

A COR QUE CAIU DO ESPAÇO: A NARRAÇÃO DO INENARRÁVEL, A DESCRIÇÃO DO INDESCRITÍVEL¹

Adérito Schneider²

Resumo: Ao comparar o conto “A cor que caiu do espaço” (“The colour out of space”, 1927), de H. P. Lovecraft, com o filme *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, 2019), de Richard Stanley, a proposta é analisar escolhas estéticas do filme para representação de cor e sons indescritíveis, ou seja, compreender como o autor utilizou recursos de linguagem cinematográfica para narrar o inenarrável e descrever o indescritível, numa adaptação do horror cósmico literário lovecraftiano. Além disso, buscou-se comparar a construção de personagens e as estratégias narrativas na obra literária e cinematográfica a partir da misantropia lovecraftiana como elemento fundamental de sua noção de horror cósmico.

Palavras-chave: horror, cinema, literatura, ficção, adaptação.

COLOR OUT OF SPACE: THE NARRATION OF THE UNSPEAKABLE, THE DESCRIPTION OF THE INDESCRIBABLE

Abstract: Comparing the short story “The color out of space”, 1927, by H. P. Lovecraft, with the film *Color out of space*, 2019, by Richard Stanley, the proposal is to analyze the film's aesthetic choices for the representation of color and indescribable sounds, that is, to understand how the author used cinematic language resources to narrate the unspeakable and describe the indescribable, in an adaptation of Lovecraftian literary cosmic horror. Furthermore, we sought to compare the construction of characters and narrative strategies in literary and cinematographic works based on Lovecraftian misanthropy as a fundamental element of his notion of cosmic horror.

Keywords: horror, cinema, literature, fiction, adaptation.

Horror cósmico e estranho infamiliar: o horror clássico e o horror moderno.

A oeste de Arkham as colinas se erguem selvagens, e existem vales de raízes profundas que nenhum machado jamais cortou. Existem desfiladeiros sombrios e

¹ Este artigo é uma versão ampliada (completa) de artigo enviado para publicação nos anais da Socine 2024, posterior à participação no Seminário Temático de Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual. O conto e o filme discutidos neste artigo foram debatidos numa reunião de grupo de estudos do Grupo de Pesquisa em Narrativas Insólitas (Gruñido), do IFG – Cidade de Goiás, em dezembro de 2021, com participação dos membros José Nerivaldo Pimenta da Silva e Renné Oliveira França. Na ocasião, foi levado em consideração também o episódio do podcast *Saco de ossos*, de Marcelo Miranda, sobre o filme e o conto (com participação de Oscar Nestarez). Portanto, questões apontadas por essas pessoas podem ter sido indiretamente trazidas para este artigo.

² Docente de Cinema e Audiovisual do IFG – Cidade de Goiás. Membro do Grupo de Pesquisa em Narrativas Insólitas (Gruñido). Doutor pelo PPGH/UFG. Autor das obras literárias insólitas: *Cidade sombria* (org.) [MMArte, 2018]; *Cidade infundada* (org.) [martelo casa editorial, 2022] e *O rastro da lesma no fio da navalha* [Patuá, 2022].

estreitos onde as árvores se inclinam de maneira fantástica e onde pequenos riachos correm sem jamais ter refletido a luz do sol (Lovecraft, 2014, p.107).

O trecho de ares blackwoodianos acima é uma transcrição das duas primeiras frases do conto “A cor que caiu do espaço” (“The colour out of space”), de H. P. Lovecraft, publicado originalmente em 1927. Essas palavras são também as frases de abertura do filme *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, 2019), adaptação dirigida por Richard Stanley e roteirizado em parceria com Scarlett Amaris, na voz *off* de um narrador-personagem que, assim como no conto, narra algo que aconteceu no passado. O que poderia inicialmente soar com uma ingênua busca por uma adaptação “fiel” do conto, com uso clichê do recurso da narração em *off* emulando à narração literária, se encerra por aí, pois Stanley e Amaris fazem escolhas radicais que marcam não apenas consciência de uma tradução de linguagens, mas a atualização da narrativa neste quase um século que separa as duas obras. Mais do que isso, no filme, os autores criticam e até mesmo “brincam” com os valores político-ideológicos de Lovecraft e sua própria biografia. O resultado é uma adaptação que funciona como narrativa cinematográfica de horror e em sua estrutura aristotélica de roteiro, superando com sucesso questões problemáticas da transposição de linguagens. O filme conta ainda com camadas de subtexto que lidam com questões do debate sociocultural contemporâneo, adotando uma postura que enfia dedos nas feridas biográficas de Lovecraft, num caminho que tanto foge do “cancelamento” do autor e sua obra, quanto evita a sua sacralização.

