

Emissários de outros mundos: ciência, mitologia e horror cósmico no documentário *Fireball*:
Mitos, cometas e meteoros

Emissaries from other worlds: science, mythology and cosmic horror in the documentary *Fireball*

Jamer Guterres de Mello¹, Lucio Reis Filho², Laura Loguercio Cánepa³

1 Professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com Pós-Doutorado pelo PPGCOM-UAM. Email: jamerello@gmail.com.

2 Doutor em Comunicação e Historiador, é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), onde atua na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Email: lucioreisfilho@gmail.com.

3 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora em Multimeios pela UNICAMP, com Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Email: laura.canepa@docente.unip.br.

Resumo Propomos uma comparação entre o documentário *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020), de Werner Herzog e Clive Oppenheimer, e o conto *A cor que caiu do espaço* (*The Color Out of Space*, 1927), de H. P. Lovecraft, explorando as similaridades entre o interesse de Herzog por fenômenos naturais extremos e o *cosmicismo* de Lovecraft, já que ambos parecem interessados em investigar as limitações da humanidade diante da sua insignificância, que se torna mais aparente diante dos eventos catastróficos. Os autores se utilizam de ambientações similares, como lugares remotos, terras geladas ou áreas vulcânicas, e de fenômenos naturais extremos, como a queda de meteoritos.

Palavras-chave *Cinema, Werner Herzog, H. P. Lovecraft, cosmicismo, mitologia.*

Abstract We propose a comparison between the film *Fireball: Visitors from Darker Worlds* (2020) by Werner Herzog and Clive Oppenheimer and the short story *The Color Out of Space* (1927), by H. P. Lovecraft, exploring the similarities between Herzog's interest in extreme natural phenomena and Lovecraft's cosmicism as both seem interested in investigating humanity's limitations in the face of its insignificance, which becomes more apparent in the face of catastrophic events. The authors use similar settings, whether remote places, icy lands or volcanic areas, and extreme natural phenomena, such as the fall of meteorites.

Keywords *Cinema, Werner Herzog, H. P. Lovecraft, cosmicism, mythology.*

Introdução

Dirigido e apresentado pelo cineasta alemão Werner Herzog e pelo vulcanologista britânico Clive Oppenheimer, o documentário *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (*Fireball: Visitors From Darker Worlds*, de 2020, distribuído pela plataforma de *streaming* Apple TV, reflete sobre a presença de meteoritos na história humana – no imaginário, na memória coletiva, na mitologia e na religião – em diferentes partes do mundo: México, Austrália, França, Antártida, Arábia Saudita, Índia, Itália, Polinésia, Rússia, Noruega e Havaí. A questão central gira em torno desses pequenos corpos celestes e de como a chegada deles ao planeta Terra ajudou a criar sistemas complexos de crenças em diferentes sociedades

humanas, por meio de tradições de representações de fenômenos cósmicos que, por vezes, resultaram em verdadeiros cataclismas. A narrativa alterna discussões científicas e momentos de humor nas reflexões de Herzog (que atua como narrador e operador de câmera), enquanto Oppenheimer se revela um entusiasmado entrevistador.

Cientistas profissionais e diletantes dão testemunhos a Oppenheimer e Herzog e comentam alguns fenômenos impressionantes: a cratera de um meteorito na Índia e suas influências nas concepções religiosas; as lendárias cavernas maias, provocadas pelo impacto de um meteoro na península de Yucatán, no México; a relação especulativa entre a queda de um meteoro, em 1492, na região nordeste da França, e as viagens do explorador Cristóvão Colombo; o culto a um meteorito na cidade sagrada de Meca, na Arábia Saudita. Os depoimentos, acompanhados de imagens que buscam capturar a dimensão ampla dos fenômenos, reforçam a ideia de que a humanidade sempre buscou associar o sentido de sua existência a eventos naturais que, por muito tempo, foram (e alguns ainda são) incompreensíveis.

Nesse sentido, observamos no documentário o que parecem ser ecos indiretos da obra do escritor estadunidense H. P. Lovecraft (1890-1937), uma vez que Herzog e seu parceiro Oppenheimer articulam a evocação de fenômenos cósmicos e naturais de grande magnitude a testemunhos excêntricos – procedimento comparável, de certo modo, à experiência do narrador interno do conto *A cor que caiu do espaço* (*The Colour out of Space*, 1927). No conto de Lovecraft, a queda de um meteorito contamina o solo, a água, as frutas, as plantas, os animais e as pessoas em uma região da Nova Inglaterra, nos EUA. Primeiro, a contaminação causa estranhas mutações, para, finalmente, fazer tudo se decompor em cinzas. Após quase cem anos da publicação do conto de Lovecraft⁴, Herzog descreve os meteoritos como pragas do sistema solar, que trazem mensagens indecifráveis do cosmos sempre que se chocam com a superfície do planeta Terra. Diante dos eventos que Lovecraft e Herzog descrevem, as conclusões a que chegaram os autores têm contornos de sabedoria apocalíptica: ambos parecem compartilhar uma sensibilidade catastrófica e a aceitação do mistério como parte integrante da experiência humana.

4 *The Colour out of Space* foi publicado, originalmente, na revista *Amazing Stories*, em setembro de 1927.

