquer pretensão de realismo, a narrativa fragmentada, as atuações hiperestilizadas e a sensação de insegurança paranoica se uniam para expressar a atmosfera de uma nação derrotada, traumatizada, sem confiança na própria identidade, vendo inimigos tanto internos quanto externos. As sombras pintadas deste filme e dos seus sucessores na era do cinema mudo pareciam antecipar – conforme apontaram Siegfried Kracauer e outros críticos – as sombras que se aprofundariam na sociedade alemã nos anos vindouros. (KEMP, 2011, p. 42)

Ainda no período entreguerras, e após o destaque dado para as criaturas fantásticas no cinema europeu (em especial o alemão, vide o já citado *O gabinete do doutor Caligari* e *M, o vampiro de Dusseldorf*, 1931, de Fritz Lang), os estúdios de cinema da Universal, nos Estados Unidos, começaram a produzir longas baseados em obras literárias pertencentes à tradição da Literatura Gótica europeia. Partindo diretamente das obras literárias ou de textos teatrais que adaptavam essas obras para o palco, esses filmes se alinharam com a situação de profunda crise econômica vivenciada pelos Estados Unidos da época. Neste cenário, os americanos iam ao cinema entrar em contato com monstros ficcionais que subvertiam os seus mundos e acabavam sendo derrotados pela ordem; levando-os a esquecer, por algumas horas, dos horrores reais do seu dia a dia. Assim, começando por *O corcunda de Notre Dame* (1923), adaptação do romance homônimo de 1831 do escritor francês Victor Hugo, a Universal começou a construir um universo cinematográfico monstruoso que teria sequência com *O fantasma da ópera* (1925). A partir daí, e após outras produções, a Universal entrou nos anos da década de 1930 com um sucessão de filmes que se comunicavam com os crescentes medos da América, começando por *Drácula* (1931), primeira adaptação oficial do romance do irlandês Bram Stoker contando com o ator húngaro Bela Lugosi para dar vida ao maior dos mortos-vivos. Na sequência, foi a vez de *Frankenstein* (1931) chegar às telas, trazendo o ator Boris Karloff para viver o monstro de Mary Shelley. Chama a atenção aqui como a força simbólica do monstro de Victor Frankenstein dentro do contexto de sua época acabou eclipsando o nome de seu criador e, desde essa produção, falar de Frankenstein é pensar na criatura e não no jovem cientista.

Devido à força de tais criações a Universal gradualmente construiu o que

ficaria conhecido como “Monstros da Universal”, cuja caracterização ainda permeia o imaginário popular quando falamos de monstros. A própria criatura de Frankenstein verde com parafusos no pescoço vem deste período histórico, tal qual o Drácula de Bela Lugosi com sua capa e gel no cabelo, que se tornaram indumentária típica do vampiro desde então. Para quem diz que as sequências excessivas são o pior sintoma do estado do cinema atual, vale ressaltar que essa franquia rendeu vinte e seis filmes sobre as mais variadas criaturas: vampiros, lobisomens, homens invisíveis e o monstro da lagoa (o qual viria a inspirar o deus-peixe de *A forma da água*, 2017). Seu impacto na cultura popular foi tamanho que, mesmo quase um século após o início do que pode ser considerada a primeira grande franquia cinematográfica, tais referências visuais ainda são reconhecíveis, referenciadas e reverenciadas. Um exemplo nítido disso reside nos quadrinhos do brasileiro Maurício de Sousa onde, na Turma do Penadinho, alguns dos personagens têm a aparência evidentemente inspirada na dos Monstros da Universal: Frank, verde e com parafusos na cabeça, é o monstro de Frankenstein; Zé Vampir, de capa e cabelo com gel para trás, é o Drácula de Bela Lugosi, e Lobi, com seu blazer e sua indumentária social, é o protagonista de *Lobisomem de Londres* (1935).

podem ser vistos três personagens que referenciam os Monstros da Universal: Zé Vampir, Frank e Lobi



Fonte: Guia dos Quadrinhos²⁹

Paralelo às criaturas góticas, a figura do Outro também surgiu na vertente fantástica da Ficção Científica no Cinema. Disseminando-se nas revistas *pulp* de então, quando o próprio nome “*Science Fiction*” passa a nomear republicações de histórias de Edgar Allan Poe, Júlio Verne e H. G. Wells, a Ficção Científica estadunidense refletiu também no Cinema o contexto racista e xenofóbico da América. O Outro aqui assume, no período da II Guerra Mundial, a forma de alienígenas ligados ao Oriente. Como explica Adam Roberts em *A verdadeira história da ficção científica* (2018) ao falar das aventuras cinematográficas de Flash Gordon nas matinês dos anos 30 contra o Imperador Ming, regente do planeta Mongo:

Não se trata, é claro, de um texto neutro no âmbito ideológico; a representação de Ming, em particular, leva a noções essencialistas de

²⁹ Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/almanaque-turma-do-penadinho-n-2/al011112/52020>

“tirania oriental e decadência”, noções que são racistas e que se intensificaram em 1940, quando os Estados Unidos entraram em guerra com o Japão (embora possa ser acrescentado que, enquanto os mongonianos nas histórias em quadrinhos eram desenhados com traços raciais do Extremo Oriente, a versão para o cinema os estiliza com traços caucasianos; após o sucesso do seriado, isso também foi adotado pelos quadrinhos). (ROBERTS, 2018, p. 386-387).

No pós-guerra, durante a Guerra Fria, e passada a crise econômica, a representação do Outro no cinema *mainstream* americano direciona-se para o chamado pânico anticomunista e a ascensão da Era Atômica. Como exemplos de filmes que retratam esse pânico anticomunista, temos *O monstro do ártico* (1951), *A ameaça veio do espaço* (1953), *Vampiros de almas* (1956), *Os invasores de Marte* (1953) e, em especial, *Guerra dos Mundos* (1953), baseado no livro homônimo de H.G. Wells de 1897, o qual é visto como uma crítica pungente ao Imperialismo inglês na África e na Ásia. A versão dos anos 50, contudo, retrata o pânico anticomunista, enquanto a versão de 2005, dirigida por Steven Spielberg, representa os alienígenas como seres infiltrados, numa analogia ao momento de Guerra ao Terror vivido pelo país após o 11 de setembro. É notório, então, como o monstro alienígena é retrabalhado para atender as angústias e receios de cada público conforme o contexto sociohistórico em que está inserido.

Ainda que os anos da década de 1960 tenham começado ainda refletindo a paranoia anticomunista da década anterior com o filme *O terror veio do espaço* (1962), adaptação cinematográfica do romance *O dia das trífides*, de John Wyndham, gradativamente o fascínio despertado tanto pelo espaço advindo da corrida espacial da Guerra Fria quanto pela crescente busca de diversas minorias por representatividade social acabaram provocando novos olhares sobre a representação do monstruoso. Assim, mulheres, negros, homossexuais e jovens norte-americanos contrários a conflitos nos quais os Estados Unidos se envolviam passaram a subverter o *status quo* por meio de estratégias diversas, dentre elas, a Literatura e o Cinema. Aqui temos o abandono e a crítica à visão celebrada nos primeiros anos da Ficção Científica norte-americana propagada em revistas como a *Amazing Stories* e a *Astonishing Stories* e que encontrou sua expressão em heróis espaciais como Buck Rogers e Flash Gordon. Antes, era comum que esses emissários desembarcassem em algum planeta habitado por criaturas nativas e plantassem sua bandeira em nome de alguma federação planetária, desconsiderando as opiniões dos habitantes desse mesmo planeta. Todavia, este

quadro mudaria ao longo da década de 1960, quando o Outro se torna o centro da narrativa, colocado em contraste com um representante da ideologia dominante. O filme *2001: uma odisseia no espaço* (1968) ilustra bem esse momento sociohistórico de subversão e contracultura através da desconstrução do monstruoso, ao apresentar alienígenas que destoam não apenas da sua representação física tradicional caricata e humanoide, geralmente remetendo a alguma etnia ou população marginalizada – e aqui, como bem diz Gregory Claeys (2016, *apud* CARDOSO, SASSE, 2020), vale reforçar que a ideia de um Outro monstruoso, como até então tradicionalmente era visto nas histórias de ficção científica e fantasia, origina-se em um vasto histórico de perseguição a minorias, e ajuda a solidificar a dominação exercida por um grupo hegemônico sobre o resto da sociedade – mas que também que criticam a pretensa superioridade cultural do ser humano diante da imensidão do universo.

Já nos anos 70, a ficção científica e seus *aliens* chegaram ao *mainstream* após o impacto de *2001: uma odisseia no espaço*, vindo a se consolidar com *blockbusters* como *Star Wars: uma nova esperança* (1977) e produções que traziam visões diferentes sobre o alienígena conforme visto em *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977) e *Alien: o oitavo passageiro* (1979) – no qual este último, segundo Jordan (1984, *apud* SILVA, 2010), apresenta no alienígena intruso características como a pele negra; além de matar e infectar suas vítimas em um ato violento que remete ao estupro, em uma ação historicamente atribuída ao homem negro dentro de contextos urbanos.

A Guerra do Vietnã em muito influenciou as produções cinematográficas dos anos 60, 70 e até 80, durante o período da chamada contracultura. Segundo o próprio George Lucas, *Star Wars* é uma alegoria à guerra, com os mocinhos rebeldes representando o Vietnã, e não a pátria amada chamada EUA. Apesar da dicotomia maniqueísta presente excessivamente em franquias como *Rocky* e *Rambo* (cujos inimigos eram, com frequência, retratos unidimensionais de russos ou de indivíduos de qualquer outra nacionalidade cujo país de origem tivesse um alinhamento político mais próximo ao comunismo; este último, tendo sua personalidade de veterano traumatizado pela Guerra do Vietnã distorcida nas sequências para encaixar-se nessa narrativa imperialista), foi possível ver nessas décadas vários filmes relatando os horrores da guerra e subvertendo a visão maniqueísta do comunista como o Outro indubitavelmente malvado e cruel, e

questionando o próprio patriotismo. Há exemplos nítidos disso, como *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) e *Nascido para matar* (1987).

Já nos anos 80, temos uma relativa “Era de Ouro” da ficção científica no cinema, na qual os filmes *blockbusters* começam a se consolidar graças ao sucesso de *Star Wars* (1977) e *Tubarão* (1975) na década anterior. Aqui, é preciso listar *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982) como um exemplo essencial de representação do Outro na ficção científica. Baseado no romance *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), do escritor norte-americano Philip K. Dick, o protagonista do filme é um caçador de replicantes rebeldes, ou seja, andróides que subverteram sua programação original. Neste universo, os andróides são escravizados em outros planetas colonizados pela humanidade e fogem para a Terra (onde são ilegais, portanto, caçados e “aposentados”, ou seja, mortos) a fim de tentar viver uma vida mais digna, ainda que breve e limitada. Ao final do filme, o *plot twist* definitivo: Deckard se descobre como o Outro que ele mesmo caça e, assim, abandona o posto de *blade runner* e foge com a amada Rachael, também uma replicante. Outros filmes notáveis são *A mosca* (1986), *Aliens* (1986), *Predador* (1987), *E.T.: O extraterrestre* (1982) e os outros dois filmes da primeira trilogia de *Star Wars*.

Durante os anos 90, houve o início da utilização da computação gráfica de forma extensiva. Os avanços tecnológicos na área da computação permitiram que vários filmes outrora impraticáveis pudessem ser feitos e tornassem realidade a imaginação de roteiristas e diretores, algo expresso no início da década em filmes como *Jurassic Park* (1992), que mesclou efeitos práticos com efeitos especiais computadorizados. Tais avanços tecnológicos durante essa década possibilitaram a ascensão do cinema-catástrofe (ou, em inglês, os *disaster movies*): grandes produções nas quais há algum desastre iminente, frequentemente a destruição do planeta através de ameaças externas (ou internas, tais como desastres naturais) (LAMBIE, 2019, p. 283). Filmes como *Armageddon* (1998) e *Impacto profundo* (1998), lançados no mesmo verão, demonstravam um nacionalismo exacerbado e uma evidente falta de perspectiva global por parte dos estadunidenses (os desastres só acontecem por lá, com as outras nações do planeta Terra sendo apenas notas de rodapé em meio ao apocalipse), além de uma estilização e espetacularização do caos que em muito reflete tanto os temores referentes ao vindouro fim do século XXI

(vide o pânico coletivo traduzido na história do “bug do milênio”)³⁰, quanto o otimismo e a positividade resultantes de um período econômico em ascensão para os EUA no governo de Bill Clinton em um momento que precedia o fatídico 11 de setembro, que mudaria completamente a relação do país com o cinema-catástrofe (LAMBIE, 2019, p. 278).

Precursor de *Armageddon* e *Impacto profundo*, *Independence Day* (1996) praticamente estabeleceu o tom para a representação do Outro no cinema-catástrofe dos anos 90: nele, os aliens são criaturas tão beligerantes quanto os estadunidenses; o triunfo vem através do protagonista vivido por Will Smith despretensiosamente socando um alienígena e falando “bem-vindo à Terra. Isso é o que eu chamo de contato imediato”, em referência ao longa-metragem *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), de Steven Spielberg.

