

Não é fácil virar a página: O espaço liminar como agente de transformação em *Aniquilação* de Alex Garland

Caetano Borges

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
caetanogb@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0589-9532>

RESUMO Este artigo observa como o ambiente pode ser usado como ferramenta poético-discursiva capaz de discutir o tema da transformação enquanto experiência de morte. Para isso, analisa o filme *Aniquilação* (2018) de Alex Garland a partir de um comentário sobre os usos que o autor dá ao espaço abandonado para criar o que Sarah Al Shrbaji designa de espaço liminar (2020), o que torna essas zonas fora da normalidade em agentes transformadores dos indivíduos que entram neles. Isso é feito a partir das lentes usada no filme, da ficção científica e do horror corpóreo¹, usando o estranhamento em relação ao ambiente e a si mesmo para fazer paralelos entre arruinamento e degeneração. Essas relações servem no filme como tensões entre o eu e o outro, internalidade e externalidade e finalmente alteridade e transformação. Para consolidar essa hipótese faz-se também paralelos outras obras que compartilham temas e influenciaram na produção deste filme, além das perspectivas propostas em *Morte e Alteridade* (2020) de Byung-Chul Han, assim como os usos de espaço enquanto poética de Gaston Bachelard (1993).

PALAVRAS-CHAVE Cinema; filosofia; terror; espaço; montagem.

Introdução

Este texto analisa o filme *Aniquilação* (Alex Garland, 2018), no original *Annihilation*, a partir da premissa de que, nele, o ambiente funciona como ferramenta poética, discursiva e metafórica. Como base se utiliza o conceito de espaço liminar proposto por Al Shrbaji (2020), segundo o

¹ Optou-se por traduzir o termo “body horror” para horror corpóreo.

qual ambientes ermos, arruinados ou abandonados podem operar como imersões que despejam um indivíduo da sua identidade, possibilitando assim processos transformadores. Para isso, o filme apresenta a região ficcional Zona X, onde as personagens são fisicamente alteradas. Estas modificações físicas funcionam como metáfora para mudanças interiores nas personagens. A Zona X manifesta o estado psicológico delas, afetado por experiências traumáticas, culpa e luto. Especificamente, essas vivências são materializadas em imagens de crescimento de células cancerígenas.

Garland recorre à ambiguidade subversiva produzindo cenas que discutem o maligno e o benigno em um processo de mudança. Para demonstrar esta hipótese, o ensaio inicia com paralelos entre o filme e obras que abordam de forma similar a relação entre espaço e o inconsciente. A partir desses paralelos, se estabelece o conceito de espaço liminar aplicado ao filme, para só então se dedicar a uma análise pormenorizada da obra, esmiuçando não só a relação entre o terror e o sublime através da ambientação, mas também como os temas do trauma e da mudança se manifestam visualmente através dessa mesma chave. Com isso se demonstra como Garland instrumentaliza a ambientação no limite entre o sublime e o grotesco, demonstrando a relação entre fascínio e rejeição que experienciamos diante do que é diferente. Desta forma, torna-se possível dissertar sobre o conceito de mudança a partir da ideia de alteridade, da contaminação e do resíduo, fazendo também pontes entre o luto e a memória.

Encruzilhadas e recorrências – Estabelecendo o espaço liminar em *Aniquilação*

Aniquilação acompanha a bióloga Lena, que se junta a uma expedição científico-militar que tem como objetivo investigar a Zona X, uma grande área afetada por contato alienígena, enquanto tenta descobrir o que aconteceu com seu marido, único sobrevivente da expedição anterior. Mas antes de analisar o filme, cabe apontar algumas influências e como elas indicam direções, temas e simbologias usadas no mesmo. Uma influência bastante direta é *The Colour Out of Space* ou *A Cor que Caiu do Espaço* (1927) de H.P. Lovecraft. O conto narra como um meteorito atinge uma fazenda ao leste de Arkham, trazendo com ele uma entidade que altera gradualmente toda a vida orgânica da região. Esta começa a sofrer mutações cada vez mais radicais e monstruosas,

afetando não só a forma física como o estado mental dos moradores da fazendo, cuja deterioração resulta em morte.

Enquanto o conto se concentra em narrar o processo de contaminação do ambiente, o filme procede de outra forma. Em *Aniquilação*, o fenômeno chamado de “brilho” (*shimmer*, no original), que designa o efeito causado pela queda do meteoro, ocorreu há vários anos, sendo que diversas expedições foram anteriormente enviadas para investigá-lo e ninguém regressou dessas expedições, exceto Kane, o marido de Lena. Isso estabelece uma diferença importante: a do reconhecimento do perigo que esse fenômeno representa, não se tratando no filme de um processo invisível. Se o conto narra uma contaminação, a princípio involuntária, que começa a partir da terra, no filme existe a consciência do perigo que a exposição ao “brilho” representa.

A região transforma-se em uma ruína, um local abandonado. Esse tipo de locação deixa de ser um espaço mundano para tornar-se espaço liminar, onde a transição e a transformação ocorrem. Sobre liminaridade, defende Sarah Al Shrbaji, esta “é tanto um processo quanto a evocação de um processo e ela é percebida através das presenças e ausências sensoriais do indivíduo envolvido no ambiente em que se encontra” (2020, 76, tradução nossa). A autora aponta a importância do “estar-em” para deixar-se afetar por essa liminaridade, destacando como a imersão nesse tipo de espaço é parte de um processo transformador que leva a que o próprio indivíduo se torne liminar através dessa exposição:

As entidades liminares não estão nem aqui, nem lá; estão entre as posições atribuídas e dispostas pela lei, costume, convenção e cerimônia. Dessa forma, suas ambiguidades e atributos indefinidos se expressam usando uma grande variedade de símbolos através das muitas sociedades que ritualizam transições sociais e culturais. (Turner 1969, 95, tradução nossa)

Inserir-se nesses espaços de transição colocam quem o atravessa em um estado transicional, criado por esse “não estar nem aqui, nem lá”, uma indefinição. Essa abordagem ao espaço ocorre também em *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. A começar pela similaridade de nomes a indicar homenagem e descendência ao relativamente clássico russo, a Zona de *Stalker* e Zona X de *Aniquilação* são ambas regiões de acesso restrito, onde a realidade não se comporta de maneira convencional, produzindo fenômenos inexplicáveis que impactam a mente de quem se expõem a elas. Inclusive, a obra em que *Stalker* foi baseada, *Piquenique*

na Estrada (Пикник на обочине - *Piknik na obóchine*, Arkadi e Boris Strugatsky, 1971), explica que a Zona existe como consequência de um contato alienígena. Em ambos, entrar nesses locais envolve uma travessia de um limiar onde o mundano deixa de existir. Ambos os espaços são territórios desconhecidos, paradoxal e perturbadoramente banais. Em *Stalker*, entrar na Zona é imperceptível e o único indício do território são as cercas que bloqueiam o acesso a ele. Já a Zona X é antecedida por um descampado que é bruscamente interrompido por uma densa vegetação, acompanhada de espectro luminoso na sua fronteira, algo como uma ondulação oleosa multicolor na qual as personagens precisam mergulhar para entrar na região (00:27:55).

