

## A semiótica dos mundos de ficção científica: mente para além da matéria em *Stalker* e *Aniquilação*<sup>1</sup>

Lucas Rafael JUSTINO de Moraes<sup>2</sup>  
Emília Silveira SILBERSTEIN<sup>3</sup>  
Universidade de Brasília, Brasília, DF

### Resumo

Este artigo busca entender como se constroem os mundos das ficções científicas a partir de duas obras filmicas: *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky e *Aniquilação* (2018), de Alex Garland. Devido a uma semelhança de premissa nos dois filmes, seus mundos foram analisados em como apresentam características do gênero de ficção científica. Para tanto, procuramos entender com base em reflexões de Charles Sanders Peirce, pioneiro da semiótica, e comentadores tanto de Peirce quanto do próprio gênero de ficção científica, o que é realidade, ciência, ficção e como ocorre o processo que resulta na ficção científica.

**Palavras-chave:** Aniquilação; Ficção Científica; Mente; Semiótica; *Stalker*.

### Introdução

*Stalker* (1979)<sup>4</sup>, direção de Andrei Tarkovsky, e *Aniquilação* (2018), direção de Alex Garland, são filmes sobre personagens que precisam adentrar uma área isolada fisicamente de seu mundo, tendo pouco conhecimento do que está causando a série de fenômenos estranhos derivados desses espaços. Em *Stalker*, existe a Zona e em *Aniquilação*, existe o Brilho. Os dois filmes são categorizados como ficções científicas no IMDb.<sup>5</sup>

A ficção científica tem uma preocupação em criar um ambiente e as condições científicas e tecnológicas para funcionamento do mundo dentro de uma narrativa. Este artigo busca entender como se dá a construção do gênero de ficção científica em um contexto semiótico.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Recém-Graduado no curso de Comunicação Social, habilitação em Audiovisual, da FAC-UnB, email: lucasrafaeljustino1@gmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação da FAC-UnB, e-mail: emiliasilberstein@fac.unb.br

<sup>4</sup> Sempre que o termo *Stalker* for referir-se ao título, será utilizado o itálico. Já quando a palavra aparecer para designar o protagonista do título, aparecerá como texto normal.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0079944/>, *Stalker* e <https://www.imdb.com/title/tt2798920/>, *Aniquilação*.

---

## A realidade e a ficção

Para que possa existir, a ficção científica pressupõe uma realidade a ser ficcionalizada e a definição de ciência. Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico e filósofo estadunidense, debateu os temas de ciência e realidade. Segundo Franco e Borges (2015: 71), Peirce distingue realidade e existência: existência é um modo de ser que possui capacidade de reação contra outras coisas, detendo “alteridade, afetação e persistência” (FRANCO; BORGES, 2015: 72), uma materialidade, enquanto a realidade possui a capacidade de existir como fenômenos não só materiais, mas mentais. O autor usa como exemplo o sonho para exemplificar o que pode ou não ser visto como realidade: “a substância de um sonho não é real, já que, simplesmente em [o fato de] que um sonhador assim o sonhou, ele foi tal como foi, mas o fato do sonho é Real, se ele foi sonhado” (PEIRCE, 2003: 98). Os fenômenos sonhados não possuem materialidade, afinal é um sonho, mas a sua existência factual é parte integrante da realidade. Existente como fenômeno dentro de uma configuração mental. A realidade do sonho está ligada à realidade da mente onde este fenômeno aconteceu.

Deely (2010) diz que apreendemos a realidade como *coisas* ou *objetos*. *Coisas* seriam em si e o *objeto* seria algo conhecido a partir de um terceiro. A existência restringe-se às coisas, onde a interação é bruta. Quando as *coisas* tornam-se conhecidas e ganham aspecto de *objeto*, o conhecimento da *coisa* e não a *coisa* em si começa a constituir parte da realidade: “uma distinção entre objetos e coisas, em que por ‘objeto’ eu digo algo existente como conhecido, algo existente em minha consciência, e por ‘coisa’ digo algo que existe tendo eu ou não qualquer consciência sobre” (DEELY, 2003: 169)<sup>6</sup>. Para Deely, a contribuição de Peirce é a de que ele propôs como as coisas podem tornar-se objetos.