A primeira adaptação que chama a atenção é a da figura do narrador-personagem, além da própria temporalidade da narrativa. Originalmente, no conto, é somente a partir do terceiro parágrafo que fica claro de que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, com um narrador relatando uma experiência passada³. Contudo, trata-se de um narrador não nomeado que relata não uma experiência vivida, mas uma narrativa em segunda mão. O narrador do conto é um agrimensor tomando medidas topográficas para a obra de uma represa que relata estranhos acontecimentos vividos e presenciados “em junho de 1882” (2014, p.111), não por ele, mas pelo velho Ammi Pierce – o que faz com que o conto crie uma moldura para uma narrativa em terceira pessoa. Entretanto, uma nova camada é adicionada, pois Ammi Pierce, por sua vez, narra algo que afetou diretamente não a ele, mas a Nahum Gardner e sua família, ou seja, Ammi Pierce narra algo que testemunhou apenas parcialmente. Temos, assim, o relato de uma testemunha (parcial) mediado por um narrador que o ouviu e o passa adiante. No filme, a história nos é contemporânea (século XXI) e o narrador-

³ Na tradução do conto do inglês original para o português, feita por Guilherme da Silva Braga na edição utilizada para realização deste artigo, o tempo verbal é o pretérito perfeito.

não nomeado é fundido ao Velho Ammi Pierce⁴ – o que, de certa forma, é a primeira fusão de pessoas no filme, ainda que sem o efeito do horror corporal que vai marcar a obra especialmente no terceiro ato⁵. O mais curioso é que o personagem-narrador agora é um jovem homem negro nomeado como Ward Phillips, ou seja, uma adaptação do nome Howard Phillips Lovecraft. Dessa forma, mais do que uma transposição de linguagens, Stanley e Amaris tomam uma posição crítica ao transformarem o escritor assumidamente racista Howard Phillips Lovecraft em um homem negro quase homônimo. Ainda que Ward Phillips (Elliot Knight) não seja o protagonista do filme, desta vez ele vai não apenas testemunhar os estranhos acontecimentos oriundos de uma cor que caiu do espaço, mas vivê-lo, ainda que como coadjuvante. Ward Phillips é uma mescla de narrador-personagem-testemunha e narrador onisciente.

Além de racista, H. P. Lovecraft foi – de acordo com a biografia escrita por S. T. Joshi (2014) – xenófobo; homofóbico (ainda que seja apontada a possibilidade de que ele tenha sido um gay não assumido ou mesmo potencialmente uma pessoa *queer* ou, talvez, o que seria hoje, no espectro mais amplo de gêneros e sexualidades, uma pessoa assexual); antissemita (ainda que tenha se casado com uma judia); um conservador aristocrata e simpatizante do nazifascismo e anticomunista que, posteriormente, se tornou um socialista moderado; e, especialmente, um desajustado e incorrigível misantropo. Entretanto, Joshi não o aponta como um homem particularmente machista e/ou misógino (provavelmente, não mais do que a maioria dos homens de seu tempo). Em virtude desses traços biográficos do autor, Stanley e Amaris fazem uma escolha interessante que marca uma outra tomada de posição em relação ao conto original: o filme dá ênfase maior na questão da bruxaria – que é citada, mas não explorada no conto – e, com isso, dá relevância maior a uma personagem feminina, a ponto de poder-se dizer que Lavinia Gardner (Madeleine Arthur) é uma coprotagonista no filme, ao lado do pai Nathan Gardner (Nicolas Cage).

Após a sequência inicial da abertura na floresta, vemos Lavinia Gardner, uma adolescente branca, loira (com mechas púrpuras nos cabelos, escolha de cor que não é gratuita), na beira do rio, praticando um ritual de magia. É uma cena importante por diversos aspectos. Além de explorar a questão da tradição de bruxaria na região, trata-se da primeira apresentação de um membro da família Gardner. Mais do que isso, a cena tem uma função dúbia. Lavinia inicia um ritual visando à

⁴ No conto, o Velho Ammi Pierce tem uma esposa (não-nomeada), que tem papel quase irrelevante na narrativa e, portanto, foi cortada do roteiro cinematográfico. Por outro lado, no filme há a criação de um novo personagem, que não existe no conto. Ezra (Tommy Chong) é um coadjuvante que parece ter a função de ser uma espécie de alter ego de Richard Stanley.

⁵ Lovecraft opta por não explorar nem mesmo a descrição visual do potencial de horror corporal e outras viscosidades, ao passo que Stanley explora o *body horror* em seu filme. Animais com algo semelhante a queimaduras radioativas, corte dos dedos, personagens em ritual de auto-mutilação com objetos cortantes em ritual de magia, amálgama corporal das alpacas, amálgama corporal da mãe com o Jack etc.

cura do câncer de sua mãe, apontando que o mal já está instaurado na família antes mesmo da queda do meteorito. Por outro lado, abre a possibilidade de uma interpretação de invocação de forças ocultas – o que chega a ser comentado por Lavinia e Ward em cena posterior, em tom de brincadeira. Teria Lavinia invocado o mal? Seria ela a responsável pela chegada da cor que veio do espaço e que destruiria sua família (e a si própria)? Seria, mais uma vez, uma representação do feminino como causador da ruptura da ordem e agente do mal? Curiosamente, o seu cavalo se chama Cometa e uma das cenas que marcam o início das anomalias na vida animal e vegetal da fazenda é a cena de um ovo podre (feto abortado), ou seja, também uma referência à presença da bruxa, do maligno. E outro ponto curioso é que, originalmente, no conto, todos os três filhos eram homens e, portanto, Stanley e Amaris criaram uma filha para o casal Gardner.

Em caminho ideologicamente semelhante, o “*black people die first*” é insinuado na cena de Ward no acampamento, que é quando o filme vira uma chave e passa para o horror de forma mais explícita. Ward recebe uma ligação de “ninguém” no celular, ouve barulhos no mato e decide investigar a fonte misteriosa dos sons com sua lanterna. Neste momento, ele vê um “vapor cromático” no ar e o carro liga sozinho (acende os faróis, acelera em ponto morto...), num dos raros momentos de *jump scare* do filme. Em seguida, o rádio liga sozinho. E a cena acaba, quebrando a expectativa de uma primeira morte e, numa segunda camada, frustrando a expectativa da naturalização da morte de personagens coadjuvantes negros – ou seja, os autores valem-se do (mito⁶ do) “*black people die first*” para, numa adaptação de um escritor racista, “deixar” que o personagem negro sobreviva (afinal de contas, é ele o narrador, a testemunha sobrevivente que nos narra).