Depois de atravessar essa barreira, surge a Zona X enquanto território limiar do mundano, geradora de um incômodo não criado a partir do supernatural, mas pela ruína, por esse desarranjo da normalidade que opera no espaço liminar. Esses espaços sem utilidade aparente, deixados à mercê da ação do tempo e tomados pela vegetação são uma imagem da ausência do homem e a existência de forças extra-humanas que também são agentes ativos: a natureza e o tempo. A consciência dessas forças origina uma estranheza em relação ao espaço, aparentemente estagnado e desabitado, criando a sensação de que existe algo, metafisicamente falando, para além do humano. Isso reforça a presença de uma existência de algo além de nós mesmos e insere o indivíduo nessa outra existência: “o espaço abandonado torna-se parte de um processo de “tornar-se outro” e “ver o eu no outro” (Leach 2006, 244, tradução nossa). Ao sair do espaço familiar, o indivíduo é deslocado das suas referências de normalidade. Esse estranhamento provocado pelo espaço provoca um deslocar-se de si mesmo, o que produz uma alteridade radical que possibilita a mudança.

A Zona de *Stalker* exige um guia que facilita a travessia, mas ele mesmo não confia nos próprios olhos, apoiando-se mais nos seus instintos do que nos seus sentidos. O filme reforça constantemente os perigos de sair da rota designada e como as regras que operam naquele espaço não parecem seguir nenhum tipo de lógica. Entrar na Zona sozinho, sem um guia, resulta inevitavelmente em morte, pois quanto mais se penetra nela mais adquire agência. Tarkovsky demonstra-o através de montagens que aproximam espaços supostamente distanciados, produzindo, em vários momentos, um efeito onírico. Na Zona X, as personagens não possuem guia – as expedições prévias não retornaram –, o que resulta em um estado de desorientação profunda. Entrar no “brilho” é sinônimo de se

perder. Quanto mais se penetra na Zona X, mais insólito se torna o ambiente e mais bizarras são as criaturas encontradas. O elemento de espaço alterado é marcante em ambos. O estranhamento ou o inquietamento são a chave do tensionamento desses espaços: em *Stalker*, o espaço parece normal, mesmo não sendo; em *Aniquilação*, o espaço parece cada vez mais fora do normal, mas sempre no limite da familiaridade. Tal como Freud define, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, 331).

A sensação de estranheza familiar cria um estado de paranoia na personagem que nunca desaparece, mas nunca penetra completamente, dada a intimidade com que esses lugares são mostrados nos dois filmes. Ter em mente a ideia de que podem estar passando por mudanças é o suficiente para tensionar as personagens em direção a essas mudanças. Em ambos os casos, a travessia desses espaços é uma metáfora para a mudança. *Stalker* é mais subjetivo, ao assentar numa narrativa contemplativa e elíptica, onde o inconsciente e o desejo vão gradualmente se manifestando na personagem ao longo da travessia da Zona. As tomadas são longas e Tarkovsky utiliza panorâmicas com luz natural para estabelecer um tom contemplativo, onde o estranhamento não é visionado, mas sentido. *Aniquilação* se apoia em uma imagética direta, com jogos de luz e sombra mais intensos, cores mais saturadas e música operando para produzir tensão: “[...] situações liminares tendem a ser de natureza afetiva intensa por serem momentos formativos de alta significância: saltos no desconhecido” (Stenner 2017, 16, tradução nossa).

Tanto *Aniquilação* quanto *Stalker* são filmes de terror e ficção científica. O filme de Garland utiliza fotografia e elementos monstruosos para fazer suas associações ao gênero do terror de forma direta, enquanto a obra de Tarkovsky opera mais próxima do horror existencial, deste estado de alienação provocado ao entrar em um espaço liminar. Essa chave do horror opera também a partir do assombro e do sublime romântico: “Em suma, onde quer que encontremos a força e sob qualquer aspecto que observemos o poder, veremos o sublime (o acompanhante do terror) e o desprezo (o atendente subserviente e inócuo da força)” (Burke 2016, 74). Peter Burke relaciona o sublime a grandiosidade da natureza, essencial para criar um senso de escala da existência humana. Ao demonstrar a beleza aterradora do que está além da compreensão humana, desconstrói-se a ideia de mudança como algo necessariamente

maléfico: “A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza, quando estas causas operam em suas formas mais poderosas, é o assombro; e o assombro é aquele estado da alma em que todos os seus movimentos estão suspensos e com algum grau de horror” (Burke 2016, 65).

O elemento do desejo subconsciente, já apontado em *Stalker*, também é relevante em *Aniquilação*, em especial a relação desse inconsciente através da materialização do duplo. O *Doppelgänger* é um mito popularizado na Alemanha, mas que tem registros desde a Grécia e Egito antigos, e corresponde à ideia de um outro que tenta de diversas formas substituir esse original. Parte da complexidade do conceito liga-se ao medo que o ser humano sente de ser substituído e isso não ser percebido (Fonseca 2007, 190). Por consequência, ele questiona a noção de identidade como algo sólido e imutável. O nome completo da protagonista de *Aniquilação* é Lena Double, cujo sobrenome significa duplo, reforçando a ideia de que esta é uma história sobre transformações interiores. O filme concentra-se na trajetória de uma mulher que se torna outra, irreconhecível para os outros e para si mesma.