A realidade só poderia ser conhecida através de experiências com fenômenos, depois de construídas as conexões necessárias sobre os objetos. Fenômenos aqui são entendidos como “qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada [...] Enfim, qualquer coisa”

---

<sup>6</sup> Tradução livre do trecho “A distinction between objects and things, wherein by ‘object’ I mean something existing as known, something existing in my awareness, and by ‘thing’ rather something that exists whether or not I have any awareness of it.”

---

(SANTAELLA, 2000: 7). Entretanto, existe uma incapacidade de interação direta com os fenômenos, visto que só podemos apreendê-los por meio de signos: “todo esse universo é perfundido com signos, se não for composto exclusivamente de signos” (PEIRCE, CP 5.448)<sup>7</sup>. Nosso modo de interagir com a realidade e com os fenômenos é através dos processos semióticos, entendendo semiose como qualquer ação a partir de signos, da representação de um objeto a um terceiro.

Peirce chega a afirmar que “não podemos saber nada, exceto o que experienciamos diretamente.” (PEIRCE, 2003: 126). Nenhum conhecimento pode existir se não houver interação com um signo. Na visão de Peirce, a ciência não se encerra em racionalização pura:

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

O coração é um órgão perceptivo, demonstrando como a realidade liga-se, também, a uma ciência que não ignora sensações ou sentimentos, mas que os entende como um meio para compreender as experiências com os fenômenos.

A partir da semiótica, Peirce concebe uma realidade construída através de processos, que “não está pronta de antemão [...] Nesse sentido Hausman (2002, p. 13) defende a ideia de realidade processual e evolutiva sugerindo uma filosofia processual em que a estabilidade da realidade está na relação entre eventos” (FRANCO; BORGES, 2015: 87).

Quando fala que o sonho é um “fenômeno mental”, é porque este fenômeno ocorreu dentro de uma mente. Peirce não entende a mente como um sinônimo de consciência: “Mente tem seu modo universal de ação, nomeadamente, por causação final. O microscopista observa se os movimentos da pequena criatura mostram algum propósito. Se sim, há mente ali”<sup>8</sup> (PEIRCE, CP 1.269). A mente não é a consciência em si, mas a causa final dos atos, de uma consciência ou não, com o poder de estender essas causas à realidade externa. A mente se estende além da consciência: “na minha opinião, é muito mais verdadeiro que os pensamentos de um escritor vivo estão em qualquer

---

<sup>7</sup> Tradução livre do trecho “all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.”

<sup>8</sup> Tradução livre do trecho “Mind has its universal mode of action, namely, by final causation. The microscopist looks to see whether the motions of a little creature show any purpose. If so, there is mind there.”

---

cópia impressa de seu livro do que estão em seu cérebro” (PEIRCE, CP 7.364)<sup>9</sup>, agindo através dos processos semióticos. Isso significa que a característica principal da mente é a de existir nas conexões entre fenômenos, um modo de ser que atravessa o cosmos em processos sígnicos, assim como a realidade.

Agindo semioticamente, nossas consciências podem criar novas realidades, conectando ideias. Essas novas realidades, Peirce concebeu como ficções:

uma ficção é um produto da imaginação de alguém; tem tantas características quanto o pensamento imprime a ela. Que essas características são independentes de como você ou eu pensamos é uma realidade externa (PEIRCE, CP 5.405)<sup>10</sup>

Portanto, ficções são o resultado da realidade rearranjada sob influência dos pensamentos de uma consciência que cria novos modos de ser. O que a ficção científica propõe é que um novo modo de existência surja a partir do pensamento científico.

Peirce via a ciência não como uma aglomeração sistematizada de conhecimento, mas como um espírito inquiridor. Acreditava que a ciência deve partir de um desejo de conhecer a realidade (PEIRCE, MS [R] 860). Quem pretende inquirir sobre o mundo à sua volta não pode, repentinamente, despir-se de toda sua verdade, de todas as crenças, mesmo que estas incorram em preconceitos. Parte do processo científico é libertar o pensamento pouco a pouco, afinal, são essas coisas que formam a mente pesquisadora, porque ciência é “esta caminhada que exige desapegar-se de antigas crenças quando uma dúvida genuína as abala” (SILBERSTEIN, 2016: 21).