Como na maioria dos contos (ou novelas) de Lovecraft, os personagens de “A cor que caiu do espaço” são planos, de pouca ou nenhuma complexidade. Nahum Gardner, que é o chefe da família e, assim, alçado à protagonista dos estranhos acontecimentos narrados, é descrito pelo autor meramente como “um homem magro e simpático que vivia com a mulher e os três filhos em uma agradável propriedade rural no vale” (2014, p.113). Thaddeus, o filho do meio, com quinze anos, é descrito meramente como “um rapaz particularmente sensível” (2014, p.117). Os demais, nem isso. A esposa Nabby Gardner, o filho mais velho Zenas e o filho mais novo Merwin precisam se contentar em serem nomeados e terem seus lugares na árvore genealógica da família identificados. Ao trabalhar com personagens rasos e um narrador idem, Lovracraft concentra-se nas descrições de

⁶ Em *Horror noire. A representação negra no cinema de horror*, Robin R. Means Coleman aponta que, embora seja recorrente que personagens negros sejam coadjuvantes e os primeiros a morrer em filmes de horror, há diversas exceções, de forma que não pode-se considerar isso como uma “regra” no cinema de horror do século XX, como disseminado por muitos críticos, cinéfilos e mesmos pesquisadores.

espaço e em ação, nos fenômenos. Afinal de contas, não há motivos para “perder tempo” construindo personagens complexos, com nuances, desejos, objetivos, conflitos... se eles são apenas vítimas do acaso e verdadeiros “nadas” diante do horror cósmico.

Lovecraft é autor de um clássico ensaio intitulado *O horror sobrenatural em literatura*, em que ele discute o seu conceito de “horror cósmico”. Porém, a verdade é que esse conceito não está substancialmente desenvolvido no livro, encontrando-se aplicado em sua obra literária de forma difusa e explorado mais profundamente por seus críticos, analisadores, biógrafos etc. Em *A vida de H. P. Lovecraft*, por exemplo, Joshi transcreve um trecho de uma carta (manuscrito) de Lovecraft em que ele afirma:

[...] as pessoas de qualquer lugar não significam mais do que nada para mim exceto como parte da paisagem geral & do cenário [...] Minha vida não está entre as pessoas, mas em meio aos cenários – meus sentimentos locais não são pessoais, mas topográficos & arquetônicos [...] (Lovecraft *apud* Joshi, 2014, p.272).

Esse trecho é bastante exemplificador da importância da misantropia do autor como elemento fundamental para compreensão de seu conceito de horror cósmico. Joshi aponta como a astronomia sempre fez parte da lista de áreas de interesse do escritor e como, para ele, a humanidade é tratada como algo quase insignificante diante da imensidão do Universo. Por isso, mais do que personagens não complexos, meros peões num cenário/locação muitas vezes descrito minuciosamente, nos textos literários de Lovecraft homens são vítimas do horror cósmico de forma quase aleatória, mero acaso (nada de punição divina ou perspectivas moralizantes), e, em especial, são completamente vulneráveis diante de forças para eles incompreensíveis, insuperáveis. Em Lovecraft, vislumbramos o horror descomunal que aponta a insignificância da humanidade perante a imensidão incompreensível do Universo e de forças desconhecidas pela ciência e racionalidade humanas. O horror cósmico provém do espaço sideral e/ou de seres mais antigos do que a humanidade que habitam a Terra. Aos meros mortais, resta sucumbir impotentes diante dessas forças avassaladoras, que, muitas vezes, não são nem boas nem más, apenas grandiosas demais.

Como aponta a tradição dos estudos sobre o horror, em especial o horror clássico de origem gótica e/ou a literatura fantástica do século XIX, que se alimentou na fonte do gótico, grande parte da literatura de horror é inerentemente conservadora e xenofóbica e trabalha com a dicotomia da ruptura/restauração da ordem vigente através do “monstro” como elemento exterior, estrangeiro. Nessa literatura, em especial até meados do século XX, o agente causador do mal, da perturbação, é um elemento estrangeiro, muitas vezes oriundo de fora do continente europeu (ou das margens

da sociedade dita civilizada). Considerando a tradição do gênero de horror e a notória reputação racista e xenofóbica de Lovecraft, esse elemento não pode ser desconsiderado da equação, ainda que seus personagens sejam impotentes e sucumbam ao final, morrendo, enlouquecendo ou vivendo os restos de seus dias sob um trauma imensurável.

Outra questão essencial na análise da adaptação cinematográfica de Stanley e Amaris é que há um movimento duplo de construção de personagens complexos para atender a uma demanda própria das estruturas narrativas cinematográficas de matriz aristotélica (em especial do filme longa-metragem comercial de moldes hollywoodianos) somado a uma mescla do horror cósmico lovecraftiano como subgênero do horror tradicional (clássico) com o horror moderno, em especial o horror cinematográfico a partir de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), em que o mal é tanto um elemento externo (o outro) como está dentro das personagens. Em outras palavras, e partindo dos arquétipos listados por Stephen King (2013), é visível no filme tanto a Criatura Inominável (e, em Lovecraft, o *inominável* é particularmente importante), como o arquétipo do Lobisomem, presente ao menos desde a novela *O médico e o monstro* [*Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*], de Robert Louis Stevenson, de 1886. O primeiro está nas forças alienígenas incompreensíveis e o segundo no personagem de Nathan Gardner (Nicolas Cage), o patriarca da família.