Esse tom bélico, agressivo e caoticamente nacionalista estabelecido por *Independence Day* e popularizado por *Armageddon* e *Impacto profundo* faria com que demais ficções científicas menos catastróficas e com uma representação mais sensível e empática do Outro, tais como *Contato* (1997), apesar de demonstrarem menor expressividade na bilheteria à época do lançamento, fossem reconhecidos criticamente e, futuramente, laureados com o status de *cult*. Mais uma vez, nota-se a utilização do Outro para dar forma às ansiedades de momentos finisseculares, comumente marcada como épocas de crise de valores e convicções. Como sinaliza Jeffrey Jerome Cohen sobre o lugar do monstro no ensaio “A cultura dos monstros: sete teses” (2000): “Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos” (2000, p. 30-31). Ainda sobre alienígenas, o filme *MIB: Homens de preto* (1997) captura o lugar do Outro ocupado pelo imigrante dentro dos Estados Unidos no final do século XX no sentido de que eles de fato não pertencem ao país e, portanto, despertam suspeitas. Como explica Adam Roberts em seu livro *Science Fiction* (2000):

Eles são, então, estrangeiros internalizados, alienígenas disfarçados, e como tais eles representam um perigo ao corpo político, um perigo que é o trabalho dos ‘Homens de Preto’ manter sob controle. [...] O que é claro, contudo, é que o ônus do filme representa o imigrante como visualmente distinto do americano ‘normal’, e possuidor de um potencial perigoso

³⁰ Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-bug-do-milenio/>

(ROBERTS, 2000, p. 138 – tradução minha).³¹

O cinema das primeiras décadas do século XXI encontrou nos super-heróis o principal meio de expressão da alteridade. Ainda que adaptações de super-heróis sempre tenham marcado a história do Cinema (o primeiro super-herói adaptado para o cinema foi o Capitão Marvel em 1941, atualmente chamado de Shazam), foi a partir do início dos anos 2000 que se inicia um verdadeiro nicho cinematográfico: o Cinema de super-herói - o qual perdura até o momento de elaboração deste trabalho – foi marcado pela produção regular e constante de longas com o tema. Os primeiros representantes desse gênero e que remetem, a partir da presença de criaturas com capacidades sobre-humanas, ao papel também desempenhado pelos alienígenas, são *Blade* (1998) e *X-Men* (2000).

Os X-Men, criação de Stan Lee e Jack Kirby para a editora Marvel nos anos 60 do século XX, é um grupo de pessoas que nasceram com poderes especiais que os levam a serem hostilizados pelos demais seres humanos. Surgiram em um momento de tensão racial nos Estados Unidos: na época, líderes negros como Martin Luther King e Malcolm X articularam estratégias de resistência e visibilidade para que os afro-americanos pudessem lutar contra a ideologia excludente da sociedade americana da época. É perceptível que, em um primeiro momento, os personagens retratavam a situação dos negros contra o racismo na América; todavia, no universo cinematográfico, a mensagem se deslocou para representar um outro grupo marginalizado. No segundo filme da franquia, *X-Men 2* (2003), há uma cena em que a mãe de Bobby Drake, o Homem de Gelo (interpretado por Shawn Ashmore), ao se ver confrontada com a descoberta de que o filho é mutante, questiona: “mas você já tentou não ser um mutante?”. O grupo, agora, representa os LGBTs e o tratamento a eles dispensado. Da mesma forma, em *X-Men 3: O confronto final* (2006), o personagem Anjo é confrontado pelo pai que busca uma cura mutante para o seu filho. “Você não”, diz o pai ao filho ao perceber que ele também é um mutante, em uma clara alusão a mesma situação vivenciada por jovens que se abrem para a família e expõem seu eu verdadeiro. Mais recentemente, *Deadpool 2* (2018) abordou a mesma questão com bastante fôlego: o antagonista do filme é um viajante do tempo que vai atrás de um garoto de 12 anos

³¹ “They are, then, internalised outsiders, aliens in disguise, and as such they represent a danger to the body politic, a danger that it is the job of the ‘Men in Black to keep under control. [...] What is clear, though, is that the burden of the film represents the immigrant as visually different from the ‘normal’ American, and as possessing a dangerous potential.”

que, traumatizado em uma clínica de tratamento mutante, irá se tornar um assassino em série após matar o diretor da clínica onde estava internado. Temas como abuso sexual e terapias de conversão para LGBTs são expostos e discutidos através da temática mutante.

Alguns outros filmes dos anos 2000 e 2010 notórios pela abordagem do Outro são *Distrito 9* (2009), *Guerra dos mundos* (2005), *Avatar* (2009), *No limite do amanhã* (2014), *Filhos da esperança* (2006), *A.I.: inteligência artificial* (2001), *A forma da água* (2016) e *Exterminador do futuro: Destino sombrio* (2019).

Para além do âmbito do cinema fantástico, é notória uma tendência recente de subversão da representação do Outro no cinema, com longas protagonizados por personagens pertencentes a minorias, frequentemente à margem da sociedade, que eventualmente perseveram em detrimento dos personagens que os veem como Outros. Exemplos recentes são *As golpistas* (2019), que acompanha uma trupe de *strippers* que decidem virar a mesa e dar o golpe em clientes figurões de Wall Street; e *Entre facas e segredos* (2019), onde uma enfermeira latina descobre-se herdeira do escritor multimilionário de quem cuidava e vê-se tendo que enfrentar a família dele, que dizem considerá-la “da família” enquanto nem sequer sabem sua nacionalidade.

CAPÍTULO 5 – A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM A CHEGADA: A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO E DEMAIS ASPECTOS DA TRANSPOSIÇÃO DA OBRA DE TED CHIANG PARA O LONGA DE DENIS VILLENEUVE

O presente capítulo dedica-se à análise do processo específico de tradução intersemiótica da obra “História da sua vida” para a obra *A chegada*. Nele veremos, no item 5.1, uma análise comparativa com enfoque na questão da representação do Outro (questão esta particularmente pertinente ao longo da filmografia de Denis Villeneuve, responsável por *A chegada*) em ambas as obras e suas particularidades, similaridades e divergências. Já no item 5.2, ocorre uma análise dos demais aspectos notáveis no processo de tradução intersemiótica.

Para estes fins, portanto, consideremos o diretor da obra cinematográfica como tradutor intersemiótico. Ainda que o audiovisual seja, inevitavelmente, uma arte coletiva, resultado do esforço de centenas (por vezes, milhares) de pessoas durante a produção; este esforço coletivo é coordenado por um indivíduo só, e é submisso à visão artística desse indivíduo, e à unidade estilística que tal indivíduo pretende conjecturar com aquela obra individual. O indivíduo citado, é claro, é o diretor de cinema – no caso de *A chegada*, o canadense Denis Villeneuve.

5.1 O OUTRO EM A CHEGADA E EM HISTÓRIA DA SUA VIDA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Dentre as múltiplas divergências que podem ser notadas ao compararmos o material apresentado pelo filme e pela novela, temos aqui em destaque a questão da representação do Outro.

Enquanto o filme se expande para uma perspectiva mais ampla, a fim de seguir uma estrutura narrativa cinematográfica específica (divisão em três atos, presença de um conflito, clímax e resolução), a história presente na novela consiste em uma narrativa mais intimista, concentrada majoritariamente na vida pessoal de Louise e na forma como o contato com os *aliens* a afeta; e também focada apenas na equipe de um dos espelhos estadunidenses, pouco discutindo o que ocorre no resto do planeta ou sequer em localidades distintas do próprio país. Desta forma, é possível concluir que o único Outro que ambas as obras têm em comum são os alienígenas, denominados heptápodes.

A presença dos heptápodes, contudo, é retratada de forma diferente nas duas

obras. Na novela, diz-se sobre onde eles estão e como é dado o contato:

No centro do acampamento havia um dos aparelhos alienígenas, chamado de “espelho”.

Segundo as reuniões diretivas das quais participei, havia *nove aparelhos como aquele nos Estados Unidos, cento e doze no mundo*. Os espelhos agiam como aparelhos de intercomunicação, supostamente com as naves em órbita. Ninguém sabia por que os alienígenas não falavam conosco pessoalmente; medo de piolhos, talvez. Uma equipe de cientistas, incluindo um físico e um linguista, foi designada para cada espelho. Gary Donnelly e eu fazíamos parte de um desses grupos. (CHIANG, 2016, p. 132) (grifos meus)

Na narrativa literária, as naves ficavam em órbita, enviando apenas para contato os referidos espelhos. Além disso, há uma quantidade significativa de espelhos enviados – cento e doze ao redor do mundo; só nos EUA, há nove. Isso faz com que o contato de Louise e Gary (no filme, Ian) com demais pesquisadores seja restrito majoritariamente ao seu próprio território nacional.

Por outro lado, no filme, não há espelho enviado: as naves simplesmente “pousam” na Terra, pairando a alguns metros do chão. A cada 18 horas, abre-se uma porta ao fundo da nave, para que os humanos possam entrar e fazer contato com os heptápodes. Dentro das naves, os humanos têm acesso a uma sala adaptada com oxigênio, para que possam respirar (ainda que não o façam livremente, sem auxílio de trajes especiais, antes do momento em que Louise retira o traje para melhor se comunicar), e um “espelho”, o qual, por sua magnitude, remete a uma tela de cinema, aludindo então a uma certa metalinguagem: evocando a experiência do espectador que assistiu a esta obra audiovisual no cinema, Louise e sua equipe também adentram uma sala escura e se veem diante de uma tela colossal que os separa dos heptápodes; assim como a tela do cinema separa os espectadores do filme – sobre o qual eles provavelmente estão, assim como Louise, sem sequer imaginar o que virá em seguida. Em minha interpretação, acredito que esta metalinguagem se dê ainda no sentido de que, para aqueles personagens, a chegada dos alienígenas era algo tão surreal que parecia até um filme.

Figura 15 – Louise, Ian, Weber e outros entrando na nave



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 16 – Equipe entrando na sala



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 17 – O espelho metalinguístico



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Tal mudança é, ao mesmo tempo, uma forma mais intimista de se apresentar

os *aliens* (afinal de contas, os protagonistas estão adentrando aquele espaço pertencente ao Outro, indo ao âmago da nave), e uma forma mais cinematográfica. Não seria exatamente interessante ao público ver que apenas espelhos foram enviados, e a presença das naves em solo terrestre contribui tanto para a construção da atmosfera paranoica em que a humanidade se submerge, no longa, quanto para momentos específicos de conflitos acrescentados na narrativa cinematográfica (como, por exemplo, a parte em que alguns militares adentram a nave e lá deixam explosivos) que possivelmente não existiriam caso os humanos tivessem tido contato apenas com meros espelhos – os quais, na novela, foram descritos da seguinte forma:

O espelho estava inativo naquele momento. Era semicircular, com mais de três metros de altura e seis de largura. Na grama marrom à frente dele, um arco de tinta branca em spray delineava a área de ativação. No momento, a área continha apenas uma mesa, duas cadeiras dobráveis e uma extensão de múltiplas tomadas com um fio que levava a um gerador na parte exterior. O zunido de lâmpadas fluorescentes, penduradas em traves ao longo da borda do salão, misturava-se com o zumbido de moscas no calor abafado.

Gary e eu nos olhamos, e então começamos a empurrar o carrinho com o equipamento até a mesa. Quando atravessamos a linha de tinta, o espelho pareceu ficar transparente; era como se alguém estivesse lentamente erguendo a iluminação por trás de um vidro escurecido. A ilusão de profundidade era inacreditável; eu senti que podia andar através do espelho. Quando estava totalmente aceso, o espelho lembrava o diorama de uma sala semicircular em tamanho natural. A sala continha alguns objetos grandes que podiam ser móveis, mas nenhum alienígena. Havia uma porta na parede curva dos fundos. (CHIANG, 2016, p. 133)

No filme, ainda, a quantidade de naves é bem menor do que a quantidade de espelhos apresentados na novela: são doze naves espalhadas pelo mundo, em contraste com os nove espelhos encontrados nos EUA e os demais 103 ao redor do mundo apresentados na novela, o que faz com que a comunicação entre Louise e Ian e os demais pesquisadores encarregados dos heptápodes seja amplificada a uma escala global, em contraste com a visão mais estreita e restrita ao território nacional que nos é apresentada na narrativa literária.

Figura 18 – Países onde os heptápodes pousaram: Dinamarca, EUA, Austrália, Paquistão, Venezuela, Japão, China, Serra Leoa, Sudão, Reino Unido e Rússia (regiões do Mar Negro e da Sibéria)



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Desta forma, o Outro apresentado no filme não se restringe apenas aos heptápodes: há também as outras dez nações e todas as suas maneiras de lidar com a presença dos seres extraterrestres e diversas abordagens comunicativas.

É necessário destacar, também, que ainda que o filme diga não existir padrão nas localizações dos pousos dos heptápodes, não se pode dizer que a escolha de tais localidades durante a escrita do roteiro foi meramente aleatória. Temos ali Dinamarca, EUA, Austrália, Paquistão, Venezuela, Japão, China, Serra Leoa, Sudão, Reino Unido e Rússia (Mar Negro e da Sibéria); portanto temos quatro naves situadas na Ásia (Japão, China, Paquistão e Sibéria), três naves na Europa (Dinamarca, Reino Unido e Mar Negro), duas na África (Serra Leoa e Sudão), uma na Oceania (Austrália), uma na América do Norte (EUA) e uma na América do Sul (Venezuela) – portanto, incluem-se todos os continentes, excetuando-se a Antártida, a qual é praticamente inabitada por humanos, contendo apenas bases internacionais de pesquisas científicas.

O personagem denominado General Shang (Tzi Ma), líder da China, é apelidado de “Grande Dominó”, pois qualquer ação dele é imitada por pelo menos quatro outros Estados. A posição dele e de seu país como inicialmente antagônica à abordagem pacífica dos EUA em relação aos alienígenas reflete um hábito já enraizado da escrita hollywoodiana em filmes de ação e ficção científica: o de retratar países (e personagens nativos) pertencentes ao antigo bloco soviético da Guerra Fria como o Outro de forma extremamente maniqueísta, como vilões insensíveis e unidimensionais. É possível notar tal tendência em diversos longas-

metragens já solidificados no imaginário popular estadunidense, como por exemplo *Rocky IV*, com o vilão Ivan Drago, interpretado por Dolph Lundgren.