Para Peirce, há três métodos de inferência que levariam as dúvidas a um processo de inquirição científica: “todo raciocínio válido é dedutivo, indutivo ou hipotético” (PEIRCE, 1998: 33). A indução explica que, dado um número de mostras significativas de uma coleção, é possível descobrir características gerais à totalidade da coleção. “Podemos chamar a este argumento de argumento estatístico. No longo prazo, partindo de premissas verdadeiras, ele deverá em geral fornecer soluções bastante corretas” (Id., Ibid: 33). Sobre o segundo método, a dedução, Peirce afirma que diz respeito a uma compreensão do que está colocado nas premissas para concluir a verdade

---

<sup>9</sup> Tradução livre do trecho “Again, the psychologists undertake to locate various mental powers in the brain; and above all consider it as quite certain that the faculty of language resides in a certain lobe; but I believe it comes decidedly nearer the truth (though not really true) that language resides in the tongue. In my opinion it is much more true that the thoughts of a living writer are in any printed copy of his book than that they are in his brain.”

<sup>10</sup> Tradução livre do trecho “A figment is a product of somebody's imagination; it has such characters as his thought impresses upon it. That those characters are independent of how you or I think is an external reality.”

---

(CP 1.66), ele ilustra: “todos os homens são mortais. [...] Enoch era um homem. [...] Enoch é mortal.” (PEIRCE, CP 2.620)<sup>11</sup>. O terceiro modo de inferência é a hipótese, que Peirce dedica-se a diferenciar da indução: “Tal como a indução infere a premissa maior de um silogismo, assim a hipótese infere a premissa menor a partir das outras duas proposições” (PEIRCE, 1998: 34).

A hipótese é um modo de inferência que Peirce depois decidiu chamar de abdução, uma mudança que foi além do vocábulo, transformando a hipótese em um processo que “ênfaticava o teste das premissas” (SANTAELLA, 1992: 91). Quando a ênfase torna-se testar premissas, o pensamento ganha uma liberdade para criação e para imaginar resultados possíveis de premissas que alterem o *status quo* do silogismo. Ao definir a abdução, “Peirce lançou as bases para um tipo de raciocínio que tem uma forma lógica, mas é, ao mesmo tempo, um processo vivo de pensamento” (ANDERSON, 1986: 147 apud SANTAELLA, 1992: 91).

A potencialidade da abdução está no fato de que permite ao *musement* existir dentro da lógica científica. *Musement* é quando nossos pensamentos ganham liberdade para vagar (PEIRCE, 2003: 103), para que possam inflar-se, sair do chão e alcançar os céus, concatenando coisas antes apartadas em novos objetos, nem que seja criando ficções, é um momento em que a razoabilidade da contemplação, ou a contemplação razoável, existe em capacidade de criação única. A ponte entre *musement* e abdução acontece porque o *musement* possibilita à abdução seu caráter originário: “Uma Abdução é Originária em relação a ser o único tipo de argumento que começa uma nova ideia” (PEIRCE, CP 2.96)<sup>12</sup>. É a premissa abdutiva que tem a capacidade de quebrar uma corrente de pensamento, tramando novas conexões, alterando regras e trazendo aos processos de significação a capacidade evolutiva a partir do frescor de novas ideias.

É a partir dessa capacidade inventiva e renovadora da abdução que Umberto Eco constrói uma ponte entre a abdução e a ficção científica, dizendo que esta se diferencia da ficção realística porque imagina um mundo estruturalmente diferente do nosso, em que outros valores políticos, sociais, tecnológicos e de todas as sortes estão em ação. Mesmo que toda ficção se inicie a partir de um contrafactual, a natureza do argumento

---

<sup>11</sup> Tradução livre do trecho “All men are mortal [...] Enoch was a man [...] Enoch is mortal” Foi preferida a tradução de “was” como “era” e não como “foi” a partir do entendimento de que aquilo que era, Enoque um homem, não é mais.

<sup>12</sup> Tradução livre do trecho “An Abduction is Originary in respect to being the only kind of argument which starts a new idea”

---

contrafactual, e sua intervenção na estrutura sob a qual um mundo possível é sustentado, é o que eventualmente diferencia que uma obra seja caracterizada como ficção fantástica ou ficção realística. Dentro do conjunto de ficções fantásticas, Eco coloca a ficção científica como o jogo da conjectura, a antecipação de tendências do mundo em que vivemos na construção de um mundo hipotético. O autor afirma que:

naturalmente o que fica entendido num sentido lato é justamente o termo ‘ciência’: ou seja, que não somente devemos pensar em conjeturas concernentes às ciências físicas, mas também às ciências humanas, como a sociologia, a história ou a linguística (ECO, 1986: 169)