No filme, a família dos Gardner possui a mesma quantidade de membros do conto, mas são todos mais desenvolvidos como personagens. O pai-marido Nathan Gardner é um pintor (fracassado?) que virou adulto aparentemente incapaz de lidar com os traumas de um pai autoritário e violento e que herda a propriedade rural da família; a mãe-esposa é Theresa Gardner (Joely Richardson), que concilia sua carreira no mercado financeiro com um tratamento contra um câncer. Além disso, há dois filhos adolescentes lidando com o tédio de uma vida nova longe de áreas urbanas: Benny Gardner (Brendan Meyer), um primogênito que fuma maconha (não muito) escondido e namora uma garota nunca revelada no filme; e a anteriormente citada Lavinia Gardner, aparentemente a pessoa mais lúcida da casa, lidando com seus hormônios, sua sexualidade, sua transição etária e outras descobertas adolescentes. Finalmente, Jack Gardner (Julian Hilliard), o filho mais novo, a criança da casa.

No filme, o insólito não está apenas no campo do horror cósmico, mas também no campo do infamiliar freudiano, ou seja, aquilo que, ao mesmo tempo, identificamos como íntimo e conhecido, mas que, por outro lado, é também estranho e inquietante. E o estranho infamiliar está instaurado na família Gardner antes mesmo e a despeito de uma cor cair do espaço: os Gardner se mudaram para uma enorme casa antiga afastada da zona urbana, numa região inóspita; a família é superprotetora em relação aos filhos, que se sentem presos num lugar em que não gostariam de

estar (ao menos, no caso do adolescentes); o patriarca da família investiu boa parte de seu dinheiro na criação de alpacas, animal exótico dos Andes (a história se passa nos Estados Unidos), além de mostrar inabilidade para gerir uma propriedade rural e cuidar de uma casa grande; Benny fuma maconha; Jack já tinha um fascínio (algo esquizofrênico) pelo poço e dizia ver luzes da estrela no fundo d'água antes mesmo da queda do meteorito; a mãe luta contra o câncer e trabalha com mercado de ações num sótão transformado em escritório, lidando com sinal de internet instável, ruim... Ou seja, é como se a cor que veio do espaço apenas potencializasse um mal-estar pré-existente e antecipasse (ou acelerasse) um colapso iminente de uma família que é o avesso de uma propaganda de margarina, ainda que tenha seus momentos de felicidade (mesmo com um pai que cozinha mal, um jantar que fede).

Assim, o filme de Stanley (e Amaris) explora a crise da masculinidade, da família "tradicional", talvez da própria cis-heteronormatividade, além de, é claro, a decadência do estilo de vida estadunidense (*american way of life*) e da doutrina do destino manifesto. Nathan Gardner é um pai amoroso, cuidadoso, mas também tem algo de idiota, um contraponto ao *self-made man* tão caro à identidade do homem estadunidense. Ao herdar a fazenda do pai que renega, decide mudar-se com a família para essa propriedade rural e começa a desmoronar quando não dá conta de ser "o homem da casa". Uma cena que marca bem essa crise é a entrevista que ele dá para um canal de televisão local após a queda do meteorito. Como o meteorito desaparece misteriosamente no dia seguinte e é um objeto de difícil descrição a partir de um vocabulário humano (terráqueo), a repórter, de forma intencionalmente sarcástica, questiona-o da veracidade dos relatos e até de seu estado etílico. Assistindo à reportagem na televisão com sua família, o que era para ser um grande momento que alçaria importância ao homem da casa na verdade revela um sujeito de meia-idade malvestido, com cabelos desgrenhados, um tanto quanto imbecil e sendo ridicularizado e desmoralizado por uma mulher. O golpe o atinge em cheio.

Quando os acontecimentos pós-meteorito vão se manifestando, a filha (e o irmão adolescente) são os primeiros a constatar que algo não está bem. E, assim, a postura do pai de família não poderia ser outra que não o puro negacionismo, pois assumir que as coisas vão mal seria reconhecer seu fracasso, sua impotência, além de obrigá-lo a tomar uma "atitude de homem", ou seja, tornar-se um herói (ele não é herói e nem anti-herói, apenas um não-herói). E aqui, considerando os tempos em que vivemos, é impossível não pensar especialmente no negacionismo climático⁷ (ainda que o negacionismo seja um recurso recorrentemente amplo a ser usado para varrer os problemas para debaixo do tapete, torcer para que eles desapareçam sozinho). Da mesma

⁷ O filme é anterior à pandemia de coronavírus.

forma, considerando o filme como uma produção estadunidense, não dá para dissociar essa crise da masculinidade, da branquitude e da cis-heteronormatividade como parte do fenômeno que possibilitou um Donald Trump na presidência do país (2017-2021).