Em *A chegada*, os primeiros a se desconectarem da comunicação entre todas as localizações são justamente os dois países que outrora fizeram parte do bloco soviético: China e Rússia. Contudo, contrariando a “fama” de “Grande Dominó” de General Shang, a decisão de cortar a comunicação não foi acompanhada por outros quatro países, gerando caos generalizado. Isso acontece, contudo, quando os Estados Unidos, contrariando as orientações de Louise para que compartilhassem suas informações com os demais pesquisadores, decide fazer exatamente a mesma coisa. Dessa forma podemos ver que, ainda que o comportamento extremamente previsível de pintar nações alinhadas com o comunismo como sendo as “vilãs” ocorra, houve aqui uma subversão desta previsibilidade: os agentes do caos são os estadunidenses que, ignorando Louise, em sua decisão individualista de não compartilharem o conhecimento adquirido, fazem com que os demais países também se fechem para a comunicação; causando, portanto, exatamente o mesmo “efeito dominó” que esperavam da China: imediatamente após os Estados Unidos se desconectarem, a Venezuela, o Sudão, o Japão e o Paquistão fizeram o mesmo, deixando apenas a Dinamarca, a Austrália, a Serra Leoa e o Reino Unido conectados – e, eventualmente, até mesmo essas nações encerraram suas comunicações.

Figura 19 – China e Rússia (Sibéria e Mar Negro) desconectados



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 20 – Momento em que os Estados Unidos se desconectam



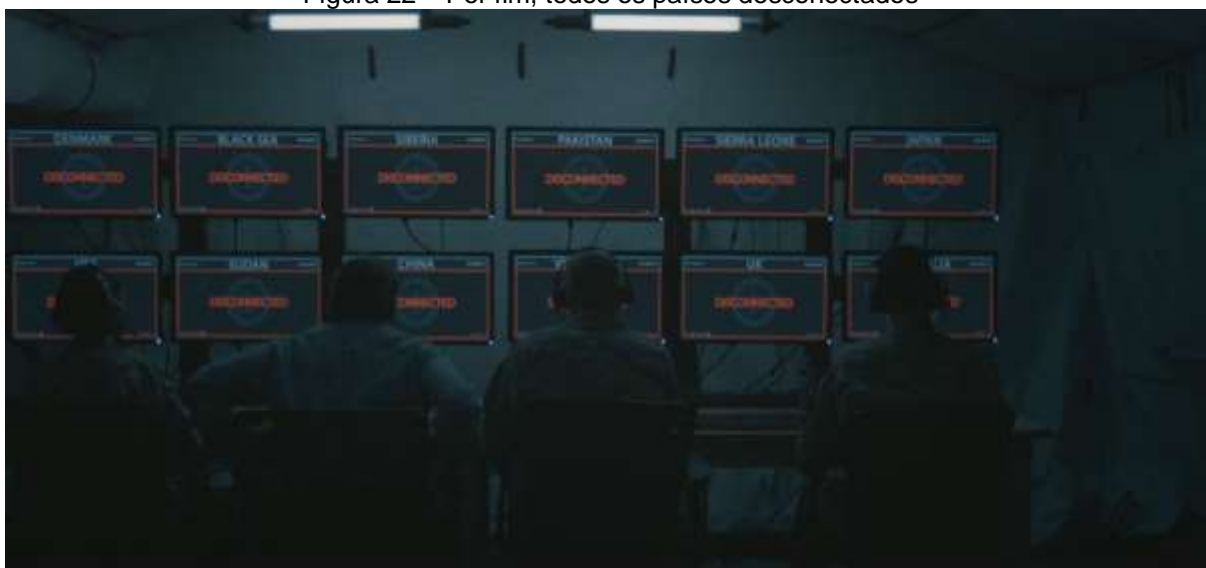
Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 21 – Venezuela, Sudão, Japão e Paquistão se desconectando



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Figura 22 – Por fim, todos os países desconectados



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Sendo *A chegada* um filme que vale-se da Linguística para abordar as relações humanas e a alteridade, é interessante notar, também, a divergência nas escolhas lexicais da China, na figura do Coronel Shang, ao referir-se às demais nações e aos aliens; e nas escolhas lexicais dos EUA, na figura dos personagens militares, ao fazer o mesmo.

Enquanto Shang diz que “a China não confia mais nos alienígenas que querem nos dividir” e que “a humanidade deve ser protegida”; David Halpern, ao ouvir “oferecer arma”, a resposta obtida por Louise ao fazer aos aliens a Grande Pergunta (“qual é o propósito de vocês na Terra?”), diz que é de suma importância manter tal resposta em sigilo e não compartilhá-la com seus “inimigos”, demonstrando acreditar que a humanidade seria incitada a lutar entre si até que uma facção apenas sobrevivesse, utilizando exemplos do imperialismo e neocolonialismo europeu (os britânicos com a Índia, e os alemães com Ruanda) para fundamentar sua previsão de um possível *Jogos Vorazes* em escala global. Ambas as reações são, evidentemente, belicosas, mas torna-se sintomático que a China, uma nação comunista, escolha inicialmente urgir os demais povos a se unirem contra um mal comum e tentar diálogo com a ONU, enquanto os EUA veem como Outro imediato a ser combatido as nações com as quais, cinco minutos antes, estavam cooperando.

Figura 23 – Declaração do Coronel Shang



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

É irônico, também, como a China, ao ouvir “usar arma” (resposta essa provavelmente condicionada pelo uso do jogo Mahjong para conversar com os alienígenas, fato descoberto por Louise em momentos anteriores do longa-metragem), declara guerra e aponta seus mísseis para os alienígenas, mas não os usa de imediato, aguardando o momento certo; enquanto os EUA acabam por atacar os extraterrestres primeiro, com os militares levando bombas até o interior da nave, assassinando um heptápode (Abbott) e quase sacrificando Louise e Ian nesse processo.

A aparência dos heptápodes, também, é um ponto de divergência entre a novela e o filme. Na novela, aparecem da seguinte forma:

Parecia um barril suspenso no ponto em que seus sete membros se encontravam. Era radialmente simétrico, e qualquer um dos membros podia servir como braço ou perna. O que estava à minha frente caminhava em quatro pernas, com três braços não adjacentes curvados junto à lateral do corpo. Gary os chamou de “heptápodes”.

Eu tinha visto fitas de vídeo e, ainda assim, fiquei pasma. Os membros deles não tinham juntas distinguíveis; anatomistas achavam que podiam ser sustentados por colunas vertebrais. Qualquer que fosse sua estrutura de sustentação, os membros dos heptápodes conspiravam para se mover de uma maneira desconcertantemente fluida. O “torso” seguia acima dos membros ondulantes tão suavemente como um aerobarco.

Sete olhos sem pálpebras circundavam o topo do corpo do heptápode. Ele caminhou de volta até a porta por onde entrou, fez um breve som escarrado e voltou ao centro da sala seguido por outro heptápode; em nenhum momento se virou. Era estranho, mas lógico; com olhos em todos os lados, qualquer direção seria a da frente. [...]

Eu me aproximei do espelho e um heptápode do outro lado fez o mesmo. A imagem era tão nítida que me arrepiei. Eu podia ver a textura de sua pele cinza, como rugas de veludo cotelê dispostas em espirais e laços. Nenhum

cheiro nos alcançava através do espelho, o que, de algum modo, aumentava a estranheza da situação. [...]

Um dos heptápodes apontou para si mesmo com um de seus membros, os quatro dígitos terminais apertados juntos. Foi sorte. Em algumas culturas, as pessoas apontam com o queixo; se o heptápode não tivesse usado um de seus membros, eu não saberia qual gesto procurar. Ouvi um estrépito breve, e vi um orifício enrugado no alto de seu corpo vibrar: ele estava falando. Então, ele apontou para o companheiro e emitiu o estrépito outra vez. (CHIANG, 2016, p. 134-136)

Sua aparência impressionante, grandiosa, lânguida e fluida, na novela, de certa forma evoca criaturas lovecraftianas (seres monstruosos e misteriosos criados por H.P. Lovecraft em suas histórias). Ainda que, em sua obra, Lovecraft tenha dado vida a múltiplos seres fantásticos, aquele que mais se destaca é o famigerado Cthulhu. Com sua primeira aparição no conto “O chamado de Cthulhu”, publicado na revista *Weird Tales* em 1926, a criatura de nome impronunciável é descrita como impressionante e assustadora, uma mistura de diversos seres.

Se eu disser que minha fantasia extravagante conjurava ao mesmo tempo as imagens de um polvo, de um dragão e de uma caricatura humana, não incorro em nenhum tipo de infidelidade ao espírito da coisa. Uma cabeça polpuda, com tentáculos, colmava um corpo grotesco e escamoso com asas rudimentares; mas era a *silhueta* da figura o que a tornava ainda mais horrenda. (LOVECRAFT, 2009, p. 74)

A obra máxima de Lovecraft impactou consideravelmente o imaginário popular, resultando em diversas obras das mais distintas áreas artísticas dos séculos XX e XXI que resgatam a aparência icônica de Cthulhu. Podemos tomar por exemplo duas representações bem distintas: Davy Jones, vilão do filme *Piratas do Caribe: Baú da Morte* (2006), é um humano amaldiçoado, com cabeça de polvo e uma das mãos em formato de garra de caranguejo; um episódio do desenho animado da já citada Turma da Mônica, de Maurício de Sousa, que em determinado diálogo o personagem Cascão teme encontrar Cthulhu em seu quarto; e na capa do álbum *Don't Panic* (lançado em 2012 e cujo título é uma referência ao livro *Guia do mochileiro das galáxias*, de Douglas Adams), da banda estadunidense de pop-punk All Time Low, podemos ver uma criatura de proporções grandiosas, verde e escamosa, com tentáculos na cabeça (ou seja, análoga à Cthulhu) destruindo uma cidade.

Representava um monstro de traços vagamente antropóides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas. A coisa, que transpirava uma terrível malevolência sobrenatural, tinha um aspecto inchado e sentava-se em uma pose vil sobre

um bloco ou pedestal retangular coberto por caracteres indecifráveis.
(LOVECRAFT, 2009, p. 81)

Figura 24 – Exemplo de criatura lovecraftiana na cultura pop: à direita, Davy Jones, de *Piratas do Caribe: Baú da Morte* (2006)



Fonte: *printscreen* da mídia do filme *Piratas do Caribe: Baú da Morte* na rede de *streaming on-demand* Prime Video

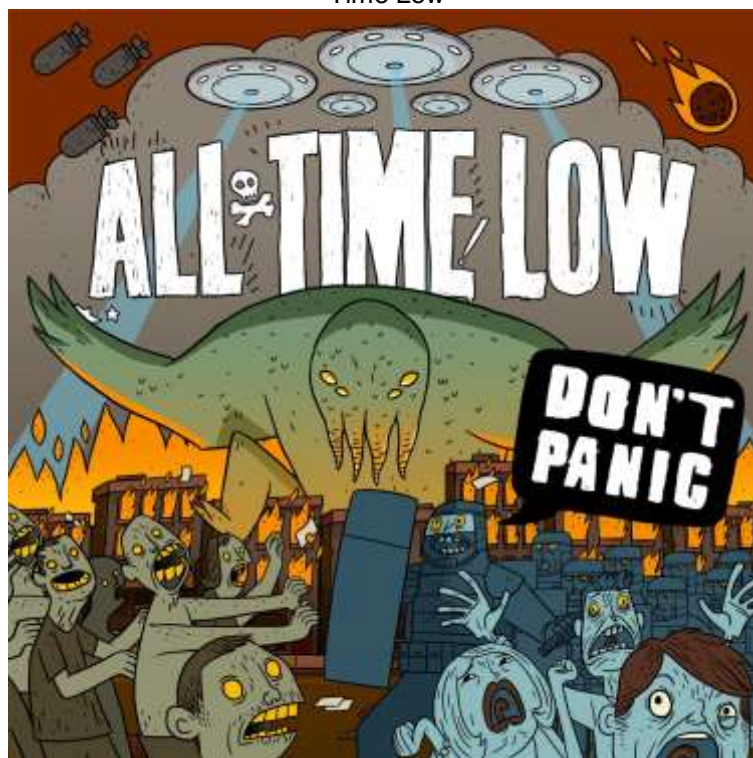
Figura 25 - Cascão teme despertar um deus ancestral com cara de molusco, em referência a Cthulhu



Fonte: canal da Turma da Mônica no YouTube³²

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNZy7ygDEtA>

Figura 26 – Exemplo de criatura lovecraftiana na música: capa do álbum *Don't Panic*, da banda All Time Low



Fonte: *site Cover My Album*

Em sua primeira (e breve) aparição no filme, não é possível perceber muitos detalhes a respeito dos heptápodes: eles apenas se parecem com mãos gigantes dotadas de sete dedos. Não têm a aparência radialmente simétrica que é apresentada na novela de Ted Chiang, e sequer possuem olhos. Segundo o artista Peter Konig, responsável por algumas artes conceituais para o filme em seu estágio de pré-produção, Villeneuve preferiu que as criaturas não seguissem a descrição presente na novela e, em seus estágios iniciais de *brainstorming*, estava aberto a toda e qualquer ideia.