Sob essa premissa, o filme polonês *Possessão* (*Possession*, 1981) de Andrzej Żuławski, indica pistas. A trama assenta numa relação em crise e numa situação de terror, envolvendo o crescimento de uma criatura que revela ser uma projeção da ideia de amante ideal da protagonista Anna. Ao mesmo tempo, Mark, seu marido, encontra com um duplo dela, quase que por estranha coincidência. Ao fim, Mark e Anna morrem, restando apenas seus duplos, projeções do desejo de ambos, que buscam uma versão perfeita do outro como forma de salvar uma relação em colapso. Esse elemento é compartilhado em *Aniquilação*: o casamento de Lena e Kane encontra-se em crise, por infidelidade praticada por Lana e descoberta por Kane, infidelidade essa um sintoma de um distanciamento emocional prévio. Existe um desejo em manter a relação e, simultaneamente, um desejo de terminá-la.

Mesmo não se tratando de uma história sobre *Doppelgänger*, a duplicidade é um dos temas de *Aniquilação*, articulando-se com o conceito de alteridade e do outro enquanto espelho:

A morte é o outro. O outro, porém, não é mais agora o portador da vontade hostil que violenta a minha vontade. Antes, ele é o outro ameaçado, cuja mortalidade coincide inteiramente com a minha ‘responsabilidade’: Eu sou responsável pelo outro na medida em que ele é mortal. (Han 2020, 251)

A juntar-se a *A Cor que Caiu do Espaço*, *Stalker* e *Possessão*, encontra-se a obra que inspirou o filme de Garland, o livro homônimo, *Aniquilação* (*Annihilation*, 2014), escrito por Jeff VanderMeer. Garland toma muitas licenças ao adaptar a obra, apenas partilhando ideias gerais, mas não abordando todos os temas do livro. A maioria das situações e interações diferem, incluindo a representação e relevância de locações e interações entre as personagens, assim como as suas resoluções individuais. A maior diferença liga-se ao facto de a obra original dedicar-se mais diretamente aos eventos que transcorrem na Zona X. A protagonista, que no livro não tem nome e atende apenas como “a bióloga”, faz comentários sobre sua própria história, mas VanderMeer não utiliza *flashbacks* para narrar seu passado. Além disso, o romance agrupa um componente de *thriller*, ao apresentar “a psicóloga” (no filme, a personagem Ventress) como antagonista infiltrada que manipula os demais membros da expedição, criando antecipação e tensão na obra.

Outra diferença se apresenta em relação às locações. No livro, as personagens encontram um poço sem fundo com uma escadaria nas laterais, descendo em espiral, que é chamado de “a torre”. Nesse poço, ocorrem as interações mais extravagantes da narrativa e VanderMeer dedica muitas páginas às personagens que tentam entender, explorando, esse local. Esse poço cria uma significação “descendente”, de uma caverna profunda, ponto de emanação onde a mutação alienígena é mais forte e que, no fundo, opera quase como uma segunda zona x dentro da Zona X. Por seu lado, o filme combina essa locação com o farol, apresentando um buraco dentro dele, onde o meteoro impactou. Ou seja, o filme combina as duas locações. O sentido se altera radicalmente, pois, no filme, o farol surge enquanto um espaço de reunião do alienígena com o terreno, um ninho, enquanto, no livro “a torre” é uma zona intransponível, algo como uma terraformação às avessas, onde a vida terrena não pode operar, um local de morte. O farol ainda existe no livro, mas com outro significado, sendo tanto os escombros de um campo de batalha como um o local de registro onde a protagonista encontra diários e consegue pistas sobre o que aconteceu naquela região, algo desenvolvido nos outros livros. O filme ignora esses elementos.

O livro é a primeira parte de uma quadrilogia que possui diversos protagonistas, tendo a bióloga como narradora do primeiro livro e de parte do terceiro. Dessa forma, a Zona X funciona como um elemento aglutinador dessas narrativas que orbitam todas ao redor deste lugar e dos seus mistérios. Já o filme não explica a Zona X nem a organização

que faz as investigações, o Comando Sul, ele se foca na relação de Lena e Kane e o espaço serve, fundamentalmente, para produzir liminaridade. A questão do duplo se desenvolve de forma mais íntima e subjetiva afetando apenas os dois em vez de toda a equipe, como no livro. O resultado são duas obras bastante distintas que operam de formas muito diferentes.

Beleza e estranhamento – Como *Aniquilação* subverte o grotesco

Na primeira cena de *Aniquilação*, Lena se encontra sentada em uma cadeira, sendo observada por três pessoas usando trajes de proteção. Ela está em uma área isolada com paredes transparentes. Para além dessas paredes, pessoas de avental e máscara a observam. Lomax, o homem liderando o trio em trajes de proteção, a interroga, perguntando-lhe o paradeiro dos demais membros da expedição, mas Lena não sabe responder. Com exceção de uma tomada de perfil, que serve para estabelecer que o interrogatório possui uma audiência, todas as demais tomadas são frontais, mostrando Lena ou Lomax no centro da imagem, definindo uma oposição direta e criando um ritmo de idas e vindas, perguntas e respostas, ou ausência delas. Quando questionada sobre o que sabe, ela abaixa a cabeça, como se reorganizando seus pensamentos. Um violão acústico começa tocar uma melodia delicada. A tela é tomada por tons laranjas e amarelos e o corte mostra uma bola de fogo, também centralizada, como que vista por trás. O ponto de vista vai tirando a bola do centro e revela o planeta Terra, mostrando que se trata de um meteoro, que então cai em um farol. Algo sobrenatural emana do ponto de colisão. Surge o título do filme em fonte cinza e centralizada sob fundo preto: *Annihilation*.

A música vai cessando gradualmente e se transita para uma imagem de microscópio, mostrando uma célula se multiplicando. Ela também está centralizada, criando um paralelo ao primeiro momento do meteoro. A célula se torna duas, então quatro e assim por diante. A voz de Lena faz uma exposição sobre o crescimento celular, comentando que, tendo havido uma célula original, todas as células, de todas as formas de vida, teriam vindo dessa primeira célula. Ela disserta sobre a solidão dessa primeira célula e “o ritmo do par que foi separado” (00:02:45), numa descrição bastante poética para uma aula de biologia universitária. Lena revela que as células vistas no vídeo são de um câncer cervical, um tipo de câncer ligado ao sistema reprodutivo. Fica sugerida a relação entre o

planeta Terra sendo inseminado por uma força externa, tal qual um óvulo através da justaposição entre o meteoro e as células. A chave é inicialmente negativa (meteoro que cai), muda para positiva (a primeira célula como fonte da vida), e retorna para posterior negativa: um tumor embrionário. O câncer cervical é a autodestruição do sistema reprodutivo. A imagem da multiplicação celular é tanto crescimento quanto separação e a dualidade da célula remete ao mito grego da alma gêmea, do corpo originalmente de duas cabeças, quatro braços e quatro pernas, dividido em dois como punição divina e que explicaria a sensação de incompletude do indivíduo: o ser uma metade, sempre incompleto. Assim, ainda nos primeiros minutos se estabelecem os temas da solidão enquanto estranhamento do outro e do crescimento enquanto mudança.