Então a natureza científica da ficção científica não é a de se ater a aparatos tecnológicos ou a alguma narrativa de *Outer Space*<sup>13</sup>, mas sim de refletir sobre a própria conjecturabilidade desse universo hipotético. “A ficção científica é, em outros termos, a narrativa da hipótese, da conjetura ou da abdução, e em tal sentido é jogo científico por excelência, dado que toda ciência funciona por conjeturas, ou seja, abduções” (Id., Ibid.: 170). A abdução funciona então como a partícula científica da ficção, a responsável por tornar um mundo hipotético possível a partir da conjectura, reimaginando estruturas.

O mundo possível da ficção científica deve ter certo grau de plausibilidade: “ao apostar nos resultados da nossa conjetura, nós admitimos que se as coisas andassem realmente daquele jeito tudo seria bem equilibrado e harmônico” (Id., Ibid.: 170). A premissa deve guiar o desenvolvimento da narrativa de forma harmônica, ou seja, sem conflitos entre conjectura e regras. O autor defende que essa qualidade está presente no fazer científico, que a pesquisa científica parte de uma abdução e tenta logicamente buscar a verdade ou não da nova ideia, mas que no fazer da ficção científica é uma “operação simetricamente inversa” e que “ao invés de partir de um Resultado factual, imagina um resultado contrafactual” (Id., Ibid.: 171). Definida esta ponte entre a ficção científica e o fazer científico, Eco observa que “o autor de ficção científica é simplesmente um cientista imprudente, e com frequência o é por severas razões morais [...] porque ao prever e ao anunciar um futuro possível, ele quer, de fato, preveni-lo” (Id., Ibid.: 171) e, dessa forma, a ficção científica tem um potencial de discutir temas de toda natureza a partir de um respeito à lógica científica da inquirição.

Eco reconhece a união entre arte e ciência que a ficção científica representa:

---

<sup>13</sup> Espaço sideral.

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

O ato de *musement* aparece como a possibilidade do cientista de entender a lógica do universo a partir da conjectura, a partir da criação que tem tanto de artístico quanto de científico. A forma como Peirce enxergava o fazer científico anda lado a lado com tal visão que trata a imaginação como um caminho possível da ciência. Andacht (1996: 12) afirma que a imaginação possui a capacidade teleológica de guiar-nos, através da semiose infinita, à razão.

Ursula K. Le Guin (2002) também entende a ficção científica como ferramenta de extrapolação da realidade, de entender tendências gerais do mundo, mas observa um aspecto que geralmente faz com que obras do gênero sejam lidas como deprimentes.

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

O experimento mental empreendido quando da criação destes mundos hipotéticos tem a capacidade de levar sua abdução a um extremo lógico tal que não há resultado *final feliz* que tenha a possibilidade de acontecer, quando fala-se de extrapolação da realidade e predição do futuro. Entretanto, a autora entende um outro aspecto importante da ficção científica: “ficção científica não é preditiva; é descritiva” (Id., Ibid.: 3).

Em um nível subtextual, o que o gênero traz são discussões que dizem respeito à realidade daqueles a quem o livro é dirigido, os leitores, sob a ótica dos autores. A abdução não é a invenção a partir do zero, é a criação que encontra espaço para crescer e desenvolver-se em meio à mente científica ou artística (e por que não uma científico-artística?) a despeito de suas crenças, seus preconceitos, de seus achados prévios. Relacionam-se aspectos da realidade de forma a construírem mundos estruturalmente diferentes, mas que metaforicamente passam pelos mesmos problemas que o autor enxerga no nosso mundo. Assim Le Guin introduz o romance *A Mão*

---

*Esquerda da Escuridão* (1986): “toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora [...] Uma metáfora do quê? Se eu pudesse responder sem metáforas, não teria escrito todas estas palavras” (Id., Ibid.: 5). Para Peirce, metáforas são signos que representam seus objetos a partir de uma relação de semelhança, algumas vezes em materialidade outras em convenção. Ficção científica é metáfora porque os mundos hipotéticos não deixam de ser semelhantes ao nosso mundo de realidade.