Quando fui chamado para fazer as criaturas, eles estavam em um momento onde [Denis] Villeneuve simplesmente queria ideias, e muitas. Ele não queria ater-se à descrição física dos *aliens* presente no conto. Ele queria variedade, queria só experimentar. Ele me mandou referências fotográficas de coisas reais que gostava e que possuíssem elementos que ele julgasse importantes - fotos de lulas, moluscos, organismos microscópicos, coisas assim. Ele também gostava de olhos de cavalos, pois parecem muito gentis e pensativos e, além de evocarem familiaridade, também causavam uma certa estranheza. Pareciam simpáticos, e um pouco tenebrosos. Ele também queria testar desenhos que parecessem não ter um lado certo ou errado para a frente ou para trás, que fossem confusos de se olhar, mas que ainda parecessem inteligentes. (CINEMABLEND, 2017 – tradução

minha)³³

Figura 27 – A primeira (e breve) aparição dos heptápodes



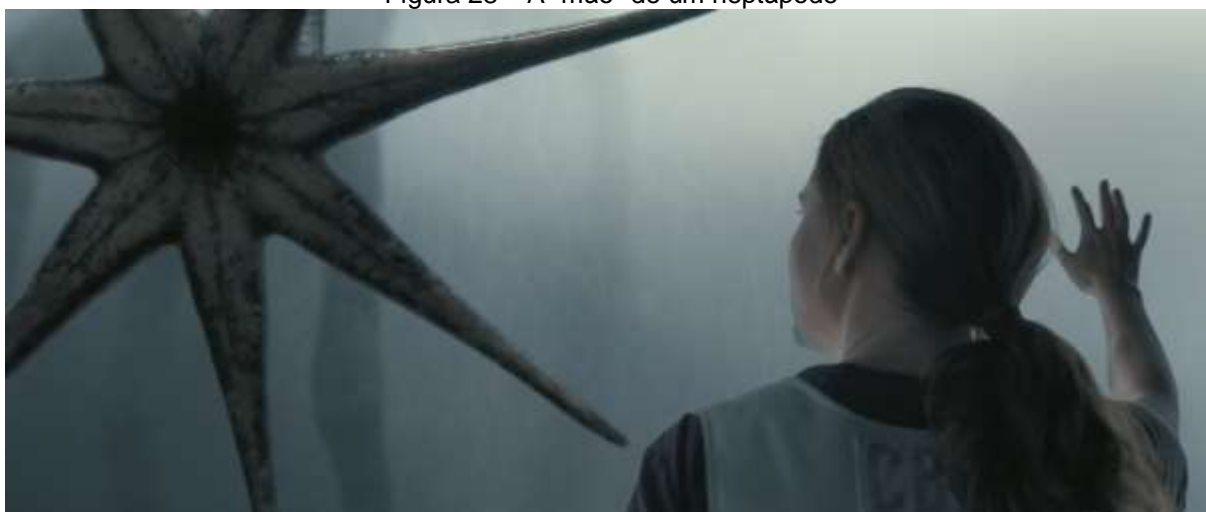
Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Contudo, Villeneuve acabou não utilizando a maioria dos designs elaborados por Konig. O responsável pelo visual final dos heptápodes foi Carlos Huante, o qual concebeu as criaturas de longas como *Hellboy* (2004) e *Prometheus* (2012), manteve a parceria criativa com Villeneuve em *Blade Runner 2049*, e participará de *Duna* (2020).

Na segunda aparição dos heptápodes, é possível perceber um pouco mais sobre a aparência deles: ao final de seus sete “pés”, há algo análogo a uma mão com dedos, porém similar a um conjunto de tentáculos; contudo, ao contrário da descrição da novela, não são quatro dígitos terminais, e sim, sete, em consonância com a quantidade total de membros que eles possuem e com o conseqüente nome de “heptápodes” (“sete pés”).

³³ “For the creatures, when they brought me on, they were in a stage where (Denis) Villeneuve just wanted ideas, lots of ideas. He didn't want to stick to the short story or the script in terms of what they should look like. He wanted variety, and to just try stuff. He sent me photo (references) of stuff he liked, real things he thought had elements that he thought were important - pictures of cuttle fish, squids, microscopic organisms, stuff like that. He also likes horses' eyes for their very soft and thoughtful qualities and because although they looked familiar, they had this other quality of being slightly "other" and alien. They had a sympathetic look, but were a little spooky. He also wanted to try designs that had no back and no front, confusing to look at, yet still with an intelligent feel”. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/news/1590790/what-the-aliens-and-spaceships-in-arrival-almost-looked-like>

Figura 28 – A "mão" de um heptápode



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Mais adiante no longa, é possível ver toda a estrutura física do corpo de um heptápode, quando Louise tem a oportunidade de entrar na nave de outra maneira, e acaba indo parar do outro lado do espelho. Ainda que o heptápode aparente ter um longo corpo com um formato quase humanoide, não há nele nada que seja análogo a um olho ou a uma boca, contrariando assim a descrição presente na novela e reafirmando, portanto, que a intenção do cineasta era realmente a de se distanciar daquilo apresentado no material de origem, no que tange a aparência dos seres extraterrestres.

Figura 29 – Louise vendo o corpo inteiro de um heptápode pela primeira vez

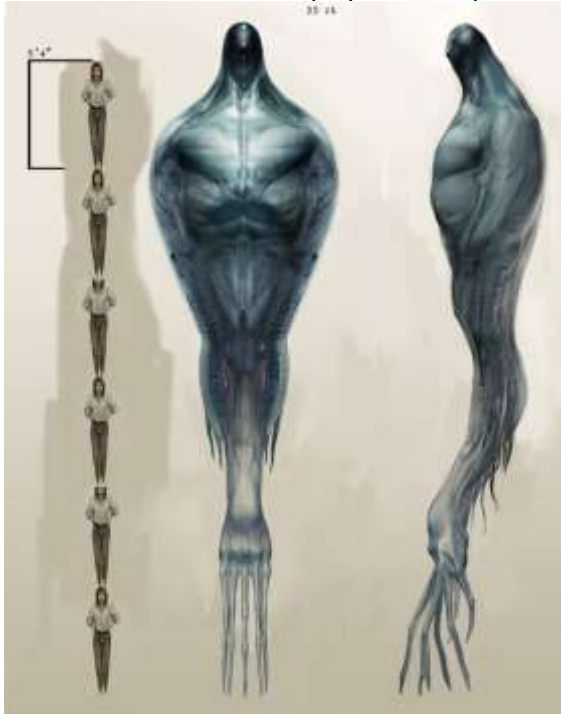


Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

Em arte retirada do portfólio de Carlos Huante, responsável pelo *design* dos heptápodes, é possível ver uma estimativa da altura dos heptápodes: cerca de seis vezes a altura de Louise. Tendo a personagem, conforme o escrito, 5'4" de altura

(no sistema métrico, 1,62m), conclui-se que os heptápodes têm cerca de 9,72 metros.

Figura 30 – Arte conceitual de um heptápode, comparando-o à Louise.



Fonte: portfólio *online* do artista Carlos Huante.

Figura 31 – Arte conceitual de um heptápode com tentáculos em vez dos "dedos"



Fonte: portfólio *online* do artista Carlos Huante.

Ainda que não retome, no filme, uma aparência razoavelmente lovecraftiana e que referencie a descrição da novela, o filme resgata um aspecto relevante da escrita de Lovecraft ao apresentar suas criaturas: a letargia e o horror.

Qualquer referência a esse ser, acrescentou o doutor, servia de prelúdio a um novo episódio de letargia por parte do jovem. Sua temperatura não estava muito acima do normal, o que era um tanto singular; mas a condição geral do paciente era mais típica de febre do que de distúrbios mentais. (LOVECRAFT, 2009, p. 77)

[...] a maioria deles havia sonhado as coisas mais bizarras, sendo que a intensidade dos sonhos teve um aumento descomunal durante o delírio do escultor. Mais de um quarto dos estetas relatava cenas e sons de algum modo semelhantes aos que Wilcox havia descrito; e alguns dos sonhadores manifestavam verdadeiro pavor da enorme coisa inominável surgida nos últimos episódios. Um dos casos, descrito com riqueza de detalhes nas anotações, foi bastante triste. A vítima, um arquiteto célebre com inclinações à teosofia e ao ocultismo, perdeu completamente a razão no dia em que Wilcox adoeceu e, por fim, sucumbiu depois de vários meses, gritando para que o salvassem de alguma hoste infernal. (LOVECRAFT, 2009, p. 78)

Os heptápodes não aparentam ser ameaças diretas: não atacaram os humanos, e não são necessariamente criaturas horrendas, bestiais, bizarras – apenas se parecem, pelo pouco que os pesquisadores humanos conseguem ver através da “tela de cinema” que os separa dos alienígenas, com mãos gigantes. Contudo, tal comportamento pacífico não é o suficiente para aplacar Louise e Ian, tampouco aqueles que os antecederam: em seu primeiro momento na base de operações, Louise vê alguém sendo escoltado para fora do local em uma maca e é informada de que aquele era seu antecessor. Após entrar em choque em seu primeiro contato com os heptápodes e falhar em obter algum progresso, Louise e Ian ouvem, da boca de Weber, “se saíram melhor do que os últimos”.

Figura 32 – Louise observando seu antecessor sendo escoltado para fora da base em uma maca.



Fonte: *printscreen* da mídia física do filme *A chegada*

No filme, contudo, não recebemos maiores informações a respeito dos heptápodes e nem de seu planeta: não sabemos muito sobre a sua composição biológica para além da aparência física, e não somos informados sobre nada a respeito de seu planeta. Já na novela, é dito por um dos heptápodes (Melindrosa) que

o planeta dos heptápodes tinha duas luas, uma significativamente maior que a outra; os três principais constituintes da atmosfera eram nitrogênio, argônio e oxigênio; e quinze vinte e oito avos da superfície do planeta eram cobertos de água. (CHIANG, 2016, p. 165)

As outras informações a respeito da natureza dos heptápodes presentes na novela são descritas por Louise no momento da última “troca de presentes”: ela diz que os heptápodes já haviam dado aos humanos lições de xenobiologia (as quais indicavam que, em termos biológicos, os humanos se assemelhavam aos heptápodes mais do que qualquer outra espécie com a qual os *aliens* tivessem se deparado até aquele momento) e História dos Heptápodes.

Por fim, o último Outro presente em ambas as histórias aqui analisadas é a protagonista delas, Louise Banks. No filme, no ambiente militarizado da base de estudos do governo estadunidense, ela é a única mulher com nome e falas. Em toda a duração do longa-metragem, a única outra mulher com falas presente é sua filha, Hannah (cujo nome, por questões de pertinência à narrativa do filme, é revelado apenas nos momentos finais). Tal ausência de personagens femininas evoca aqui o protagonismo solitário de Kate Mercer em *Sicario*, outra obra de Villeneuve. Assim

como Louise Banks em *A chegada*, a personagem de Emily Blunt pertence a um ambiente militarizado, predominantemente masculino, onde suas ações são constantemente questionadas. Porém, ao contrário de Kate, Louise ocasionalmente consegue se fazer ouvida em algumas situações, em especial quando o único a ser convencido é o Coronel Weber (como, por exemplo, quando conta a anedota sobre os cangurus, e quando explica qual o caminho a ser traçado até chegarem na Grande Pergunta). A situação fica mais difícil de ser contornada quando o indivíduo a ser convencido é Halpern (personagem este que serve constantemente como um lembrete do medo da humanidade de ser tratado pelos heptápodes como trata o Outro humano com o qual divide o planeta), ou mesmo os militares. Ainda que a questão do machismo no ambiente de trabalho não seja levantada deliberadamente aqui, ela se faz presente e impossível de ser completamente desconsiderada, tal qual em *Sicario*.

Na novela de Ted Chiang, nem mesmo sua filha recebe um nome (como a narrativa em primeira pessoa consiste em Louise contando para a própria filha toda a cadeia de eventos que possibilitou sua existência, além de relembando episódios da vida da filha, Louise dirige-se a ela apenas por “você”, sem citar nenhum nome em específico para denominá-la), e a única outra personagem feminina com nome e falas é uma amiga da filha, denominada Roxie – a qual aparece apenas em um trecho bastante específico em que Louise está prestes a sair para um encontro com seu futuro segundo marido, chamado Nelson.

Eu me lembro de um dia durante o verão de seus dezesseis anos. Pelo menos dessa vez, a pessoa à espera de um par para o encontro sou eu. Claro que você também estará esperando por perto, curiosa para ver como ele é. Você vai estar com uma amiga, uma garota loura com o improvável nome Roxie, as duas juntas, rindo.

— Talvez surja em vocês um ímpeto de fazer comentários sobre ele — direi, olhando-me no espelho do corredor. — Controlem-se até ele e eu sairmos daqui.

— Não se preocupe, mãe — você responderá. — Vamos fazer de um jeito que ele não perceba. Roxie, você me pergunta como eu acho que vai estar o tempo esta noite. Aí eu digo o que acho do cara que vai sair com a mamãe.

— Está bem — dirá Roxie.

— Não, você não vai fazer isso de jeito nenhum — falarei.

— Relaxa, mãe. Ele nunca vai saber; a gente faz isso o tempo todo.

— Isso é um grande consolo.

Um pouco mais tarde, Nelson chegará para me buscar. Vou fazer as apresentações, e vamos começar uma conversa rápida na varanda. Ele tem uma beleza rústica, e sua aprovação é evidente. Quando estivermos prestes a ir embora, Roxie vai dizer despreocupadamente para você:

— Então, como acha que o tempo vai ficar esta noite?

— Acho que vai ser uma noite muito linda — responderá você.

Roxie vai assentir, concordando. Nelson vai dizer:
 — É mesmo? Achei que tinham dito que ia fazer frio.
 — Tenho um sexto sentido para essas coisas — você dirá. Seu rosto não vai entregar nada. — Tenho a sensação de que o clima vai ser tórrido. Ainda bem que está vestida para isso, mãe.
 Eu vou olhar para você e dizer boa-noite.
 Enquanto conduzo Nelson na direção de seu carro, ele vai me perguntar, se divertindo:
 — Acho que estou perdendo alguma coisa aqui, não é?
 — Uma piada interna — vou murmurar. — Não me peça para explicar.
 (CHIANG, 2016, p. 108-109)

Tal cena não se encontra no filme, provavelmente, por decisões tomadas durante a escrita do roteiro: na novela, sabemos desde o início que a filha de Louise morre, e que ela morre na juventude, no início de sua vida adulta. No filme, ela morre ainda durante a adolescência; portanto, a Hannah do filme possivelmente já teria falecido no momento em que se passa o trecho retirado da narrativa literária. Tal divergência será analisada mais detalhadamente no primeiro item a ser analisado no subcapítulo 5.2, denominado “Demais aspectos da tradução intersemiótica”.

5.2 DEMAIS ASPECTOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Neste tópico, estarão presentes alguns pontos principais presentes na narrativa literária, divididos em subtópicos, e será feita uma análise da forma como esses mesmos tópicos são apresentados na narrativa cinematográfica e quais os efeitos das mudanças, ou omissões feitas (presumindo-se, de início, que elas ocorram), no resultado final da narrativa cinematográfica.

É preciso ressaltar, contudo, que não há aqui a intenção de determinar se a adaptação fílmica da novela *História da sua vida* é “fiel” ou não, visto que não há, em cerca de 60 anos de Estudos da Tradução, um consenso sobre o que é “fidelidade” e sequer sobre se ela existe; portanto, também não há um consenso sobre se é sequer possível haver “fidelidade” em traduções intersemióticas.