A cena transita para um encontro de Lena com um colega de trabalho, que a convida para um churrasco de fim de semana. Existe uma tensão entre eles, ela recusa e vai embora. A solidão da primeira célula é a solidão de Lena, sozinha desde que o marido, Kane, um militar a serviço secreto, fica desaparecido há um ano e que tudo indica que está morto. Ela está de luto, mas existe algo mais. Sente culpa, pois antes mesmo da partida dele Lena manteve um caso extraconjugal com o professor com quem conversa no corredor. Uns poucos minutos depois, o primeiro *flashback* de Lena e Kane juntos começa com uma tomada centralizada que mostra os dois refletidos no vidro da janela. A parede é marrom e o acabamento da janela é em amarelo dourado, como um quadro emoldurado de uma imagem do passado (00:17:54). No entanto, Lena sente sua falta. A divisão celular e o do crescimento do tumor passam a ser também a fissura entre Lena e Kane, e o meteoro é também a imagem da dúvida que invade e cria raízes, contaminando um ambiente aparentemente estável.

Abruptamente, Lena reencontra Kane. Ele, segundo suas próprias palavras, tem como primeira memória estar do lado de fora daquele mesmo quarto, momentos antes dela fazer a pergunta. Kane parece desconectado em relação à própria desorientação. A cena liga à primeira cena do interrogatório de Lena; mas aqui o papel se inverte, é ela quem faz as perguntas, obtendo respostas igualmente vagas. Enquanto conversam, um *close* mostra as mãos dos dois se encontrando através da mesa. A frente das mãos se coloca um copo de água, que deforma a imagem: uma distorção. Ao beber um gole, ele deixa um pouco de sangue no líquido, que é mostrado em *close*. É possível ver a separação de

textura e cor entre os dois líquidos se desfazendo gradualmente, noutra imagem de contaminação. Kane colapsa e a caminho do hospital os dois são abduzidos para uma base secreta. Ali, Lena e a audiência são apresentados à Zona X e ao “brilho”. São apresentadas as demais personagens: Ventress, a psicóloga responsável por selecionar as expedições; Josie, uma fisicista; Anya, uma paramédica e Cass, uma geomorfologista. Trata-se de em perfil distinto das expedições anteriores, compostas por soldados. Essa expedição, após três anos de contaminação crescente (a área do “brilho” se expande continuamente) representa mais uma tentativa de entender o fenômeno, dados os fracassos da abordagem militar. Lena voluntaria-se para juntar-se a elas e é aceita, graças a combinação do seu passado militar e expertise como bióloga.

Por volta do minuto 40, Cass diz a Lena que todas elas são pessoas traumatizadas, dispostas a investigar a Zona X por não terem nada a perder. Josie pratica automutilação e indica um quadro de depressão; Anya é alcoólatra em recuperação; Ventress tem câncer terminal e ela, Cass, perdeu a filha para leucemia. O discurso de Cass apresenta esses traumas como crescimentos malignos, o que se reflete em como elas interagem com a Zona X, uma expedição científica que busca estudar esse espaço “canceroso” apenas para descobrir como extirpá-lo. Ali, elas são os corpos invasores, contaminantes e contaminados. Elas estão ali apesar dos seus traumas, mas também por causa deles.

Garland mostra esse espaço cruzando os sinais, exibindo uma admiração diante do monstruoso. A exposição visual da região afetada pelo “brilho” mostra quase sempre uma beleza perturbadora. Os verdes são de uma intensidade quase irreal, os animais e vegetação se parecem com alienígenas no limite do reconhecimento, cativantes e diferentes. Todo o estranhamento mostrado é permeado de curiosidade. Volta-se à relação com *Stalker*, onde o ambiente é belo e perigoso, eliminado a segurança, mas não o suficiente para tornar o espaço insuportavelmente opressivo. É a natureza como o outro: “Em vista do fenômeno violento da natureza, o sujeito percebe a sua faculdade para suprassensível. Sublime não é a natureza, mas sim a disposição do espírito na qual o sujeito se eleva para além do sensível para além da natureza” (Han 2020, 61). A Zona X é como uma sala de espelhos, que tudo distorce e magnifica. O resultado é sempre revelador, um fazer ver algo oculto na banalidade do normal, escondido a plena vista. O horror é muitas vezes

levado ao limite visual, mas, mesmo nos seus momentos mais grotescos, existe uma intenção estética diante do que poderia ser apenas repulsivo.



Imagen 1: Parto canceroso. Fonte: © Imagem retirada de *Annihilation* (Alex Garland, 2018, online, disponível no serviço de streaming Netflix Brasil). Imagem retirada 00:47:59.

Um exemplo disso ocorre quando as personagens encontram o que restou do corpo de um dos membros da expedição de Kane, mostrado na Figura 1. Antes desta revelação, as personagens encontram um vídeo que registra esse indivíduo cuja barriga está sendo cortada sem anestesia, revelando suas vísceras se movendo como se tivessem vida própria. A imagem procura chocar pela violência praticada e pela reação dos demais soldados diante daquilo, todos em um estado delirante. Se isso não bastasse, o close das vísceras ganhando vida própria reforça o horror da cena. É o corpo fora de controle, escapando da sua familiaridade, tornando-se outro. Este fenômeno ocorre com as vísceras, mas também com os homens enlouquecidos que praticam a violência. Enlouquecer é estar fora de si. O vídeo transcorre a noite, com apenas uma fonte luz de lanterna, e é apresentado emulando um vídeo amador. O claro e o escuro são intensos; a forte luz amarela cria um tom de doença e delírio que, combinado com o movimento errático da câmera, direcionam o olhar para pontos específicos: os olhos de Kane, a barriga do soldado, o corte da barriga, sua expressão de dor, as vísceras vivas, Kane lavando o sangue na água (repetindo o efeito de contaminação através do sangue no copo). A protagonista e os demais membros da expedição então encontram os restos mortais desse homem. O corpo partido em dois mostra, a partir do ventre, um crescimento similar a raízes e fungos espalhado por toda

uma parede. Algo, por mais alienígena que seja, nasceu das vísceras daquele homem.