No prefácio escrito por Le Guin (2017) de *Piquenique na Estrada* (1971), livro que foi adaptado no filme *Stalker* (1979), a autora escreve que o maior mérito dos irmãos Strugátski ao escrever este romance foi que não se tornaram propagandistas do partido comunista, ao contrário de “parte da comunidade de FC<sup>14</sup> norte-americana [que] tinha se comprometido a lutar a Guerra Fria” (LE GUIN, 2017, l. 5)<sup>15</sup>. Ela atesta que os irmãos Strugátski escreveram o romance como homens livres, a despeito de como os escritores estadunidenses, como Ursula, e do ocidente europeu escreviam à época.

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

Era esperado que fossem verdadeiros propagandistas da URSS. O que os escritores das “democracias ocidentais” não entendiam é que, enviados por essa luta ideológica, foram incapazes de escrever sem propagandear o capitalismo a cada instante. Sua noção de liberdade era limitada pelo lado que decidiram defender durante a guerra fria. A capacidade de criar livremente é da natureza do humano, é a ela que recorremos quando estamos em ato de *musément* abduutivo, criando mundos estruturalmente diferentes do nosso, partindo de premissas que reinventam a realidade através da semiose.

## Zona e Brilho

O pragmaticismo de C. S. Peirce tem como um dos princípios a experiência futura. A realidade não é aquilo que se apresenta crua como tal, mas todo o potencial

---

<sup>14</sup> Ficção científica.

<sup>15</sup> O “l.” se refere à “location”, modo que o dispositivo Kindle exibe suas métricas, já que a natureza do texto no aparelho é de que ele não se divide em páginas.

---

que os signos tem para desenvolverem-se a partir das relações que compõem. É formada por ações que repetem-se indefinidamente, alteram-se e possuem a capacidade de guiar-nos até um fim, que é o real. O existir é ação que, quando torna-se recorrente, constitui um hábito, um modo de agir em causa final, constituintes da Mente como entende Peirce. São os hábitos que comandam o agir tanto da natureza quanto da cultura, pois a mente existe no processo de significação, que vai além dessa divisão.

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

O que enxergamos como matéria, em contraste com o que é mente, é para Peirce apenas uma mente que se encerrou em seus hábitos de tal forma que o aspecto de crescimento torna-se despercebido, é algo conhecido por significar recorrentemente as mesmas coisas, repetindo as mesmas ações, governado por um hábito que a rendeu à inércia. O sinequismo, a doutrina de continuidade entre mente e matéria de Peirce, enxerga a realidade dessa forma, é o coroamento do pensamento peirceano (SANTAELLA, 1992). É através do processo semiótico que se estabelece a mente, que existe nas conexões entre ideias e pensamentos, nas relações entre fenômenos sígnicos. O sinequismo trata da compreensão de que a realidade, permeada de signos, existe em um processo de conexões infinitas entre ideias, objetos tidos como inanimados, seres vivos e o ser humano, cuja mente é a mais plástica do universo (SANTAELLA, 2004). Assim, é possível compreender porque Peirce valorizou tanto a semiótica, partindo do fundamento de que a realidade é construída através de processos de significação, o entendimento sobre o universo precisa ser da natureza semiótica também. Ainda sobre o sinequismo:

Essa doutrina propõe que “assim como os signos e as ideias tendem a se espalhar continuamente (CP 6.104), a mente também se espalha continuamente, e todas as mentes se misturam umas às outras” (CP 1.170). Essa noção está baseada na hipótese de que o universo da mente coincide com o universo da matéria, não no sentido de imagem especular ou paralelismo cérebro-mente, mas no sentido da matéria existir como uma forma mental de tipo especial. (SANTAELLA 1991: 159 apud SANTAELLA 1992: 46)

Peirce chega a afirmar que uma visão dualista, assim como grande parte das

---

visões dualistas à luz de seu pensamento, de mente como algo vivo e matéria como algo morto é equivocada: “o que chamamos de matéria não está completamente morto, mas é apenas mente restrita por hábitos. Ainda retém o elemento da diversificação; e nesta diversificação há vida” (PEIRCE, 1892: 557)<sup>16</sup>. As coisas são vivas nas ideias que produzem. Em seu processo evolutivo, mesmo que este pareça não manifestar vida, há vida. A definição de coisas como matéria ou mente depende exclusivamente dos hábitos que comandam as ações expressas por tais coisas. Pelo processo semiótico, no hábito está tanto a capacidade de render-se à inércia tornando-se matéria quanto de manifestar-se como mente, basta deixar o fluir de novas ideias.