A respeito desta questão da “fidelidade” nas adaptações fílmicas, Robert Stam, em seu livro *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, diz:

A noção de fidelidade contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em

sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perder pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da "fidelidade" não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Dessa forma, este tópico será subdividido em seções relativas aos demais tópicos conferidos entre a obra literária e a obra cinematográfica, sendo eles: Hannah, o uso de Heptápode A e Heptápode B, princípio de Fermat x Hipótese de Sapir-Whorf, a consciência expandida, e a troca de presentes.

1) Hannah

A trajetória de Hannah, filha da protagonista Louise Banks, se apresenta de forma bastante distinta nas duas obras. Já na primeira página da novela, sabemos que a garota morre e, através do uso de diversos tempos verbais, percebemos que Louise está conversando com a filha já morta.

Eu e seu pai estamos casados há cerca de dois anos, morando na Ellis Avenue; quando nos mudarmos, você ainda vai ser nova demais para se lembrar da casa, mas vamos lhe mostrar fotos dela, contar histórias sobre ela. Eu adoraria lhe contar a história desta noite, a noite em que você foi concebida, mas a hora certa de fazer isso seria quando você estivesse pronta para ter os próprios filhos, e *nunca vamos ter essa chance*. [...]

Isso vai ser na casa da Belmont Street. Vou viver para ver estranhos ocuparem as duas casas: a casa em que você foi concebida e aquela em que você cresceu. Seu pai e eu vamos vender a primeira alguns anos depois da sua chegada. *Vou vender a segunda logo depois da sua partida*. (CHIANG, 2016, p. 127-128) (grifos meus)

No filme, devido à montagem nos primeiros minutos, somos induzidos a crer que a morte de Hannah ocorreu antes do contato de Louise com as criaturas alienígenas. A apresentação da personagem no início do filme como solitária e introspectiva (morando sozinha, conversando apenas com a própria mãe no telefone e dizendo a ela várias vezes que “está bem”, como se estivesse se reafirmando, e indo dar aula e trabalhar em seu gabinete mesmo diante do caos iminente) contribui para a solidificação dessa “certeza” no público, assim como a apresentação de diversos “*flashbacks*” ao longo do filme – os quais, depois descobre-se, são na

verdade “*flashforwards*”, em uma guinada narrativa semelhante à apresentada ao final da terceira temporada do seriado *Lost* (2004-2010), no episódio *Through the Looking Glass* (2007).

Conhecida pela estrutura de mostrar *flashbacks* dos personagens ao longo dos episódios, de forma intercalada ao “tempo real” na ilha; neste final de temporada, a série *Lost* mostrou várias cenas do personagem Jack Shephard viciado em oxicodona, deprimido, barbudo, com um comportamento alcoólatra e suicida (coisas completamente fora do comportamento típico do personagem, mas que aparentavam ser *flashbacks*). Na cena final do episódio, o vemos conversar com a personagem Kate Austen e, então, vem a revelação: aquelas cenas não são recortes do passado, e sim, do futuro: ambos os personagens não só conseguiram sair da ilha, como Jack está naquele estado deplorável porque quer voltar.

Com *A chegada*, é a mesma coisa: somos induzidos a acreditar que Hannah já está morta, até a cena em que Louise conversa com o alienígena apelidado de Costello, recebe a informação de que eles conseguem ver o futuro, e diz “eu não entendo, quem é esta criança?”.

Isso se dá devido a algo denominado Efeito Kuleshov³⁴. Experimento conduzido pelo cineasta soviético Lev Kuleshov, pretendia comprovar a sua tese de que o significado atribuído pelo público a um filme é resultado da montagem, e não dos planos (ou, em sua definição, fotogramas) isolados. (DE BIASSIO; DITTRICH, 2018, p. 188)

Para isso, Kuleshov elaborou três pequenos filmes, que consistiam em um *close* do rosto do ator Ivan Mosjouskine, com a expressão o mais neutra possível, intercalado com um de três outros possíveis planos: uma criança falecida em um caixão, um prato de comida, e uma mulher deitada em um divã. Os pequenos filmes, então, foram apresentados a grupos de pessoas; estas, sem acesso aos outros filmes. Relatos foram colhidos sobre o que os espectadores acharam de cada pequeno filme, e eles coincidiam com a hipótese de Kuleshov: a impressão do público sobre a atuação de Mosjouskine foi moldada de acordo com o que era exibido no plano seguinte. Quando o ator aparecia antes do prato, presumia-se que sua expressão fosse de fome; quando era sucedido pela menina falecida,

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>

imaginava-se tristeza e sofrimento; quando precedia a mulher no divã, via-se desejo e libido. (ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA)

A sequência inicial onde vemos a vida e a morte de Hannah é, portanto, um exímio exemplo do Efeito Kuleshov. Ao exhibir esses momentos logo no início do filme, o diretor garante que o público, o qual naturalmente já espera uma certa linearidade temporal nos filmes que assiste, presuma que estes momentos foram vividos por Louise antes do grande evento do longa (a chegada dos heptápodes) e, ainda, conta com a memória cinematográfica do espectador – afinal, já vimos esse tipo de sequência antes, em filmes tais como *Up: Altas Aventuras* (2009), onde, logo no início, mostra-se toda a vida e a morte de Ellie ao lado do protagonista Carl. Sendo assim, é fácil para o espectador presumir que Hannah morreu antes do início dos eventos do filme – e, através da montagem, o *plot twist* na virada do segundo para o terceiro ato do filme, onde descobrimos que Louise está tendo *flashforwards* e não *flashbacks*, torna-se possível.

Quanto às circunstâncias da morte de Hannah, elas também são distintas na novela e no filme. Na narrativa literária, Hannah morre aos vinte e cinco anos, em um acidente de alpinismo; e no filme, ela morre durante a adolescência, acometida por alguma doença não definida.

Aquela solicitação de reunião talvez seja o segundo telefonema mais importante da minha vida. O primeiro, é claro, será o da equipe de Resgate de Montanha. A essa altura, seu pai e eu falaremos um com o outro, no máximo, uma vez por ano. Porém, após receber esse telefonema, a primeira coisa que farei será ligar para ele.

Nós vamos juntos fazer a identificação, uma viagem longa e silenciosa de carro. Eu me lembro do necrotério, todo de azulejos e aço inoxidável, o zumbido da refrigeração e o cheiro de antisséptico. Um auxiliar de enfermagem puxará o lençol para revelar seu rosto. Seu rosto, de algum modo, vai ter a aparência errada, mas saberei que é você.

— Sim, é ela — direi. — Minha filha.

Você vai ter vinte e cinco anos. (CHIANG, 2016, p. 132) (grifos meus)

De acordo com o roteirista Eric Heisserer em entrevista ao podcast *The Q&A with Jeff Goldsmith*³⁵, a escolha de mudança se deu devido à idade da atriz Amy Adams, intérprete da protagonista Louise Banks, a qual tinha 42 anos durante o lançamento do filme. Segundo ele, seria mais verossímil, e mais pertinente à decisão tomada de valer-se dos *flashforwards* e de um *plot-twist*, que a personagem (tendo a mesma idade da atriz, e uma trajetória como professora universitária) tivesse tido uma filha que viveu até a adolescência e a perdido, do que uma filha

³⁵ Disponível em: <http://www.theqandapodcast.com/2016/11/arrival-q.html>

mais velha, já adulta. Seguir as especificidades da novela significaria sacrificar o efeito do *plot-twist* e, portanto, prejudicar o impacto do filme como um todo, dificultando que o espectador comprasse a ideia de que Louise havia tido uma filha antes do contato com os alienígenas. Segundo Heisserer, também, a forma como o falecimento de Hannah se deu também foi alterada para se encaixar em toda essa verossimilhança: um acidente de alpinismo é algo evitável. Se Louise já sabia que a filha morreria, e que nada poderia fazer para evitar sua morte, e mesmo assim escolheu, conscientemente, tê-la, então a perda da filha deveria ser algo completamente fora do controle da protagonista, para evitar questionamentos por parte do público. Uma escalada fatal poderia, hipoteticamente, ser solucionada com uma ligação e uma súplica para que a filha não fosse, sob a desculpa de ter sido alertada pelo “instinto materno”.

Um detalhe final é que, na novela, o pai de Hannah se chama Gary, e no filme, se chama Ian (com o mesmo sobrenome). Tal mudança não é nem um pouco relevante para as narrativas, tanto a da novela quanto a do filme, tendo em vista que só entendemos que Gary/Ian é o pai de Hannah quando Louise descobre, ela mesma, sua consciência expandida; e só foi realizada, segundo o roteirista Eric Heisserer no podcast já citado no parágrafo anterior, pois ele, pessoalmente, não gosta do nome Gary.

2) Heptápode A e Heptápode B

Na novela, logo que os estudos se iniciam, Louise e sua equipe percebem que os sons emitidos pelos heptápodes não têm necessariamente relação alguma com a escrita deles e, desta forma, o Heptápode A (a língua “falada”, ou, no caso, os sons emitidos pelos heptápodes) é muito pouco explorado, em particular pela dificuldade de se estudar e decodificar um “idioma” que não tem relação alguma com sua forma escrita, quando quem profere aquele idioma não é sequer humanoide e não aparenta ter um sistema fonador que seja ao menos hipoteticamente análogo ao sistema fonador presente no corpo humano. No filme, exceto pelo resumo narrado por Ian, que se inicia aos 52 minutos de filme, nada se fala sobre a diferença entre Heptápode A e Heptápode B (a escrita semasiográfica) que seja muito distante do descrito anteriormente neste mesmo parágrafo – discorre-se apenas sobre o fato de que a primeira grande descoberta de Louise foi o fato de que não há correlação entre o que um heptápode “fala” e o que um heptápode “escreve”.

3) Princípio de Fermat x Hipótese de Sapir-Whorf

A novela e o filme usam diferentes abordagens teóricas para explicar a percepção não-linear dos heptápodes, a qual Louise acaba por absorver. Enquanto a novela abre muito mais espaço para o personagem Gary (Ian, no filme) e sua área de atuação (a física), o filme o relega a segundo plano e foca quase que completamente em Louise. Sendo assim, é perfeitamente compreensível e justificável a escolha do roteirista e do cineasta por trocarem a explicação a respeito do princípio de Fermat pela Hipótese de Sapir-Whorf.

Na novela, explica-se o princípio de Fermat como sendo “o princípio do menor tempo possível” e, através dele, Gary e Louise percebem que a ideia de “simplicidade” dos heptápodes é diferente da dos humanos (CHIANG, 2016, p. 123-124). Depois, Louise também percebe que o princípio é capaz de explicar a forma não-linear como os heptápodes veem o tempo, sendo, portanto, capazes de ver o futuro.

— Então estamos quites?

— Quitos. — Tomei um gole de meu chá. — Mas eu queria lhe perguntar sobre o princípio de Fermat. Algo sobre ele me parece estranho, não consigo saber exatamente o quê. Simplesmente não me parece uma lei da física.

Um brilho surgiu nos olhos de Gary.

— Aposto que sei do que está falando. — Ele partiu um guioza ao meio com os hashis. — Você está acostumada a pensar na refração em termos de causa e efeito: chegar à superfície da água é a causa, e a mudança de direção, o efeito. O princípio de Fermat parece estranho porque ele descreve o comportamento da luz em termos orientados para um objetivo. Parece um mandamento para um raio de luz: “Minimizarás ou maximizarás o tempo levado para chegar ao teu destino.”

Pensei um pouco.

— Continue.

— É uma velha questão na filosofia da física. As pessoas falam sobre isso desde que Fermat o formulou pela primeira vez nos anos 1600; Planck escreveu volumes sobre o assunto. A situação é que, enquanto a formulação das leis de física é causal, um princípio variacional como o de Fermat é dotado de propósito, quase teológico.

— Hum, é um modo interessante de explicar. Deixe-me refletir sobre isso por um minuto. — Peguei uma caneta e desenhei em meu guardanapo uma cópia do

diagrama que Gary desenhara no quadro-negro. Pensando em voz alta, continuei: — Está bem. Então vamos dizer que o objetivo de um raio de luz é pegar a trajetória mais rápida; como a luz resolve fazer isso?

— Bom, se eu posso falar de forma antropomórfica e projecional, a luz precisa examinar os caminhos possíveis e calcular quanto tempo cada um levaria.

Gary pegou o último guioza da travessa.

— E, para fazer isso, o raio de luz precisa saber exatamente qual é seu destino. Se o destino fosse outro, o caminho mais rápido seria diferente — continuei.

Gary assentiu.

— Isso mesmo. A noção de uma “trajetória mais rápida” não significa nada a menos que haja um destino específico. E calcular quanto tempo determinado trajeto leva também exige informação sobre o que há ao longo desse caminho, sobre onde fica a superfície da água.

Parei de olhar para o diagrama no guardanapo.

— E o raio de luz precisa saber tudo isso de antemão, antes de começar a se mover, certo? — perguntei.

— Digamos assim: a luz não pode começar a viajar em uma direção qualquer e fazer correções de percurso posteriormente, porque o caminho resultante desse comportamento não seria o mais rápido possível. A luz precisa fazer todos os cálculos logo no início — respondeu Gary.

Pensei comigo mesma: *o raio de luz precisa saber onde vai parar antes de poder escolher a direção em que vai começar a se mover*. Eu sabia o que isso me lembrava. Olhei para Gary.

— É isso que estava me incomodando. (CHIANG, 2016, p. 167-168)

Já no filme, a física (assim como o personagem interpretado por Jeremy Renner) é relegada a segundo plano, portanto, torna-se mais fácil explicar a forma como a mente dos heptápodes funciona através do uso de algum conceito da área das Humanidades, e é aí que entra a Hipótese de Sapir-Whorf, a qual relaciona-se ao relativismo linguístico e dita que a estrutura do idioma utilizado por um indivíduo ou comunidade dita a sua visão de mundo. Esta hipótese é descrita e explicada brevemente em uma cena envolvendo Louise e Ian, onde ele pergunta a ela se ela está sonhando no idioma dos heptápodes, a 1h de filme.