Nathan Gardner recusa seu lugar de homem e adulto, pois não quer se transformar no próprio pai, mas a verdade é que ele vai se tornando o pai no que aparentemente esse pai tinha de pior, ou seja, na violência e no autoritarismo. E, assim, cria-se um ambiente bizarro, em que reina uma falsa naturalidade. Mesmo quando o horror cósmico está completamente presente e sua família e propriedade foram por água abaixo, a ponto de uma radiação cósmica ter amalgamado a esposa-mãe e o filho mais novo numa forma monstruosa, Nathan Gardner afirma para a filha: “Está tudo sobre controle”. Conforme o mundo familiar se desmorona e o homem da casa vai se tornando um alcoólatra, ele diz à esposa: “Theresa, meu amor. Estou mesmo tentando fazer o meu melhor”. Num outro momento, ele sentencia: “Querida, não sou mau. Não sou um monstro. Sei que não sou como meu pai”.

Dessa forma, a adolescente Lavinia, que parecia ser a mais lúcida pessoa da casa, vai sucumbindo não apenas diante do horror cósmico, mas sob a loucura do próprio pai, que suplica pela permanência da união da família (“Tem uma coisa que famílias fazem: elas ficam juntas”), mesmo que as próprias crianças tenham sido abandonadas sozinhas em casa por um bom tempo. “Vou ter que fazer tudo sozinho? O que aconteceu com o conceito de família tradicional?”, diz Nathan num dos momentos de falas mais explícitas do filme, ao cobrar dos filhos que eles o ajudem na manutenção da casa (da ordem). Não por menos, Nathan Gardner recupera seu poder fálico quando se apossa da espingarda. Virar o homem da casa, portanto, é assumir a difícil missão de sacrificar os animais da fazenda, que se tornaram monstruosos (o terceiro ato do filme é puro horror corporal, ao melhor estilo cronenberguiano), culminando no ponto de precisar matar a própria esposa amalgamada ao filho mais novo (“Parece que ela está absorvendo-o, tentando reassimilá-lo em seu corpo”).

Outro ponto importante do filme é que o casal está lidando com essa crise de meia-idade e provavelmente batendo a marca de duas décadas de relacionamento, em meio ao câncer de Nabby Gardner, numa vida sem sexo. O casal não faz sexo há seis meses (o próprio Nathan chega a dizer isso para o xerife, criando uma cena meio embaraçosa, pois trata-se de uma intimidade revelada sem necessidade alguma, em outra cena que aponta certa idiotia e ausência de tato para relações sociais do personagem). Quando o casal finalmente decide transar e uma cena de sexo se inicia, o ato sexual é interrompido pela queda do meteoro. Aqui, abre-se uma brecha para uma leitura a primeiro momento moralista (sexo como pecado que deve ser punido), mas que também aponta a

possibilidade de que os autores estejam “brincando” com a biografia de Lovecraft, um notório celibatário que aparentemente se casou virgem e que demonstrava pouco (ou nenhum) interesse sexual (nem mesmo por sua esposa, como apontam os relatos biográficos). O fato do pai de Lovecraft ter morrido de paresia em virtude de uma sífilis é outro aspecto curioso que pode ser levado em consideração tanto para especulações acerca da biografia do autor como para interpretações desta cena em particular, na associação entre doenças (vírus, bactérias, câncer...), sexo e horror cósmico.

Narrando o inenarrável, descrevendo o indescritível

No conto “A cor que caiu do espaço”, os relatos científicos dão ênfase nas pesquisas de laboratórios com amostras do meteorito. No filme, a ênfase é na água. Não que a questão da água não esteja presente de forma marcante no conto. O poço é um elemento central na obra original. Ammi nota que a água estava com “um gosto vil que não era fétido nem salgado” (2014, p.119) e sugere a Gardner que ele cave novo poço num local fora do vale, mas ele ignora, “pois havia se acostumado a coisas estranhas e desagradáveis” (2014, p.119). No filme, a questão do poço é usada como forma de mostrar que a desestabilização da família (e do *american way of life*) precede a queda do meteoro, pois, além do filho mais novo já alimentar um fascínio pregresso pela cisterna, os filhos mais velhos reclamam ao executar a tarefa doméstica rotineira de retirar água do tanque para consumo de água potável e questionam o fato de não serem uma família normal que compra galão de água mineral.

Porém, mais importante ainda, a água se torna o elemento físico de materialização do indescritível, do inenarrável. A água se torna o principal elemento de corporificação de algo que não tem matéria visível (os “alienígenas”). Poço, chuva, água potável, água na torneira, chuveiro, vapor, neblina, cubos de gelo... Não por acaso, a água é mostrada em diversas cenas de plano fechado, como, por exemplo, um close no copo d’água que Benny toma no quarto, de noite, e, depois, o close no copo é usado para mostrar o tremor com a aproximação do meteoro em queda. Numa cena bizarra de teor fantástico, Nathan Gardner chega a se deparar com um ser que parece uma água viva no ralo da banheira. E o agrimensor do conto foi transformado no hidrólogo Ward Phillips, que constata que a água tem algum tipo de contaminação, mas sem saber explicar exatamente quais substâncias a contaminam, enviando amostras para o laboratório (sem que cheguemos a ver resultados conclusivos de análise).