Essa dinâmica entre o horror e o belo continua: as duas criaturas com as quais elas se confrontam – um crocodilo e um urso mutantes – são violentas e assustadoras. Mas, enquanto animais territoriais e violentos quando acuados que são, a reação não seria tão distinta se tivessem sido atacadas por versões não-mutadas dessas mesmas criaturas. Esses dois adversários estão igualmente enlouquecidos, pela inabilidade de se reconhecer a si mesmos. As restantes criaturas encontradas estão sempre mais próximas de um ambiente sublime e mostram muitas vezes serenidade em relação a sua nova situação. Assim como no caso da morte do soldado, as mutações são frequentemente mostradas através de um prisma que busca uma intenção estética. O conjunto criado pelas tomadas, iluminação, efeitos especiais e trilha sonora desaceleram a história sempre que possível, para demonstrar a beleza dessas formas e cores mutantes.

A natureza é elemento fundamental no processo de revelação e transformação das personagens. Elas são cientistas, interagem com esse novo a partir de uma abordagem inquisitiva. Parte dos temas do horror e da ficção científica vem da ideia fundamental do estranhamento enquanto fonte de terror, mas também do fascínio pelo desconhecido. Cientistas e soldados são as duas chaves de como se lida com o desconhecido: entendimento ou destruição. Convencionalmente, são os primeiros e não os segundos que cumprem esse papel de xenófilos. Para isso é preciso estar receptivo, colocar-se nesse papel de indivíduo não apenas exposto, mas também tocado pelo diferente. Os resultados são tanto positivos quanto negativos, a depender do que cada narrativa deseja mostrar.

O espaço funciona como um elemento narrativo essencial não apenas na ambientação, mas na criação de escala desse território. A natureza surge como magnífica e vasta, e estabelece a pequenez humana diante do universo para reforçar a existência de algo maior e fora do controle humano. Este dispositivo é recorrente nos trabalhos de Garland, estando mais evidente em *Aniquilação* e *Men - Faces do Medo (Men, 2022)*, filmes de terror onde o *folk* e o cósmico são recursos de reforço do horror psicológico. Em ambos, Garland se utiliza da natureza e do espaço em ruína para criar zonas liminares. Em ambos os casos, essa transição para fora da normalidade, resulta em terror: “E o pesadelo é simples porque radical. Estaríamos intelectualizando a experiência se disséssemos que o

pesadelo é feito de uma súbita dúvida sobre a certeza do interior e sobre a nitidez do exterior" (Bachelard 1993, 221). O espaço funciona como agente de dissociação, de ofuscamento do real que possibilita e auxilia a transição interna do indivíduo.

Em *Aniquilação*, a humanidade é mostrada como incapaz de aceitar a natureza em sua forma mais básica: como um ciclo de mudanças que envolve vida e morte em fluxo contínuo e que não faz distinção clara de valor ou sentido para essas duas coisas. A recusa em mudar provém do medo em relação ao estranhamento, que nada mais é do que perda de poder, que em sua última instância é o medo da morte:

Todo passo do conhecido é conduzido por um impulso da vontade de manter o conhecido como esse mesmo e como substrato de suas características determinantes no curso de vida futuro. [...] A mesmidade do conhecimento dá ao eu conhecedor um sentimento de segurança e poder. (Han 2020, 345)

A morte é o grande desconhecido, a alteridade derradeira. Essa perspectiva faz com que a mudança seja vista como um tumor, o estranhamento como desconhecimento, como um afastar-se da certeza, do valor consolidado: "[...] se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam, e um valor que não treme é um valor morto" (Bachelard 1993, 73). A imutabilidade é desejada como elemento de preservação, mas indesejada por ser signo de morte, de estática. No entanto, a mudança também é um tipo de morte. O dilema existe nos dois sentidos e daí vem sua tensão: mudar é morrer, mas não mudar também o é. A expedição é tanto para salvar um Kane que já mudou, como para salvar algo que não existe mais como era: a relação dos dois.

Retomamos aqui a relação com *Possessão*, o já referido filme de Żuławski. A mudança é um processo revolucionário que envolve a destruição da situação vigente. Resiste-se a ela, ao manter uma estagnação forçada que permite reter o controle. Ao tentar controlar a mudança, Anna cria um marido ideal, mas para com isso não terminar de fato seu casamento, ela gera um Mark/Heinrich monstruoso que potencializa as piores características do seu marido e do seu amante. Os encontros de Lena e Kane com a criatura no farol procedem da mesma forma, pois ele representa a oposição absoluta, um desfazer da matéria a partir da colisão entre uma partícula e sua antipartícula.

Contaminação e memória – O horror corpóreo como metáfora

Por volta do minuto 37, retorna-se à sala de interrogatório, com Lena divagando sobre “o brilho” e sobre como a proximidade do farol aumenta a intensidade de seus efeitos. A palavra proferida é *corruption*, em tradução literal, corrupção. Ao ser questionada sobre as duplicações, ela as descreve como “ecos” e olha para o seu antebraço direito, onde se reconhece uma tatuagem que ela ainda não tinha. O enquadramento é diagonal, revelando Lena em escorço, de forma que é possível ver a tatuagem do lado interno do antebraço com clareza, sem colocá-la em primeiro plano. A composição de tomadas frontais usada no começo do filme é quebrada, mostrando uma mudança no tom do interrogatório. É um uroboros torcido, formando um oito. O uroboros, a serpente que come o próprio rabo, é um símbolo de origem antiga, usado em alquimia para representar o ciclo que não termina. O algarismo oito deitado é o símbolo do infinito: ∞ . Um uroboros infinito, duas vezes infinito. Tirando esse momento em que Lena olha para a tatuagem, essa marca na sua pele não é destacada em nenhum outro momento. Na Imagem 2 podemos ver a justaposição que organiza as aparições da tatuagem de forma cronológica: a primeira vez que a tatuagem aparece é no braço do “cadáver-fungo” e, mais adiante, é possível vê-la no braço de Anya, para só então após a sua morte, ser vista no braço de Lena.