A referida hipótese trata-se de um conjunto de pensamentos de Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, propagados dentro dos estudos linguísticos ao longo da década de 1920. O nome “Hipótese de Sapir-Whorf” foi designado por Harry Hoijer em 1954 (CUNHA, 2014), e pode-se definir estes pensamentos da seguinte forma:

Segundo a hipótese Sapir-Whorf, a língua de uma determinada comunidade organiza sua cultura, sua visão de mundo, pois uma comunidade vê e compreende a realidade que a cerca através das categorias gramaticais e semânticas de sua língua. Há portanto uma interdependência entre linguagem e cultura. Um povo vê a realidade através das categorias de sua língua, mas sua língua se constitui com base em sua forma de vida (MARCONDES, 2010 *apud* CUNHA, 2011, p. 4).

Ainda que esta hipótese tenha sido bastante contestada ao longo do século XX, caído em desuso, e eventualmente tenha sido também revisitada, um ponto em especial se conecta com a história do filme: em pesquisa com os Hopis (uma tribo indígena do Arizona, nos EUA, de idioma pertencente à família Uto-asteca), Benjamin Whorf percebeu que eles não possuíam demarcadores temporais em suas expressões. Não possuíam tempos verbais, ou substantivos ou adjetivos que

denotassem intervalo de tempo ou passagem deste – portanto, concluiu-se que, na visão de mundo dos Hopis, não existia passagem de tempo. Sem “antes” ou “depois”, tudo é o “presente”. Esta descoberta de Whorf, contudo, foi contestada por Helmut Gipper, em seu artigo “Is there a linguistic relativity principle? On the verification of the Sapir-Whorf hypothesis”, de 1979; nele, Gipper (1979) descobre inconsistências no método utilizado por Whorf para a averiguação das peculiaridades linguísticas dos Hopis e encontra, de fato, diversos marcadores temporais no idioma dos indígenas. Mais interessante, Gipper (1979) descobre é que a percepção de tempo dos Hopis é, na realidade, cíclica – o tempo, para eles, que não possuem calendário e não contam os anos cumulativamente, é como uma roda que gira *ad infinitum*.

Pode-se dizer, portanto, que a forma como os heptápodes percebem o mundo, no longa-metragem *A chegada*, é análoga à forma como os indígenas Hopis, estudados por Benjamin Lee Whorf (e, mais tarde, Helmut Gipper) percebem o mundo: ambos veem o tempo de forma cíclica em vez de não-linear. No filme, isto é expresso na escrita semasiográfica dos heptápodes, e em sua habilidade, demonstrada através da personagem Louise Banks, de vivenciar simultaneamente momentos da própria vida, “acessando-os” quando lhes for conveniente; assim, sabendo “o que vai acontecer no futuro” – entre aspas visto que, como o tempo para eles é cíclico, não existe futuro e passado, apenas presente. Esta habilidade se dá em uma espécie de consciência expandida, análoga aos poderes do personagem Dr. Manhattan, dos quadrinhos *Watchmen*, de Alan Moore, que será discutida a seguir.

4) Consciência expandida

Tanto na novela quanto no filme, Louise começa a expandir sua consciência, em uma espécie de onisciência limitada apenas à sua própria vida, no exato mesmo momento, e a transitar entre o “tempo presente” da chegada dos heptápodes e as suas “memórias do futuro”, com sua filha Hannah. Ainda que na novela saibamos, desde a primeira página, que Louise já é detentora desta habilidade, a narrativa e estrutura literária permite que nós, leitores, descubramos exatamente em que momento a Louise do “tempo presente” começa a adquirir tal capacidade, tornar-se consciente deste fato, e dele valer-se.

Lembro-me de quando você terá quatorze anos. Você vai sair de seu quarto com um laptop na mão, coberto de pichações, e estará fazendo um trabalho para a escola.

— Mãe, como se diz quando os dois lados podem vencer?

Vou erguer os olhos do computador e do artigo que estarei escrevendo.

— Como assim? Você quer dizer uma situação em que os dois lados ganham?

— Tem um nome técnico para isso, uma palavra matemática. Lembra a vez que papai estava aqui, e ele estava falando sobre o mercado de ações? Ele usou esse termo.

— Hum, acho que lembro, mas não consigo me lembrar de como ele chamou isso.

— Preciso saber. Quero usar essa expressão no trabalho de estudos sociais. Não consigo nem fazer pesquisa sobre ela a menos que descubra o nome.

— Desculpe, também não sei. Por que não liga para o seu pai?

A julgar por sua expressão, é mais esforço do que você gostaria de fazer. A essa altura, você e seu pai não vão estar se dando bem.

— Você poderia ligar para o papai e perguntar? Mas não diga que é para mim.

— Acho que você mesma pode ligar para ele.

Você vai ficar furiosa.

— Meu Deus, mãe, eu nunca consigo ajuda com meu dever de casa desde que você e papai se separaram.

É impressionante a diversidade de situações nas quais você pode citar o divórcio.

— Eu ajudei você com o dever de casa.

— Tipo há um milhão de anos, mãe.

Vou deixar que isso passe.

— Eu ajudaria com esse se pudesse, mas não me lembro da expressão.

Você vai voltar para seu quarto bufando.

[...]

“O que quero dizer é o seguinte: o motivo pode não ser comercial, mas isso não significa que nós não possamos estabelecer comércio. Simplesmente precisamos saber por que eles estão aqui, e o que temos a oferecer que possa lhes interessar. Depois que tivermos essa informação, podemos dar início a negociações comerciais.

“Preciso destacar que nossa relação com os heptápodes não precisa ser de antagonismo. Esta não é uma situação em que um ganho da parte deles seja uma

perda nossa ou vice-versa. Se nos comportarmos corretamente, tanto nós quanto os heptápodes podemos sair vencedores.

— Você quer dizer que é um jogo de soma diferente de zero? — disse Gary, com incredulidade fingida. — Minha nossa.

— Um jogo de soma diferente de zero.

— O quê? — Você vai parar a caminho do quarto e voltar, na minha direção.

— Quando os dois lados podem ganhar. Acabei de me lembrar: chama-se um jogo de soma diferente de zero.

— É isso! — você dirá, anotando em seu laptop. — Obrigada, mãe!

— Acho que eu sabia a expressão no fim das contas — direi. — Depois de todos esses anos com seu pai, alguma coisa deve ter ficado.

— Eu sabia que você ia se lembrar — você dirá. Você vai me dar um abraço repentino e breve, e seu cabelo terá cheiro de maçãs. — Você é a melhor.

— Louise?

— Hã? Desculpe, estava distraída. O que você disse? (CHIANG, 2016, p. 168-172)

No filme, aproximadamente a 1h20 de duração, Louise se “lembra” de Hannah perguntando qual o termo técnico para o momento quando ambas as partes de um embate podem entrar em um acordo e sair ganhando. Louise, então, dá todas as respostas erradas, e diz a Hannah para ligar para o pai e perguntar. Então, o filme corta a cena e nos mostra Louise no tempo presente, juntamente a Ian, conforme ambos decodificam a mensagem confusa deixada por Costello ao fugir da sala de observação durante a explosão da bomba. Conforme ambos discutem com Weber e Halpern, a fim de tentar convencê-los a compartilhar as descobertas da base norte-americana com as outras 11 bases ao redor do mundo, Ian sugere que a troca de informações seria “um jogo de soma diferente de zero”. Ao passo em que o personagem fala exatamente essa frase, o filme corta novamente para o “flashback” de Louise com Hannah, onde ela diz à filha o termo, solucionando assim a dúvida da adolescente. Através da montagem, o filme replica o efeito que a quebra de parágrafo e divisão do texto literário em blocos tem no leitor.

A partir deste momento, o filme nos mostra Louise como um ser quase onisciente, capaz de ver o tempo de forma não-linear da mesma maneira que os heptápodes, e capaz de “acessar” momentos exatos da sua existência, a fim de solucionar as intempéries que lhe são apresentadas, como é possível ver durante o terceiro ato do longa: ao passo em que as ameaças de ataques aos heptápodes por parte das forças armadas de cada uma das 12 nações vão aumentando, Louise eventualmente “se lembra” de um momento no futuro onde conversa com o General Shang e, através dessa “memória”, obtém o número de telefone do General Shang e as palavras que precisaria dizer a ele para solucionar a crise. Ao “voltar” para o tempo presente, Louise vale-se destas informações e salva a humanidade, estabelecendo assim a paz, a união e a cooperação entre as nações.

5) Troca de presentes

Na novela, o que se dá ao final das interações entre os heptápodes e os humanos é uma “troca de presentes”: as criaturas dão informações sobre si aos humanos, e vice-versa. Ocorrem ao total oito trocas, e Louise participa de duas, estando presente na oitava e última troca. Após a oitava troca, os heptápodes – todos eles, não apenas aqueles com os quais Louise teve contato – retiraram-se da

atmosfera terrestre, deixando a humanidade com o presente final – o da informação e conhecimento.

Ele sorriu e me cutucou. Na verdade, eu desejava que os heptápodes tivessem dado outra lição de xenobiologia, como tinham feito nas duas trocas anteriores; a julgar por essas, os humanos eram mais parecidos com os heptápodes do que qualquer outra espécie que eles já haviam encontrado. Talvez outra lição sobre história dos heptápodes; as primeiras foram cheias de conclusões aparentemente sem conexão lógica com as premissas, mas ainda assim eram interessantes. Não queria que os heptápodes nos dessem nova tecnologia, porque não queria ver o que nossos governos poderiam fazer com ela. [...]

O coronel Weber se virou.

— Vocês dois — disse ele, apontando para mim e depois para Burghart. — Marquem o horário e o local da próxima troca.

Depois seguiu com os outros até a tela de reprodução. [...]

Escrevi os semagramas para “local troca-transação conversa incluindo-nós” com o aspecto de modulação projetiva.

Framboesa escreveu sua resposta. Foi minha deixa para franzir a testa e para Burghart perguntar:

— O que ele quer dizer com isso?

A pronúncia de Burghart foi perfeita.

Escrevi um pedido de esclarecimento. A resposta de Framboesa foi a mesma de antes. Então, eu o observei sair flutuando da sala. A cortina estava prestes a cair sobre aquele ato de nossa performance.

O coronel Weber se adiantou.

— O que está acontecendo? Aonde ele foi?

— Ele disse que agora os heptápodes vão embora — respondi. — Não apenas ele, mas todos.

— Chame-o de volta aqui agora mesmo. Pergunte a ele o que isso quer dizer.

— Hum, não acho que Framboesa esteja usando um pager — ironizei.

A imagem da sala através do espelho desapareceu tão abruptamente que levou um momento para meus olhos registrarem o que eu estava vendo no lugar: era o outro lado da tenda do espelho. O objeto tinha se tornado completamente transparente. A conversa em torno da tela de reprodução se silenciou. (CHIANG, 2016, p. 188-190)

No longa, não há nenhuma troca de presentes entre os heptápodes e os humanos; pelo menos, não de forma ampla e mútua como ocorre na novela. No filme, também, os heptápodes não vão embora após concluírem a troca de presentes e a disseminação de conhecimento: há, ali, um certo conflito.

Ainda que a comunicação com os alienígenas tenha se aperfeiçoando conforme o tempo decorrido, o estado de espírito das 11 nações não havia se atenuado, conforme pode ser visto em uma cena que apresenta um soldado ao telefone com sua esposa, desesperada pela falta de informação que possui a respeito do estado do marido e do nível da gravidade da situação com os *aliens*, aos 50 minutos de filme. Aos 57 minutos de filme, vemos uma montagem com noticiários mostrando o caos ao redor do mundo, em especial nas localidades onde as naves dos heptápodes surgiram. Nesta montagem, vê-se também que vazaram uma foto

de um heptápode e, depois, é possível vermos alguns soldados assistindo a um vídeo de um locutor visivelmente conspiracionista, que urge a seus seguidores tomarem o controle da situação referente aos alienígenas em suas próprias mãos, em vez de permitirem que o governo lide com isso. É possível compreender, neste momento do filme, que os militares estão planejando alguma coisa.

Após receberem a informação de que a China e a Rússia estão mobilizando suas forças armadas, Louise e Ian voltam à nave dos heptápodes e finalmente elaboram a grande pergunta: “qual é o propósito de vocês na Terra?”. A resposta, para infelicidade geral, é “oferecer arma”, o que deixa todos em polvorosa – tanto aqueles que desconfiam dos heptápodes, como Weber, Halpern e os demais militares; quanto os mais pacifistas e dispostos ao diálogo, como Louise e Ian, que argumentam que a percepção dos heptápodes de “arma” pode não ser a mesma dos humanos.

Enquanto isso, a China e a Rússia se desconectam do canal de comunicação com as outras 10 nações. Os EUA, sob os protestos de Louise, fazem o mesmo, o que impele as demais nações a seguirem. Enquanto Louise e Ian, em meio a tal crise, decidem retornar à nave e questionar mais sobre o objetivo dos alienígenas, os militares se organizam, e plantam uma bomba na nave dos heptápodes. A bomba, então, explode durante a sessão de interrogatório de Louise e Ian, matando um dos heptápodes (Abbott) e fazendo com que o heptápode restante (Costello), compreensivelmente ressentido pelo ataque e abalado pela morte do amigo, erga a nave a quase 1km do chão. Mais tarde, quando Louise começa a se dar conta da própria consciência expandida e vai em direção à nave, o heptápode restante envia uma espécie de “elevador” para que ela possa entrar na nave e, lá dentro, eles dialogam e Louise finalmente entende toda a questão: não é exatamente uma arma o que está sendo oferecido pelos heptápodes, e sim, um presente: a sua linguagem e, por conseguinte, sua capacidade não-linear de vivenciar o tempo. Tal presente veio como um pedido de ajuda: três mil anos depois que os heptápodes deixaram sua escrita semasiográfica como presente para os terráqueos, eles precisariam de ajuda – podendo, assim, serem ajudados pelos humanos já detentores do conhecimento da escrita de Heptápode B.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação estudou a narrativa e adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual, a fim de estreitar a distância entre o popular e o acadêmico – objetivo este último que, de certa forma, tornou-se o objetivo pessoal desta que vos escreve na vida acadêmica. Para isto foi feita, no primeiro capítulo, uma contextualização sobre a tradução intersemiótica, ligando o cinema à literatura, partindo de teóricos tais como Walter Benjamin, George Bluestone, Linda Hutcheon, Charles Sanders Peirce e Roman Jakobson, dentre outros.