O casal de irmãos mais velhos também sabe que alguma coisa está errada, mas não conseguem entender direito o que é e, conseqüentemente, explicar o quê. Benny chega a perguntar

para a irmã se “deveríamos, tipo... avisar a ele [ao pai] [o que está acontecendo]?”, ao que ela simplesmente rebate: “avisar a ele o quê?”. Assim, o filme é marcado não apenas pela dificuldade de descrever cores indescritíveis, mas pela dificuldade (ou impossibilidade) de narrar o que não é plenamente compreendido. “Inenarrável” ou “indescritível” são duas palavras constantemente presentes no vocabulário lovecraftiano, mas as podemos perceber especialmente neste conto em particular, por tratar-se de uma narrativa sobre uma cor que caiu do espaço, ou seja, a base da narrativa é o próprio indescritível (ou inenarrável). Não se trata de um meteoro que veio do espaço ou seres que vieram do espaço, mas de uma *cor* – e uma cor é algo que não tem matéria. E, para piorar, trata-se de uma cor não existente no espectro humano. Portanto, tem-se uma cor indescritível que cai do céu e provoca o horror (cósmico). E a ausência de objeto físico não é mero detalhe, pois os sentidos humanos estão mesmo apontados como insuficientes para compreensão plena do Universo. No conto, destacam-se trechos como: “A cor, que lembrava algumas das faixas no singular espectro do meteoro, era quase impossível de descrever” (2014, p.112); “faixas brilhantes diferentes de quaisquer matizes conhecidos” (2014, p.111-112); “propriedades ópticas bizarras” (2014, p.112); “estranhas cores que não se deixavam descrever em palavras” (2014, p.115); “insidioso facho pálido com o mesmo matiz demoníaco” (2014, p.128); “matizes prismáticos e berrantes de uma doentia cor primária subjacente que não tinha lugar entre os matizes terrestres conhecidos” (2014, p.117); etc. Portanto, há um percurso narrativo de uma cor que é indescritível e estranha para uma cor perversa, doentia, demoníaca.

Além disso, há descrição de “um odor que Stephen jamais havia sentido” (2014, p.115), assim como de “um som que não saberiam descrever em termos conscientes” (2014, p.116) ou de “um som que nenhum homem jamais tinha ouvido e jamais tornaria a ouvir” (2014, p.131), ou seja, além da dificuldade (ou impossibilidade) de descrever uma cor não presente no espectro humano, há uma dificuldade (ou impossibilidade) de descrição de sons e cheiros, esses já muitas vezes naturalmente difíceis de descrever em nosso cotidiano. Dessa forma, o horror cósmico provém não apenas da insignificância do ser humano diante do Universo e de forças que ele não consegue compreender, mas também da impotência da própria linguagem. Lovecraft fala de “coisas indescritíveis” (2014, p.118), concluindo muitas vezes que, para certas coisas ou situações, “não há palavras capazes de descrever” (2014, p.131). A própria “a Sra. Gardner se dizia parasitada por alguma coisa – algo que não devia existir” (2014, p.118), ou seja, o horror cósmico caminha de mãos dadas com a loucura. E a loucura da Sra. Gardner é explorada no conto. Em determinado trecho, Lovecraft escreve:

A pobre mulher vociferava a respeito de coisas indescritíveis que pairavam no ar. Nos delírios não havia um único substantivo específico – apenas verbos e pronomes. As coisas moviam-se, transformavam-se e esvoaçavam, e os ouvidos da mulher captavam o ritmo de impulsos que não eram propriamente sons” (2014, p.118).

E não é só ela. Quando um dos filhos também enlouquece, eles passam a conversar “em uma língua estranha ao mundo que conhecemos” (2014, p.120). A morte abate Thaddeus no sótão “de maneira indescritível” (2014, p.121). “Existem coisas que não devem ser ditas” (2014, p.123), afirma o narrador após o relato nebuloso de Ammi, que viu algo terrível, mas vago e de “cores estranhas” no sótão. Posteriormente, ele diz: “Não havia necessidade de palavras” (2014, p.129), sempre neste jogo da insuficiência ou impossibilidade da linguagem, assim como da ausência de necessidade de que algo seja dito. “Não há palavras capazes de descrever” (2014, p.131). Ao final do conto, o narrador conclui: “Não me peça para explicar. Eu não sei – isso é tudo” (2014, p.134).

O horror inenarrável e indescritível é uma característica lovecraftiana essencial para o conceito de horror cósmico do autor, mas nem por isso deixa de ser muitas vezes apontado como ponto negativo (fraco) do escritor pelos seus detratores, que acusam sua incompetência em lidar com a linguagem, com o texto verbal⁸. Se por um lado o texto literário permite, pela sua própria natureza, que o leitor preencha este vácuo de leitura com sua própria imaginação, dando visualidade e som às cores e aos sons indescritíveis através de texto verbal e mensurando a potência do horror cósmico naquilo que é inenarrável, ele não vale para o cinema, que é uma arte audiovisual. Como, então, lidar com esse problema na transposição de linguagem da literatura para o cinema, se fazer um filme sobre uma cor não existente no espectro ótico humano é quase decretação da impossibilidade de adaptação da obra?

No filme, o meteoro também apresenta um mal cheiro (como no conto), que Nathan compara a um cachorro queimado (embora o xerife afirme que não está sentindo cheiro algum). O cheiro, no entanto, é um sentido que foge à materialidade do cinema tanto quanto da literatura. E, assim, o cheiro que apenas um dos personagens sente pode ser indício de sua loucura tanto quanto de um sentido mais apurado, mas não precisa (e não pode) ser compartilhado com os espectadores (ou leitores). O mesmo, no entanto, não se aplica ao que é imagem e ao que é som. Surge, daí, uma impossibilidade de ordem material a ser vencida.