Em dado momento, Josie propõe que “o brilho” embaralha tudo, desde ondas de rádio a estruturas celulares (01:04:52). A solidão da primeira célula se torna uma vibração em prisma, criando ondas recombinatórias. Toda mudança acarreta novas mudanças: ciclos de morte, mudança e vida. Mais adiante, na cena posterior ao segundo ataque do urso, por volta de 1 hora e 18 minutos, Lena e Josie conversam. Lena, que havia verificado seu próprio sangue, percebeu sinais de contaminação dentro de si. Ao comentar com Josie, esta responde calmamente que esse efeito de refração mutante está em todas elas e que o tempo de exposição é demais para que qualquer uma delas permaneça a mesma. Em seguida, ela comenta sobre a criatura-urso e sobre como ela tinha a voz de Cass, que ficará registrada na criatura após ela a matar. Aqui, o jogo proposto é da memória corporificada. Existe, então, um princípio de “reprodução por contaminação”, no sentido não apenas biológico, mas simbólico. Resíduos de ideias são passadas adiante de forma imprecisa e descontínua: “Esses restos, esses detritos, [...] são sinais daquilo que escapa ao controle da consciência em Freud e da memória voluntária em

Proust; rastros involuntários ou inconsciente de algo que não está explícito" (Gagnebin 2012, 32).



Imagen 2: Justaposição de frames. Fonte: © Imagem retirada de *Annihilation* (Alex Garland, 2018, online, disponível no serviço de streaming Netflix Brasil). Imagens retiradas 00:48:13; 00:56:42 e 1:22:58 respectivamente.

As plantas analisadas no início da incursão misturam elementos de vários vegetais e são encaradas não como novas espécies, mas como híbridos anômalos. Por exemplo, o crocodilo tem elementos de tubarão. Mais adiante, determinada vegetação imita a organização estrutural de um corpo humano; dois cervos, com características vegetais, aparecem lado a lado como um eco; na praia, perto do final, a areia sílica imita a estrutura organizacional de árvores. Quanto mais perto do ponto de impacto do farol, mais intensa a recombinação. O espaço liminar aumenta de intensidade conforme é atravessado e se aproxima de um ponto de origem. Do outro lado se encontra o novo, um indivíduo reconfigurado e estranho para si mesmo. Nas palavras de Al Shrbaji, “Tendo atributos de liminaridade ou de liminal personae (‘pessoas limiares’) (Turner 1969, 95), tornamo-nos um entre-lugares, um entre-texturas, um entre o ter e o não ter, um entre o interior e o exterior do espaço abandonado (2020, 80, tradução nossa).

Cria-se essa situação de atravessamento, onde o indivíduo torna-se um não-indivíduo. A liminaridade é disruptiva pois é transformadora. Ela precisa destruir uma velha identidade para poder formar uma nova. Para pensar nessa questão a partir do resíduo contaminante, é interessante observar a palavra *sèma*. De origem grega, ela é traduzida como vestígio ou rastro, mas originalmente significa túmulo. Revisitar um túmulo é

revisitar as reminiscências e deixar-se (re) contaminar por elas. O túmulo é também um espaço da ruína, dos restos mortais. É o limiar enquanto espaço pois separa e aproxima os vivos dos mortos. É onde deposita-se um morto para apreciação contemplativa dos vivos:

[...] um limiar que exige uma experiência de tempo diferente. A ruína é um espaço entre o ser e o não-ser, na fronteira; um imediatismo ofuscante, um fragmento inerente à poeira, a uma série de acontecimentos – um estranho instante que nos desloca e que nos põe em relação. (Sleigh-Johnson 2015, 173, tradução nossa)

O resíduo e a ruína são pontos de deslocamento do indivíduo que é tirado de si. Tanto no caso da voz de Cass ancorada no urso quanto na tatuagem do soldado transferida para Anya e depois para Lena, existe um registro da impermanência, um *memento mori* marcado nos vivos. As marcas deixadas na criatura e em Lena são os resíduos materializados das experiências, permitindo entender o tema do terror corpóreo em *Aniquilação* não só como um paralelo ao tumor descontrolado, mas também como uma metáfora do resíduo psicológico.



Imagen 3: Fonte: © Imagem retirada de *Annihilation* (Alex Garland, 2018, online, disponível no serviço de streaming Netflix Brasil). Imagem retirada 1:20:37.

Se quase todas as resoluções demonstram o trauma como força esmagadora, que opta pela destruição em vez da mudança, a resolução de Josie revela uma alternativa, que evita a via sublime, onde o terror corpóreo toma uma forma agradável como reflexo de um processo de

cura e aceitação. Josie fala de como a criatura registrou os últimos momentos de Cass e que esses momentos eram de medo e dor. Sua conclusão é de que não quer isso para si. Pela primeira vez vemos as cicatrizes dos cortes nos seus braços, porque é a primeira vez que ela os mostra. É possível ver que eles começam a emergir brotos (Imagen 3). Ela acusa Ventress e Lena de querer lutar com essa mesma fonte. Josie não quer fazer nenhuma das duas coisas. Ela termina por evadir Lena e avança por entre casas em ruínas no mesmo espaço onde os arbustos haviam tomado a forma de pessoas. Os brotos em seus braços desenvolvem-se em ramos e Lena a perde de vista em meio às vegetações-pessoas. Se seu destino é incerto e insinuadamente macabro (tornar-se parte da vegetação local), existe um contexto de aceitação e superação na imagem de crescimento a partir das cicatrizes nos seus braços.

No ato final, Lena está sozinha. Ela anda em direção ao farol onde o meteoro caiu, caminhando através da praia, agora repleta de árvores feitas de vidro. Na entrada, encontra-se uma linha cuidadosamente alinhada de crânios, sinal de que se trata de um lugar onde se visitam os mortos. Ela entra e encontra uma câmera fixa em um tripé apontada para um cadáver carbonizado sentado de pernas cruzadas no chão, num plano metacinematográfico. Existe um contraste entre as paredes brancas e a figura escurecida. A fotografia aqui é relevante, pois a praia é dominada por um azul frio e cinzas amarelados na areia. O farol, tanto no interior quanto no exterior, tem paredes brancas, contrastando com o uso de cores vibrantes e grande densidade vegetal, sempre tão ostensivo no restante do filme. Kane encontra-se sentado no chão, no centro da imagem e as paredes possuem uma textura venosa, como se raízes tivessem se infiltrado por trás da tinta. Ele divaga sobre a própria identidade, antes de puxar o pino de uma granada. Seu marido é o corpo carbonizado, morto em um ato de autoimolação: Kane se autodestruiu, mas não sem pedir antes para o seu duplo encontrar Lena. Apesar do estranhamento inicial entre o duplo e Lena, algo permaneceu: outra transferência.