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

Em *Stalker*, os eventos do filme acontecem na Zona, um espaço físico em um país não especificado. É um lugar proibido, cujo perímetro é controlado pelo governo e seu acesso é restrito sob pena de execução no ato da invasão. Somente o Stalker, protagonista do título, e aqueles que ele escolhe são destemidos o suficiente para se aproximar de tal aberração. A verdade é que ninguém sabe o que é a Zona. Um trecho de entrevista deixa isso claro no início do filme:

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

— De uma entrevista com Professor Wallace, ganhador do Prêmio Nobel, por

---

<sup>16</sup> Tradução livre do trecho “what we call matter is not completely dead, but is merely mind hide-bound with habits. It still retains the element of diversification ; and in that diversification there is life.”

---

um jornalista da RAI. (STALKER, 1979)

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

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

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

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

Antes dos fenômenos que atingiram esses locais e mudaram seu modo de agir para um que escapa à compreensão humana, eram ambientes normais, que seguiam leis

---

da natureza como conhecemos, eram matéria e, como tal, eram regidos por hábitos. Os processos de significação funcionavam dentro do limite da consciência do que era, em *Stalker*, uma área industrial e do que era, em *Aniquilação*, primeiro um farol e depois a área pantanosa que o cercava.

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

A abdução que estava presente no processo não-diegético, na imaginação que existe na criação de um mundo estruturalmente diferente, aparece aqui como um processo que possibilita a existência destes espaços diegeticamente. Os espaços físicos agora conhecidos como Zona e Brilho são espaços tocados pela abdução, pelo jogo imaginativo e pela criação que vem do *musément*. O que era a mera imaginação produzindo premissas tornou-se um fenômeno que atinge esses espaços e reconfigura sua ação mental. O que antes poderia ser entendido como matéria, como natureza de hábitos regulares, ganha uma plasticidade maior e sai da inércia, se apresentando em um aspecto mais mental do que material. E é dessa reconfiguração que vem toda a estranheza, a dificuldade humana de compreender os lugares, de submetê-los à sua lógica, o que antes era conhecido torna-se desconhecido.

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

Um *Umwelt*, ou mundo objetivo, assim, difere em princípios do ambiente físico, apesar do mundo objetivo necessariamente incluir aspectos dos arredores físicos aos quais nos conscientizamos como elementos do mundo significativo (DEELY, 2010: 83).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>Tradução livre do trecho “An Umwelt, or objective world, thus, differs in principle from the physical environment, even though the objective world as objective necessarily includes aspects of physical surroundings which we have become aware as elements of the meaningful world”

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

### **Considerações Finais**

Dessa quebra de hábitos, da reinvenção que acontece nesses lugares, vêm os conflitos que permeiam os dois filmes. Uma sensação de mal-estar causada pela existência daquilo que é incompreensível tanto em sua origem quanto em sua potencialidade. Nos dois mundos, onde há Brilho e onde há Zona, a mente em ação nestes locais é incomunicável com a mente humana, é algo tão novo que não se tem ideia alguma sobre. Aquilo que é desconhecido e cujas experiências não retornam conhecimento só pode ser uma aberração, uma anomalia da realidade. A incomunicabilidade entre a mente humana e os processos mentais que tomam parte desses lugares é fruto desse desconhecimento:

o que uma coisa significa são simplesmente os hábitos que ela encerra. Ora a identidade de um hábito depende de como ele nos induz a agir, não só nas circunstâncias em que provavelmente surgiram, mas também naquelas que poderão ocorrer, não importa quão improváveis elas sejam (PEIRCE, 1878: 11 apud. SILBERSTEIN, 2016: 85).

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

É tentando entender o que está moldando sua realidade que os personagens tanto de *Stalker* quanto de *Aniquilação* decidem adentrar estes espaços. É o olhar inquiridor que os leva adiante, em uma jornada dantesca. Enquanto em *Stalker* o objetivo é,

---

primariamente, alcançar o quarto, atravessando toda a Zona para provar-se merecedor de realizar o desejo mais íntimo, em *Aniquilação* a incursão que se inicia apenas para aquisição de dados sobre o Brilho transforma-se em uma interação muito maior do que o esperado com o fenômeno extraterrestre. Um espectador que permitir-se acompanhar estas expedições vai entender que as duas experiências, como qualquer uma de natureza científica, apenas expandem as dúvidas sobre o objeto ao qual estão debruçadas e adensam a realidade.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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