Dessa forma, é feita uma escolha pelo magenta, que não apenas não é uma decisão gratuita como parece mesmo a mais apropriada. O magenta está posicionado entre o azul e o vermelho no

⁸ No conto, Lovecraft recorre, em dois momentos distintos, à estratégia de citar pintores e suas obras para dar uma ideia visual do cenário, da cena. Primeiramente, Salvator Rosa (2014, p.108) e, posteriormente, Fuseli (2014, p.131). Será que é por isso que o protagonista do filme se torna um pintor (que não consegue descrever uma cor)?

círculo cromático. Porém, ao contrário das demais cores, o magenta não está em uma única faixa de ondas no espectro. A luz magenta tem ondas tanto de vermelho quanto de azul na mesma quantidade. Essa cor é chamada também de fúchsia ou fúcsia, devido à planta com o mesmo nome. A cor é por vezes chamada de roxo brilhante ou roxo vívido (uma cor púrpura também explorada no filme). O mais interessante – e que dá ares de fantástico (ou fantasmagórico) ao magenta – é que ela é uma cor que não existe no espectro, pois trata-se de uma ilusão provocada na visão entre os cones receptores de vermelho e azul, que interpretam como a ausência de verde, sua cor complementar. Em outras palavras, o magenta é a forma como vemos uma cor que “não existe”, uma criação do cérebro.

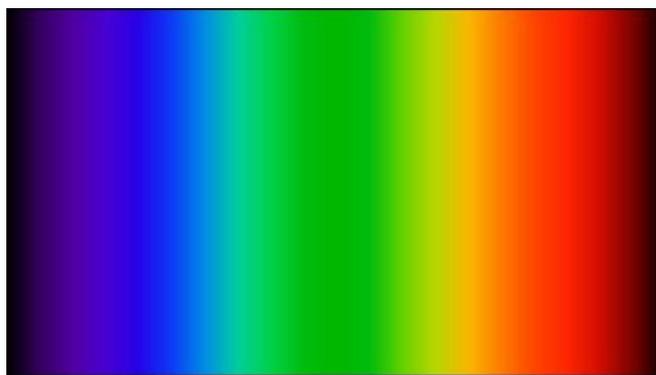


Figura 1 – Escala cromática. Fonte: BBC News Brasil.

Além disso, a escolha do magenta e do uso de cores “neon” parece remeter tanto a filmes como *Suspiria* (Dario Argento, 1977) quanto a um cinema pós-moderno (ou maneirista) fortemente marcado pelo neon e pela saturação de cores, em especial com o uso de filtros. Aparentemente, há um *revival* contemporâneo do cinema pós-moderno e, em especial, do uso do neon. Entretanto, é preciso ressaltar que o próprio Richard Stanley tem uma carreira “insólita”, com apenas dois longas-metragens de ficção anteriores em seu currículo de diretor (e roteirista) e, em ambos, esse recurso estilístico estão fortemente presentes: *Hardware: O destruidor do futuro* (*Hardware*, 1990); *O colecionador de almas* (*Dust devil*, 1992). No caso de *A cor que caiu do espaço*, a própria artificialidade do neon remete a algo de radioatividade (e de psicodelia) que, além de estética visual, remetem à loucura, à lisergia, à distorção do espaço-tempo e a própria mutação genética que culmina no horror corporal – todos esses elementos presentes no filme.

Na virada do primeiro para o segundo ato do filme, ao descrever a queda do meteoro, Nathan Gardner fala em um “bum”, como uma “explosão sônica”, e um “grande flash tipo uma luz rosa” – que, posteriormente, ele corrige: “Na verdade, eu nem sei explicar que cor era. Nunca vi essa cor antes”. Embora o Lovecraft não fale em magenta, o próprio conto dá caminhos interpretativos para uma certa fosforescência que justifica a escolha pelo neon. Num determinado trecho, o autor

descreve: “Uma luminosidade tênue parecia emanar da vegetação, da grama, das folhas e das flores, e em um dado momento um pedaço de matéria fosforescente deu a impressão de fazer um movimento furtivo no pátio próximo ao celeiro” (2014, p.118). Na conclusão do conto, ele fala em “facho de fosforescência” (2014, p.129) e “tênue brilho fosforescente” (2014, p.131).

Há outros trechos, como: “a coluna de cor desconhecida se iluminou em um clarão repentino e começou a desenhar vultos fantásticos que mais tarde cada espectador descreveu de maneira distinta” (2014, p.131) ou “por todo o cenário reinava aquele caos de luminescência amorfa, aquele arco-íris extraterreno e adimensional de veneno críptico” (2014, p.131-132). Ainda:

[...] em um instante febril e caleidoscópico irrompeu da fazenda condenada e maldita um cataclismo eruptivo de centelhas e substâncias sobrenaturais, que ofuscou a visão dos presentes e lançou em direção ao zênite uma nuvem explosiva de fragmentos coloridos e fantásticos renegados pelo universo que conhecemos (2014, p.132).

Lovecraft fala ainda em “insano frenesi cósmico” (2014, p.132) e em “apenas uma cor – mas não uma cor nativa da Terra ou do nosso céu” (2014, p.133). Como último exemplo:

Era apenas uma cor que caiu do espaço – o pavoroso mensageiro de reinos informes que transcendem a Natureza tal como a conhecemos; de reinos cuja mera existência atordoia os nossos pensamentos e entorpece-nos com os negros abismos siderais que descortina ante o nosso olhar frenético (2014, p.135).