Após a revelação, Lena entra por um buraco no chão, na base do farol. Esse túnel foi criado pelo impacto do meteoro e evoca o buraco sem fundo que o romance, no qual o filme se baseia, refere. A textura das paredes e do chão tem algo de metálico, reflexivo, como vidro colorido; com material exposto a grande calor e deformado em uma textura que lembra vagamente carne ou músculo petrificados. O túnel termina em

uma caverna, onde Lena encontra Ventress sozinha, sentada no chão. Ela faz um discurso niilista sobre a presença alienígena no farol. Presença que agora está dentro dela, e é algo que, nas suas próprias palavras, “não é como elas” (1:32:16).

Uma luz emana de dentro de Ventress, saindo pela sua boca. A luz e forma desta massa oval que paira parecem a composição de uma galáxia. Lena observa em transe os padrões caleidoscópicos que emanam de dentro da forma. A sequência mostra cortes entre os olhos de Lena e a forma, com um intenso brilho laranja, no seu interior. Uma gota de sangue é puxada do rosto dela em direção a massa, que se reconfigura, se tornando um duplo. A cena faz novo paralelo com a ideia de fertilização, ao ecoar o plano inicial do meteoro caindo na terra. Ventress possuía câncer terminal, então, o que nasce dela, destruindo-a, pode ser também entendido como um tumor amorfo até ser “fertilizado” com a gota de sangue.

Segue uma estranha coreografia onde o duplo imita Lena, refletindo seus ataques e intensificando-os. Ela emula o último ato de Kane, buscando uma granada de fósforo. A diferença está em que ela entrega a granada para o seu duplo, que parece não resistir. Seus olhares se encontram e o duplo parece triste, mas sereno. Se Kane optou por autorizar que seu outro eu o substituisse, Lena faz o oposto e o destrói. O resultado na prática é o mesmo. Matar o duplo é matar a si, é matar um eu irreconhecível. O que resta depois dessa morte é sempre o outro: “O retorno do eu para si mesmo não é, justamente, uma reflexão alegre. A relação consigo mesmo [...] é a relação com doppelgänger preso a mim, com um pesado, enfardador, estúpido doppelgänger” (Levinas *apud* Han 2020, 30). O tumor é agente de mudança que destrói para criar e tanto Kane quanto Lena foram alterados pela sua jornada pela Zona X. Ambos atravessaram o espaço liminar se reconfigurando ao sair do outro lado:

Segundo Heidegger, a morte ‘na medida em que ela ‘é’, é de modo correspondente a (sua) essência, a minha’. Ela é, a saber, indelegável (unvertretbar). Essa indelegabilidade faz da morte a *minha* morte. A morte, porém, não é o único fenômeno que é indelegável. Antes, a vida como tal, é indelegável. (Han 2020, 123)

A responsabilidade por escolher morrer é tão pessoal quanto a escolha por querer viver. A aniquilação referida no título corresponde a essa escolha pela morte enquanto recusa. Mudar é sempre uma decisão que

envolve matar algo em si mesmo. Existe um abandono daquilo que é superado, que se torna apenas resíduo, lembrança, tumba. No fim, ao terminar seu relato, Lena busca um copo de água e dá um gole. Ao colocar o copo na bandeja, a tomada o mostra em close no centro da imagem. É possível ver através do copo, espelhado, a sua mão, em particular o dedo que usa a aliança (01:45:54): outro reflexo, outra dualidade. Lena reencontra o duplo de Kane, olha para ele e pergunta, afirmativamente: “você não é Kane, é?” (01:47:02). E ele responde: “Você é Lena?”. Um *close* mostra o rosto de Lena abaixado por um instante, antes de levantar a cabeça e olhando intensamente para Kane. Lena dá uma expiração ofegante, ao perceber a resposta à pergunta. Eles se abraçam estranhamente enquanto a câmera se afasta, uma porta de vidro azulado inicialmente fora de quadro é colocada entre a câmera e as personagens, ecoando o tema visual da água. Um *close* extremo mostra uma oscilação alienígena, primeiro nos olhos de Kane e depois nos de Lena. Não existe mais um original para servir de referência e, portanto, não existe duplo, resta apenas o outro. A duplicidade existe enquanto oposição e a mudança é a superação deste estado de conflito.

A sobrevivência de Lena metaforiza a superação do processo autodestrutivo de culpa que ela carregava pela traição do seu marido e o senso de responsabilidade pela fissura entre os dois. Ela retorna, completando o rito iniciado ao entrar na Zona X e torna-se *liminal personae* porque está pronta para perdoar, a si mesma e a Kane, sendo assim outra pessoa. A mudança é uma experiência traumática, destrutiva e definitiva: daí que vem o horror e o medo. Trata-se de uma via sem retorno, mas efêmera, pois sempre permanecem resíduos, reminiscências, e novos processos de contaminação se iniciam. Assim como não existe original, não existe novo isento de relação com o que veio antes. Toda mudança é a partir de algo, e sempre carrega em si parte das suas origens – assim mesmo, no plural.

Conclusão: *Mutatis Mutandi*

“O homem é um ser entreaberto” (Bachelard 1993, 225). Essa existência como fenda, sempre em abertura parcial, a que se refere o filósofo francês, é um marcador da relação humana com a alteridade. A mudança é desejada, mas temida, pois o outro é sempre, em níveis fundamentais, “alienígena” e estranho. *Aniquilação* apresenta uma força invasora que penetra a Terra, alterando o ambiente de forma radical. As personagens

que mergulham neste espaço saem do mundo para poder sair de si mesmas, na medida do possível. A recorrência do tumor é uma metáfora da transformação descontrolada, que ocorre a revelia de quem muda. Se as imagens e a narrativa reforçam o conceito de autodestruição, uma narrativa paralela, obscurecida, diz o contrário. Nesse sentido, Garland aborda o tema do medo da mudança através de metáforas e imagens de significado duplo, exibindo os fenômenos transformadores através de um juízo negativo das personagens, esteticizando-os. O que se vê e o que se diz existe parcialmente em desacordo.