Em seguida, foram estabelecidos os signos da narrativa literária (enredo, os personagens, o tempo, o espaço, o ambiente e o narrador) e da narrativa audiovisual (a *mise-en-scène*, a cinematografia, a montagem e o som), um panorama sobre a obra dos realizadores das duas obras analisadas (o escritor Ted Chiang e o diretor Denis Villeneuve), a fim de apontar temáticas recorrentes em suas obras individuais, e em comum entre os dois. Evidentemente, enquanto Ted Chiang tende a abordar temáticas muito variadas, mas sempre (como é recorrente em boas ficções científicas) valer-se de avanços tecnológicos como força motriz em suas histórias para abordar de forma sagaz questões sociais; Denis Villeneuve quase que invariavelmente aborda a família e a alteridade em seus longas-metragens. Tanto a novela *História da sua vida* quanto o filme *A chegada* foram sintetizadas nos respectivos subcapítulos 2.2 e 3.2, a fim de que o leitor desta dissertação pudesse (ainda que não tenha visto o filme ou lido a novela) encontrar pontos em comum entre as duas narrativas; transformando, assim, a análise comparativa que este trabalho se dispõe a fazer, em uma experiência não apenas individual e expositiva, por parte da autora desta dissertação, mas coletiva e lúdica para todos aqueles que venham a ler, eventualmente, estes escritos.

No capítulo seguinte, foi feito um panorama da representação do Outro no cinema e na literatura de ficção científica. Esta representação, frequentemente, diz mais sobre os preconceitos de quem a realiza (e os da sociedade na qual tal representação é realizada) do que sobre o Outro em si. Isto pode ser atestado, no capítulo, pela grande frequência em que a ficção científica, conhecido popularmente como sendo um gênero literário liberal e aberto justamente a manifestações plurais da alteridade, deu espaço para que ideais fascistas se manifestassem e proliferassem, amparados justamente pelo avanço tecnológico e social que algumas

obras preconizavam. É irônico, também, que ainda que Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, tenha alertado para o perigoso potencial alienante e mitigador da força revolucionária do proletariado que a sétima arte continha; esta mesma sétima arte tenha, ao longo dos séculos XX e XXI, se valido das ficções científicas, com seu caráter fantasioso e especulativo, para discutir questões sociais, incitar o proletariado, e (frequentemente, e especialmente) alertar seu público a respeito do potencial alienante das novas tecnologias. Exemplos pungentes e diversos não faltam: desde o *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut até o episódio *Nosedive* (2016) do seriado *Black Mirror* (2011-), o medo de sermos consumidos pelo nosso próprio avanço científico é um tropo recorrente na ficção científica; e ele independe da discussão recorrente (e aparentemente infundável) de se alguns filmes, por vezes acusados do mesmo “potencial perigoso” que Benjamin já alardeava em 1936, podem ser considerados “arte” e “cinema”, ou não.³⁶

O Capítulo 5, no qual é realizada a análise comparativa entre a novela e o filme, é onde a hipótese levantada na introdução deste trabalho se confirma. De acordo com André Lefevere, em seu livro *Translation/History/Culture: a sourcebook* (2003),

[as] traduções não são feitas no vácuo. Tradutores existem, e trabalham, dentro de uma cultura específica, em um período histórico específico. A forma como apreendem a si mesmos e às suas culturas é um dos fatores que pode influenciar a forma como traduzem. (LEFEVERE, 2003, p. 14 – tradução minha)³⁷

À primeira vista, *A chegada* pode parecer um filme submisso ao imperialismo estadunidense: afinal de contas, se passa nos Estados Unidos, e é a mocinha estadunidense quem salva o dia e, conseqüentemente, o mundo. Contudo, nada é tão simples assim. Logo no início do filme, aos 14 minutos de projeção, imediatamente após a cena em que Weber aborda Louise no gabinete da protagonista, ouvimos em um telejornal que a China e a Rússia estariam liderando as negociações para o compartilhamento das descobertas científicas. Assim, ambos os países (não por acaso, dois ex-membros do bloco soviético durante a Guerra

³⁶ Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/10/martin-scorsese-marvel-movies-not-cinema-theme-parks-1202178747/>

³⁷ “Translations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate.”

Fria) já são estabelecidos como parceiros desde o início do longa-metragem e já se estabelece, também, o fato de ambos estarem determinados a dialogar com as demais nações.

Como visto no capítulo citado, é David Halpern, o personagem de Michael Stuhlbarg, quem chama as outras nações de “o inimigo” enquanto o General Shang urge as nações a se unirem contra o “mal comum” (contudo, ainda vendo os alienígenas como um Outro e pretendendo excluí-lo). É o General Shang quem tem o apelido de “Grande Dominó”, mas quem faz com que todas as demais bases se desliguem são os EUA. Ainda que a crítica não seja tão incisiva, e acabe passando despercebida por indivíduos que já estejam predispostos a colocar o filme no balaio de “mais um filme de invasão alienígena em que os EUA salva o dia”, ela é completamente coerente com a obra do canadense Denis Villeneuve, que já havia cutucado o militarismo e o imperialismo de seus vizinhos estadunidenses em *Sicario*, outro filme onde a protagonista é um Outro em um ambiente militarizado e majoritariamente masculino, e frequentemente se exaspera com a visão tacanha e as atitudes questionáveis das pessoas com quem é obrigada a trabalhar. A citação a seguir, de Susan Bassnett e André Lefevere, refere-se à tradução como atividade interlinguística, nos termos de Jakobson (1974); mas, encarando a tradução como pertencente à semiótica (BASSNETT, 2002, p. 22), esta citação pode ser ressignificada para abarcar a tradução intersemiótica realizada por Denis Villeneuve:

A tradução é, evidentemente, a reescrita de um texto original. Contudo, todas as reescritas, independente de suas intenções, refletem certa ideologia e poética e, conseqüentemente, manipulam a literatura a funcionar, em determinadas sociedades, de determinadas maneiras. A reescrita é uma manipulação empreendida a serviço do poder, e tem o aspecto positivo de poder auxiliar evolução da literatura e da sociedade. As reescritas podem também introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos meios, e a história da tradução também é a história da inovação literária, do poder de uma cultura de moldar a outra. Mas a reescrita é capaz também de reprimir a inovação, distorcer e conter; e, em uma era de crescente manipulação de todas as formas, o estudo dos processos manipuladores da literatura exemplificados através da tradução pode nos tornar mais conscientes do mundo em que vivemos. (BASSNETT, LEFEVERE, 2003, p. XI – tradução minha)³⁸

³⁸ “Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever-increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative

Após a análise comparativa realizada no presente trabalho, é possível notar que a tradução intersemiótica, intrinsecamente ligada à História do Cinema e cada vez mais comumente utilizada nos tempos atuais, foi realizada com maestria na transposição da novela *História da sua vida* ao filme *A chegada*, pois cumpriu com a função de adequar a narrativa do material original (a novela) à narrativa cinematográfica, conformando-se às limitações estruturais do audiovisual, e submetendo-se à visão do realizador (o diretor Denis Villeneuve), mas sem perder jamais o tom simultaneamente melancólico e esperançoso da história de Louise Banks e seu jogo de soma diferente de zero: a conquista da consciência expandida não vem de graça, e lhe custa o doloroso conhecimento acerca do falecimento de sua filha e a impotência diante da inevitabilidade da perda. No filme, tal conquista tem um peso maior: a união entre as nações vem desta mesma habilidade que lhe custa o conhecimento sobre o trágico destino de Hannah, mas é nisto que reside a beleza da escolha que a Louise da narrativa literária não tem (e, de certa forma, a do filme também não): ainda que ciente de como se dá o fim da jornada, a Louise Banks de Amy Adams se permite sentir e viver aquela aventura fadada à tragédia, e encerra o longa direcionando-se ao Ian Donnelly de Jeremy Renner, determinada, declarando: “vamos fazer um bebê”.

Em tempos, é necessário destacar também a metalinguagem do presente trabalho. Aqui, temos uma dissertação a respeito da tradução intersemiótica de uma novela a um filme, redefinindo e reimaginando o processo tipicamente denominado como “adaptação” como sendo uma tradução. Na novela, a protagonista diz “não ser treinada” para exercer a profissão de tradutora (no caso, intérprete) e “detestar” tal função (CHIANG, 2016, p. 181) – porém, assim como a Louise do filme, é uma linguista e acadêmica renomada e competente, ao ponto de ter sido a primeira opção da inteligência estadunidense para enfrentar a tarefa de estabelecer comunicação com os heptápodes. A protagonista Louise Banks, contudo, exerce a profissão de intérprete sem maiores ressalvas: o fez em ocasiões anteriores para o alto escalão militar dos EUA, e o faz repentinamente ao longo do filme, quando tal ação se faz necessária. Louise vale-se da linguagem constantemente, assim como o presente trabalho, que não só a utiliza, como também a analisa, e participa do

processo de metalinguagem: há, aqui, citações em três idiomas diferentes (português, espanhol e inglês), traduzidas quando necessário, pois esta dissertação busca alcançar um público lusófono e, portanto, faz-se necessária a acessibilidade e a clareza do conteúdo aqui apresentado para todos aqueles, dentro deste público, que almejem ler a dissertação. Ainda, quando as obras utilizadas na escrita deste trabalho vêm de línguas estrangeiras (sendo elas as mais variadas, desde os já citados inglês e espanhol, até o francês, o italiano e o alemão), busca-se indicar, nas referências bibliográficas, o nome do tradutor ou tradutora da obra, a fim de dar visibilidade para este ofício, o qual é frequentemente negligenciado, desconhecido ou até mesmo, com o atual advento das tecnologias e das traduções automáticas de ferramentas populares e de fácil acesso como o Google Tradutor, considerado ultrapassado, desnecessário.

Por fim, dentre todas as reflexões e conclusões que aqui, neste último espaço, podem ser levantadas, nenhuma me parece mais urgente do que aquela a ser feita após uma comparação do estado do mundo quando iniciei esta dissertação, em março de 2018, e agora ao encerrá-la, no primeiro semestre de 2020. Devido ao novo coronavírus, encaramos agora um mundo muito mais parecido com aquele que Louise Banks, protagonista das histórias aqui analisadas, enfrentou. Nos vemos diante de uma ameaça incompreensível (e, no caso do coronavírus, invisível a olho nu) que deveria ser confrontada a partir da ciência e da racionalidade. Por vezes parecemos, enquanto humanidade, repetir os erros excruciantemente apontados no longa de Denis Villeneuve. Enquanto nenhuma Louise Banks surge ao horizonte, capaz de erguer-se em meio às adversidades e fazer-se ouvida em tempos catastróficos, nos resta apenas reassistir esta grande obra contemporânea da sétima arte, nos reconhecemos em tela enquanto humanos, falhos, e almejamos alcançar aquele estado de cooperação, compreensão e pacificidade que as nações do planeta Terra em *A chegada* atingiram após a vinda dos heptápodes.

REFERÊNCIAS

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick; Produção: Stanley Kubrick, Victor Lyndon. Hertfordshire (ING): MGM, Stanley Kubrick Production, 1968, 1 Blu-ray.

A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve; Produção: Dan Cohen, Eric Heisserer. Montreal (CA): Lava Bear Films, Film Nation Entertainment, 21 Laps Entertainment, 2016, 1 Blu-ray.

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **O que é decupagem?** Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em: 03 jun. 2020.

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Efeito Kuleshov: descubra agora o que é.** Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/efeito-kuleshov/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

ARRIVAL Q&A. Entrevistador: Jeff Goldsmith. Entrevistado: Eric Heisserer. Los Angeles (CA): Los Angeles Film School. The Q&A With Jeff Goldsmith, 12 nov. 2016. **Podcast.** Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2pFNLuQtiXBuZcWymX3jH7>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AMORIM, Marcel Alvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. **Temática**, João Pessoa, v. 8, n. 3, p. 1-12, mar. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/23758/13045>. Acesso em: 07 set. 2017.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies.** 3 ed. Nova York: Routledge, 2002. 176 p.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. General editors' preface. *In*: LEFEVERE, André. **Translation/History/Culture: a sourcebook.** 2 ed. Nova York: Routledge, 2003. 182 p.

BBC. **Eugenia: como movimento para criar seres humanos 'melhores' nos EUA influenciou Hitler.** Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39625619>. Acesso em: 28 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** 1 ed. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. 176 p.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (Filosofia, teoria e crítica).** 1 ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 87-100.

BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo y Postdata al prólogo. *In*: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy. **Antología de la literatura fantástica.** Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana (EDHASA), 1977, p. 4-9.

BLADE RUNNER 2049. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Ridley Scott. Budapeste (HUN): Alcon Entertainment, Columbia Pictures Corporation, Sony, Torridon Films, 16:14 Entertainment, Scott Free Productions, Babieka, Thunderbird Films, 2016, 1 Blu-ray.

BLUESTONE, George. **Novels into films.** 2 ed. Berkeley: Bluestone, 1961. 228 p.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** 1 ed. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013. 768 p.

BOTTING, Fred. **Gothic.** 3 ed. Londres: Routledge, 2005. 128 p.

BOX OFFICE MOJO. **All time worldwide box office grosses.** Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso em: 22 set. 2017.

BOX OFFICE MOJO. **Arrival.** Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=arrival2016.htm>. Acesso em: 24 fev. 2018.

BOX OFFICE MOJO. **Denis Villeneuve movie box office results.** Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=director&id=denisvilleneuve.htm>. Acesso em: 01 mar. 2019.