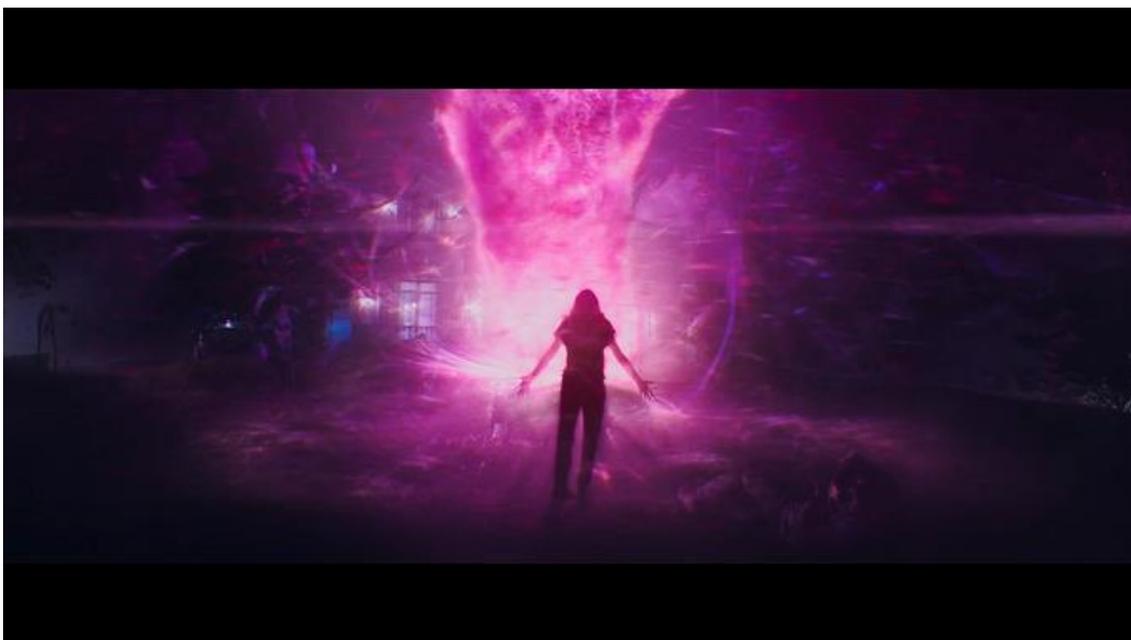


Figura 2 – Frame de *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, Richard Stanley, 2019).

Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Isso vale para o som. No filme, em certa cena o xerife fala que está ouvindo um “som metálico”. O filme faz uso de ruídos em aparelho eletroeletrônicos, apoia-se no som de animais (alpacas, cachorro, cavalo, gato, insetos...). E, de forma gradativa, ruídos agudos vão se manifestando no filme de maneira mais frequente e mais intensa, sem que fique claro muitas das vezes se o som é diegético ou extradiegético (ou metadiegético). O som é importante na cena da queda do meteoro, naturalmente, mas é especialmente explorado na cena em que a esposa cozinha e corta as pontas dos próprios dedos – e, de certa forma, dá início ao horror corporal que vai prevalecer especialmente no terceiro ato. O som é usado tanto para representar a chegada e presença dos seres alienígenas nunca corporalmente identificados quanto para marcar a desorientação espacial e temporal dos personagens, assim como a perda da sanidade, a manifestação da loucura. O som é torpor e delírio ao final, quando tudo fica preto e branco (cinzas), dando um certo efeito de bomba nuclear.



Figura 3 – Frame de *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, Richard Stanley, 2019).

Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Finalmente, o filme parte do magenta e do neon para o preto e branco – e as cinzas também estão presentes no conto, como cicatriz numa floresta (verde) que marca o espaço geográfico dos limites atingidos pela cor que caiu do espaço. “Tudo o que antes era viçoso começou a ficar cinzento e tornou-se extremamente quebradiço” (2014, p.118), até “se desmanchar em um pó cinzento” (2014, p.119). A cor que caiu do espaço abandona a Terra e deixa tudo cinza, como num cenário pós-apocalíptico. Ou não. Segundo os fazendeiros, “a peste está se espalhando [...] à taxa de três ou quatro centímetros por ano” (2014, p.133). Com a inundação da área para criação de uma represa, aumenta-se o “poço” original. O último parágrafo do conto nos alerta que “algo terrível chegou aos

vales e às colinas naquele meteoro, e algo terrível – embora eu não saiba em que proporção – permanece lá” (2014, p.135). E o que são centímetros ao ano e anos e anos para seres que, diferentemente da humanidade, têm a eternidade toda pela frente? Ou seja, o mau não foi embora e pode se expandir ainda mais, até dominar toda a Terra. Eis o verdadeiro horror cósmico, não explicitamente pronunciado. Falta-nos compreensão de natureza, falta-nos linguagem. E não há como lutar contra um inimigo que não compreendemos minimamente.

Referências

Carroll, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

Ceserani, R. **O fantástico**. Tradução de Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

Coleman, R. R. Means. **Horror noire. A representação negra no cinema de terror**. Tradução de Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide, 2019.

Crofton, A. **Magenta, a cor que oficialmente não existe e foi criada por nosso cérebro**. Publicado no site da BBC News Brasil em 4 de março de 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cj5yvyn8oloo>. Acess

Delumeau, J. **História do medo no Ocidente. 1300-1800. Uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Freud, S. **O infamiliar**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Furtado, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Joshi, S. T. A vida de H. P. Lovecraft. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

King, S. **Dança macabra. O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Lovecraft, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Lovecraft, H. P. **Os melhores contos de H. P. Lovecraft**. Seleção e organização de Luis Dolhnikoff. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2014.

Roas, D. **A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Todorov, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.