[...] O sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contranatureza ou, pelo menos, de distanciamento em relação ao referente (do ‘real’ como natureza, instância realista) (Barthes 1990, 55)

Esse trecho de *O terceiro sentido* de Roland Barthes parte da observação das obras de Eisenstein. A montagem eisensteiniana ou intelectual (Eisenstein 2002, 86) serve de base para essa proposta de sentidos através do corte. A cena inicial de *Aniquilação* estabelece sua oposição chave a partir do meteoro e da solidão da primeira célula. Mesmo que as personagens, trama e imagens signifiquem o oposto, o tema é caracterizado enquanto positivo através do recurso ao assombro e ao sublime, como pudemos verificar. As personagens estão imersas na Zona X e, com muita frequência, Garland recorre a planos amplos para manter o ambiente em cena e, com isso, preservar a escala entre homem e natureza. Ele exibe o horror de forma contemplativa e faz com que o espaço se torne personagem, recipiente transformador no qual as personagens estão inseridas. Habitar em um espaço modela quem nele habita: “O ser humano é um ser de um lugar. Só o lugar faz ser possível a habitação, a estada” (Han 2022, 55). O “estar em” não sai de foco. O caráter transformador do espaço liminar é chave desses processos: “O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e não-ser. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria implícita, numa geometria que – queiramos ou não – espacializa o pensamento” (Bachelard 1993, 215).

Em *Aniquilação*, apenas quem comprehende esse espaço, se conectando com a alteridade que ele gera, é capaz de processar produtivamente o que ele tem de transformador. Cass é morta pelo urso, Anya enlouquece de paranóia, Josie dissolve-se no ambiente, Ventress dissolve-se em

negação, Lena e Kane se reconstroem. Esses processos são destrutivos, mas transformadores, não existe separação entre ambos. O duplo sentido está em mostrar que a reação superficial a eles é negativa, e apenas as personagens que se transformam sobrevivem. A (auto)destruição parcial é a única possibilidade de superação da mudança. A Zona X, como a Zona de *Stalker*, é um lugar que atende os desejos mais profundos de quem entra, sacrificando o que for necessário.

Quando Lena e Kane estão juntos no primeiro flashback ainda no princípio do filme (00:05:15), ouve-se *Helplessly Hoping* (1969) de Crosby, Stills, and Nash, *Esperando em Desamparo* (tradução livre). Ela disserta sobre um casal que deseja estar junto, mas não consegue. Eles não sabem exatamente como resolver a fresta que se desenvolve entre eles, mas existe um desejo de superá-la, que só pode ser alcançado através da mudança de ambos, mudança que precisa ser internalizada, ao contrário do que acontece em *Possessão*. Ali, os duplos operam como degenerações dos seus originais, são transformações negativas. Por seu lado, *Aniquilação* deixa margem de dúvida. O encontro final subentende que Lena e Kane não são mais os mesmos, mas não há um fechamento narrativo. Garland mostra um resultado e insinua outro, mas sem fazer juízo. Fica aberta a interpretação se vale a pena mudar para sobreviver. Cabe à audiência considerar se é melhor continuar, tornando-se outro, ou permanecer igual e, assim, findar.

Referências

- Al Shrbaji, Sarah. 2020. “On Walking in Derelict Urban Spaces: Experiencing Liminality in a City” Em *A Obra Nasce: Revista de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa*. Porto. <https://bdigital.ufp.pt/entities/publication/c374d154-08c9-4016-936f-5fdf8d349304>.
- Bachelard, Gaston. 1993. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland. 1990. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Burke, Edmund. 2016 *Investigações Filosóficas sobre a origem das nossas ideias do sublime e da beleza*. São Paulo: Edipro.
- Eisenstein, Sergei. 2002. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

- Fonseca, Tony. 2007. The Doppelgänger. Em *Icons of Horror and the Supernatural, vol. I*, ed. S. T. Joshi, 187-125. Westport: Greenwood Icons.
- Freud, Sigmund, 2010. [1917-1920] - Obras Completas volume 14 - O homem dos lobos e outros textos, 328-376. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2012. “Apagar os rastros, recolher os restos”. Em *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Organizado por Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg, 27-38. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Han, Byung-Chul. 2020. *Morte e Alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Leach, Neil. 2006. *Camouflage*. Cambridge: MIT Press. ISBN: 9780262622004
- Lovecraft, Howard Phillips. 1927. *The Colour out of Space*. <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/cs.aspx>.
- Sleight-Johnson, Sophie. 2015. Ruin Hermeneutic in *Performance Research*, 20:3, p.173-178, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2015.1049060>.
- Strugátski, Arkádi e Strugátski, Boris. 2017. *Piquenique na Estrada*. São Paulo: Editora Aleph.
- Turner, Victor. 1969. Liminality and Communitas in *The Ritual Process: Structura and Anti-Scructura*. Chicago: Aldine Publishing, 94-113.
- VanderMeer, Jeff. 2014. *Aniquilação*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

Filmografia

- Aniquilação* (longa metragem, digital). Dir. Alex Garland. Produção: Andrew Macdonald; Allon Reich. Estados Unidos; Reino Unido, 2018.
- Men – Faces do Medo* (longa metragem, digital). Dir. Alex Garland. Produção: Andrew Macdonald; Allon Reich. Reino Unido: DNA Films, 2022.
- Possessão* (longa metragem, digital). Dir. Andrzej Żuławski. Produção: Marie-Laure Reyre. França e Alemanha Ocidental: Gaumont, 1981.

Stalker (longa metragem, digital). Dir. Andrei Tarkovsky. Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética: Goskino, 1979.

It is Not Easy to Move On: Liminal space as a transformative agent in Alex Garland's *Annihilation*

ABSTRACT This article examines how the environment can be used to convey poetic and discursive meaning, being capable of discussing the theme of transformation as an experience of death. To this end, it analyzes Alex Garland's film *Annihilation* (2018) based on a commentary on the author's use of derelict space to create what Sarah Al Shrbaji calls liminal space (2020), which turns these zones outside of normality into agents of transformation for the individuals who enter them. This is done through the lenses of science fiction and body horror, using the estrangement concerning the environment and oneself to draw parallels between ruination and degeneration. These relationships serve as tensions between the self and the other, internality and externality, and finally alterity and transformation. To consolidate this hypothesis, parallels are also drawn with other works that share themes and influenced the production of this film, in addition to the perspectives proposed in *Death and Otherness* (2020) by Byung-Chul Han, as well as the uses of space as poetics by Gaston Bachelard (1993).

KEY WORDS Cinema; philosophy; horror; space; montage.

Recebido a 25-07-2025. Aceite para publicação a 07-11-2025.