BOX OFFICE MOJO. **Worldwide box office results, 1989-present.** Disponível em: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/?view2=worldwide&view=releasedate&p=.htm>. Acesso em: 14 mai. 2018.

B9. **Este vídeo te mostra porque “Bohemian Rhapsody” não merecia mesmo o Oscar de Melhor Montagem.** Disponível em: <https://www.b9.com.br/105157/este-video-te-mostra-porque-bohemian-rhapsody-nao-merecia-mesmo-o-oscar-de-melhor-montagem/>. Acesso em: 09 jul. 2020.

CARDOSO, André; SASSE, Pedro (Org.). **Distopia e monstruosidade.** 1 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. 209 p.

CARLOS HUANTE ART. **Arrival.** Disponível em: <http://www.carlos-huante-monstruo.com/arrival/kvdsqrxdzyqzu4zvw087h39ux87rfg>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CATARSE. **A ILHA DAS ALMAS SELVAGENS de H.G Wells.** Disponível em: <https://www.catarse.me/hgwells>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CHIANG, Ted. **História da sua vida e outros contos.** 1 ed. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. 368 p.

CHIANG, Ted. **Stories of Your Life and Others.** 1 ed. Nova York: Vintage Books, 2010. 285 p.

CINEMABLEND. **Arrival Ending: One Exciting Mystery Has Now Been Solved.** Disponível em: <https://www.cinemablend.com/news/1626170/arrival-ending-one-exciting-mystery-has-now-been-solved>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CINEMABLEND. **What the aliens and spaceships in Arrival almost looked like.** Disponível em: <https://www.cinemablend.com/news/1590790/what-the-aliens-and-spaceships-in-arrival-almost-looked-like>. Acesso em: 09 mar. 2019.

CINEMA EM CENA. **Inclinando a câmera: vídeo apresenta o uso do “Ângulo Holandês” no cinema.** Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/noticia/ler/2433/inclinando-a-camera-video-apresenta-o-uso-do-angulo-holandes-no-cinema>. Acesso em: 07 jul. 2020.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History – A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions.** 1 ed. Oxford: Oxford UP, 2016. 568 p.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica. (Coleção Estudos Culturais, 3), 2000, p.23-60.

CONSEQUENCE OF SOUND. **Hans Zimmer to score Denis Villeneuve's Dune.** Disponível em: <https://consequenceofsound.net/2019/03/hans-zimmer-denis-villeneuve-dune-full-cast/>. Acesso em: 12 mar. 2019.

COVER MY ALBUM. **Don't Panic Album Cover by All Time Low.** Disponível em: https://www.covermytunes.com/cd-cover/Dont_Panic-554040009.html. Acesso em: 23 jan. 2020.

CUNHA, Adan Phelipe. Contrastando Sapir (d)e Whorf na ‘Hipótese Sapir-Whorf’. **Seta**, Campinas, v. 5, p. 3-17, 2011. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/1279/1478>. Acesso em: 28 set. 2020.

DAILY MAIL. **19th century 'freak shows' revealed in photos.** Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-4856604/Photos-display-19th-century-freak-shows.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

DE BIASSIO, Victor Anschau; DITTRICH, Alexandre. Análise do Comportamento e Cinema: Avaliação das evidências do Efeito Kuleshov e interpretação dos processos comportamentais envolvidos. **Perspectivas em Análise do Comportamento**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 186-195, jul. 2018. Disponível em: <https://revistaperspectivas.emnuvens.com.br/perspectivas/article/view/431>. Acesso em: 20 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento.** 1 ed. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 268 p.

DELISLE, Jean. WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história.** 1 ed. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003. 359 p.

DINIZ, Thaís Nogueira Flores. Tradução Intersemiótica: do texto para a

tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 22 set. 2017.

ECO, Umberto. **Experiences in translation**. 1 ed. Trad. Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2008. 135 p.

EINSENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. 1 ed. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 235 p.

EL PAÍS. **Quando a seca criou os ‘campos de concentração’ no sertão do Ceará**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546980554_464677.html. Acesso em: 28 jul. 2020.

FANTASTIC METROPOLIS. **Division by Zero**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20111121100139/http://www.fantasticmetropolis.com/i/division/full>. Acesso em: 16 jun. 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14**. 1 ed. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 432 p.

FORBES. **What Technology Was Used To Make 'La La Land' So Visually Rich And Colorful?** Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/quora/2017/03/03/what-technology-was-used-to-make-la-la-land-so-visually-rich-and-colorful/#722a709b3b58>. Acesso em: 05 jul. 2020.

FOX NEWS. **Nicole Kidman, Winner By a Nose?** Disponível em: <https://www.foxnews.com/story/nicole-kidman-winner-by-a-nose>. Acesso em: 15 mai. 2020

GANCHO, Cândida Vilhares. **Como analisar narrativas**. 7ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. 70 p.

GIPPER, Helmut. Is there a linguistic relativity principle? On the verification of the Sapir-Whorf hypothesis. **Indiana**, v. 5, n. 1, p. 1-14, 1979. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1645/1283>. Acesso em: 28 set. 2020.

GOMES, Fernando Franqueiro. **Dennis Lehane e Martin Scorsese: dois olhares sobre a construção da personagem Edward “Teddy” Daniels de *Ilha do medo***. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia.

GUIA DOS QUADRINHOS. **Almanaque Turma do Penadinho nº 2/Panini**. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/almanaque-turma-do-penadinho-n-2/al011112/52020>. Acesso em: 09 mai. 2020.

HISTORY. **How 'The War of the Worlds' Radio Broadcast Created a National Panic**. Disponível em: <https://www.history.com/news/inside-the-war-of-the-worlds->

broadcast. Acesso em: 29 jul. 2020.

HOLLYWOOD REPORTER. **Why Xavier Dolan's 'Mommy' Was Shot as a Perfect Square.** Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/why-xavier-dolans-mommy-was-756857>. Acesso em: 05 jul. 2020.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation.** 1 ed. New York: Routledge, 2006. 232 p.

IGNATIEFF, Michael. **The narcissism of minor differences.** 1994. Pavis Centre Inaugural Lecture, Milton Keynes: The Open University.

IMDB. **Denis Villeneuve.** Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0898288/?ref_=nmawd_awd_nm. Acesso em: 01 mar. 2019.

IMDB. **Denis Villeneuve - Awards.** Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0898288/awards?ref_=nm_awd. Acesso em: 01 mar. 2019.

INDIEWIRE. **Denis Villeneuve Movies Ranked from Worst to Best.** Disponível em: <https://www.indiewire.com/2017/10/denis-villeneuve-movies-ranked-worst-best-blade-runner-arrival-sicario-1201882671/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

INDIEWIRE. **Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: 'That's Not Cinema'.** Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/10/martin-scorsese-marvel-movies-not-cinema-theme-parks-1202178747/>. Acesso em: 04 ago. 2020.

INFINITY PLUS. **Understand – a novelette by Ted Chiang.** Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140527121332/http://www.infinityplus.co.uk/stories/under.htm>. Acesso em: 16 jun. 2019.

INAYATULLAH, Naeem; BLANEY, David. **International Relations and the Problem of Difference.** Routledge, 2004.

INCÊNDIOS. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Luc Déry, Kim McGraw. Montreal (CA), Amã (JOR): micro_scope, TS Productions, 2010, 1 DVD.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 7 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. 162 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema.** 2 ed. Trad. Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015. 205 p.

JORNAL CIÊNCIA. **Durante o século 18, médicos realizavam experiências bizarras em cadáveres.** Disponível em: <https://www.jornalciencia.com/durante-o-seculo-18-medicos-realizavam-experiencias-bizarras-em-cadaveres/>. Acesso em: 03 mai. 2020.

LA LA LAND: CANTANDO ESTAÇÕES. Direção: Damien Chazelle, Produção: Fred Berger, Gary Gilbert, Jordan Horowitz. Los Angeles (EUA): Summit Entertainment, Black Label Media, TIK Films, 2016, Netflix.

LAMBIE, Ryan. **O guia geek de cinema:** a história por trás de 30 filmes de ficção científica que revolucionaram o gênero. 1 ed. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2019. 386 p.

LEFEVERE, André. **Translation/History/Culture: a sourcebook.** 2 ed. Nova York: Routledge, 2003. 182 p.

LE MONDE DIPLOMATIQUE. **Os jardins zoológicos humanos.** Disponível em: <https://diplomatie.org.br/os-jardins-zoologicos-humanos/>. Acesso em: 28 jul. 2020.

LETÍCIA KAMADA. **efeito kuleshov | Ivan Mouzzhukin.** 2010. (0m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>. Acesso em: 20 jun. 2020.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O chamado de Cthulhu e outros contos.** 1 ed. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009. 114 p.

MARVEL. **Captain America Comics (1941) #1.** Disponível em: https://www.marvel.com/comics/issue/7849/captain_america_comics_1941_1. Acesso em: 30 jul. 2020.

METACRITIC. **Denis Villeneuve movie profiles.** Disponível em: <https://www.metacritic.com/person/denis-villeneuve>. Acesso em: 01 mar. 2019.

MOMMY. Direção: Xavier Dolan, Produção: Sylvain Corbeil, Xavier Dolan, Nancy Grant, Lyse LaFontaine. Montreal (CA): Les Films Séville, Metafilms, Sons of Manual, 2014, Prime Video.

NATURE. **Catching crumbs from the table.** Disponível em: <https://www.nature.com/articles/35014679>. Acesso em: 16 jun. 2019.

O HOMEM DUPLICADO. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Luc Déry, Niv Fichman, Kim McGraw. Toronto (CA): A24, Entertainment One, Pathé International, Rhombus Media, Roxbury, micro_scope, Mecanismo Films, 2013, 1 Blu-ray.

OS SUSPEITOS. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Kira Davis, Broderick Johnson, Adam Kolbrenner, Andrew A. Kosove. Atlanta (EUA): Alcon Entertainment, 8:38 Productions, Madhouse Entertainment, 2013, 1 Blu-ray.

OSCAR. **Nicole Kidman winning Best Actress.** 2008. (4m03s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D0FWFQpnZ54>. Acesso em: 15 mai. 2020.

PANAVISION. **Blending Hollywood magic with realism for La Kosovo Land.** Disponível em: <https://www.panavision.com/blending-hollywood-magic-realism-la-la-land>. Acesso em: 05 jul. 2020.

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. From *Blade Runner* to *Solaris*: Covert Adaptations of

Mary Shelley's *Frankenstein* in Contemporary Cinema. In: María F. García-Bermejo Giner; Pilar Sánchez García; Consuelo Montes Granado; Elvira Pérez Iglesias; Juan Andrés Jurado Torresquesana (Org.). **Multidisciplinary studies in language and literature**: English, American and Canadian. 1 ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 249-256.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4 ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017. 337 p.

PIRATAS DO CARIBE: O BAÚ DA MORTE. Direção: Gore Verbinski, Produção: Jerry Bruckheimer. Los Angeles (EUA): Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Second Mate Productions, 2006, Prime Video.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. cap. 3. p. 63-72.

POLYTECHNIQUE. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Nathalie Brigitte Bustos, Don Carmody, Julien Remillard, Maxime Rémillard, André Rouleau, Karine Vanasse. Montreal (CA): Remstar Productions, Don Carmody Productions, 2009, 1 DVD.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. 2 ed. New York: Routledge, 2000. 176 p.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas**. 1 ed. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018. 704 p.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e a pedra filosofal**. 1 ed. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a. 263 p.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e a câmara secreta**. 1 ed. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b. 287 p.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. 84 p.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção Científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. 342 p.

SICARIO: TERRA DE NINGUÉM. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Basil Iwanyk, Thad Luckinbill, Trent Luckinbill, Edward L. McDonnell, Molly Smith. Albuquerque (EUA): Lionsgate, Black Label Media, Thunder Road, 2015, 1 Blu-ray.

SILVA, Alexander Meireles da. "Além dos homenzinhos verdes: a representação da monstruosidade alienígena no fantástico afro-americano". In: **II COLOQUIO NACIONAL DE ESTUDOS EM NARRATIVA**: história e ficção no universo do fantástico. Uberlândia. 2010.

SILVA, Gabriela Spinola; SILVA, Alexander Meireles da. A representação do Outro no Cinema Fantástico: o caso de *A forma da água* (2017), de Guillermo del Toro. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 67-93, jun. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/38159/29571>. Acesso em: 1 ago. 2019.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa?. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 272-284, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/742/74231120006.pdf>. Acesso em: 22 set. 2017.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. 1 ed. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 511 p.

SUPERINTERESSANTE. **O que foi o Bug do Milênio?** Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-bug-do-milenio/>. Acesso em: 15 mai. 2020.

TECH TUDO. **Nove curiosidades sobre Sophia, a primeira robô cidadã do mundo**. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2018/08/nove-curiosidades-sobre-sophia-a-primeira-robo-cidada-do-mundo.ghtml>. Acesso em: 14 mai. 2020.

THE GUARDIAN. **It's Kidman by a nose**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2003/mar/21/awardsandprizes.oscars20033>. Acesso em: 15 mai. 2020

THE NEW YORKER. **Ted Chiang's soulful science fiction**. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/ted-chiangs-soulful-science-fiction>. Acesso em: 01 mar. 2019.

TIBBETS, John C.; WELSH, James M.. **The encyclopedia of novels into film**. 2 ed. Nova York: Checkmark Books, 2005. 586 p.

TOR.COM. **Seventy-two Letters**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20010802144026/http://www.tor.com/72ltrs.html>. Acesso em: 16 jun. 2019

TURMA DA MÔNICA. **Perdidos no meio do quarto | Turma da Mônica**. 2015. (8m12s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNZy7ygDEtA>. Acesso em: 27 jul. 2020.

VULTURE. **Arrival Screenwriter Eric Heisserer on His Oscar Nomination, Amy Adams, and Figuring Out What Heptapods Look Like**. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/01/screenwriter-eric-heisserer-on-adapting-arrival.html>. Acesso em: 06 jun. 2020.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 7-72.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.