Neste artigo, ponderamos a possibilidade de que os autores partilhem, em *Fireball* e *A cor que caiu do espaço* (*The Colour out of Space*, 1927), o desejo de desvelar os limites da ciência e da filosofia, revelando as fronteiras da compreensão humana, bem como a inaptidão da humanidade para influenciar os destinos do universo. Buscamos identificar similaridades temáticas entre o filme e o conto, observando de que modo ambos miniaturizam a vida humana, reduzindo-a à sua insignificância na vastidão do cosmos. Destacamos, no entanto, que não pretendemos provar a influência direta de Lovecraft na obra de Herzog, mas sim demonstrar afinidades entre esses autores. Nossa proposta retoma uma investigação iniciada em 2017⁵, acrescentando questões como o *horror monumental*, o *realismo especulativo* e suas representações nos documentários de Herzog.

***Fireball* e o universo de Herzog**

“Acredito que o denominador comum do universo não seja a harmonia, mas o caos, a hostilidade e o assassinato”, proclama Herzog em *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, 2005), um de seus mais premiados documentários. Esse tipo de afirmação niilista, na inconfundível *voice-over* do diretor, traz um tom sarcástico similar ao de Lovecraft, em seu intento de desvelar a faceta mais sombria da natureza, que, aos seus olhos, faz parte de um universo de assombrosa indiferença e deliberada hostilidade para com a humanidade. Tão logo *Fireball* começa, a *voice-over* de Herzog descreve um verdadeiro apocalipse, usando imagens de rituais do México e de uma cratera na Austrália (Figuras 1 e 2):

Mérida, na Península de Yucatán, é o marco zero do maior cataclismo que já ocorreu em nosso planeta. Um asteroide inteiro caiu bem aqui. Isso aconteceu milhões de anos antes do surgimento dos seres humanos, mas esse ritual de bola de fogo parece uma reconstituição. Certamente, os antigos maias não poderiam saber. Não sabemos o que no futuro está vindo para nós, eventualmente nos destruindo. Mas parecerá com esta Bola de Fogo na Sibéria, só que muito maior. O que as câmeras simples do painel gravaram parece ficção científica. Visitantes de outros mundos, da escuridão do Universo, vieram. E incontáveis deles estão a caminho. Se algo grande vai acontecer, iluminará o céu mesmo à luz do dia. Meteoritos atingem o planeta o tempo todo, e os maiores mudaram paisagens inteiras. Mas eles também deixaram um profundo impacto nas culturas. (*Fireball*, 2020, 00:01:10)

5 O projeto de pesquisa “Aproximações entre a mitologia lovecraftiana e os documentários de Werner Herzog” foi iniciado em 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).



Figura 1: Ritual no México

Fonte: Frame de *Fireball*.



Figura 2: Cratera na Austrália

Fonte: Frame de *Fireball*.

Nessa e em muitas outras de suas alegorias sobre o fim da civilização, Herzog antevê o desastre da natureza e da cultura. Sempre em primeiro plano, o desastre faz

de seus filmes “crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso” (Elduque, 2011, p. 2). Por exemplo, *Visita ao Inferno (Into the Inferno, 2016)* revela o poder devastador da natureza. Nas regiões de atividade vulcânica intermitente, as colunas de fogo jorram e vomitam lava em todas as direções; torrentes de fumaça negra sobem aos céus; as chamas consomem paisagens inteiras, reduzindo-as às cinzas estéreis que evocam o “descampado maldito” de *A cor que caiu do espaço (The Colour out of Space, 1927)*. Em *Fireball*, com uma *voice-over* que extrapola no uso de adjetivos, Herzog define os corpos celestes como “mistérios arcanos da matéria” e “pedras dos mundos sombrios”. Assim, compara a realidade objetiva à ficção científica e evoca temas como o desconhecido, o medo existencial, a vastidão do universo, a fragilidade humana e a evolução das espécies.

Autor, diretor e narrador singular, Herzog construiu em torno de si uma mitologia pessoal que se vale da sua alma de aventureiro (Ebert, 2007). É possivelmente o único cineasta que já filmou nos cinco continentes, muitas vezes em condições desafiadoras – como em *Aguirre, a Cólera dos Deuses (Aguirre, der Zorn Gottes, de 1972)*, que filmou na selva amazônica, e *Lições da Escuridão (Lektionen in Finsternis, de 1992)*, nos campos de petróleo devastados durante a Guerra do Golfo (1990-1991). Realizador de filmes documentais e de ficção desde a década de 1960, o diretor desenvolveu, principalmente nos últimos quinze anos, um procedimento cinematográfico caracterizado pela onipresença da sua *voice-over* nos documentários. Esse recurso permite associar reflexões filosóficas a uma retórica que costuma orientar os debates em torno de seus filmes.

Conforme discutiram autores dedicados à obra de Herzog – como Brad Prager (2011), Dylan Trigg (2012), Richard Eldridge (2019), Blake Wilson e Christopher Turner (2020), entre outros –, parece haver um sistema filosófico coerente por trás de seus mais de quarenta filmes. No cerne de suas histórias, sejam ficcionais ou documentais, parece residir o conflito entre o espírito humano e o universo, inerentemente violento e indiferente à vida e aos esforços humanos. Semelhante hostilidade pode levar as personagens à loucura, como é o caso dos protagonistas obcecados e trágicos do filme narrativo *Fitzcarraldo*, de 1982, e do documentário *The White Diamond*, de 2004 – ambos rodados em diferentes

pontos da floresta amazônica –, ou mesmo à morte, como em *O Homem Urso*. Igualmente, loucura e indiferença impedem muitas personagens de estabelecer contato com outros seres humanos – em *O Enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, de 1975)* e *O País do Silêncio e da Escuridão (Land des Schweigens und der Dunkelheit, de 1971)*, por exemplo.

Diferentes estudos interpretam a obra de Herzog à luz do pensamento filosófico, sobretudo da escola alemã, de autores como Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Adorno (Torbett, 2009; Prager, 2011; Mitcheson, 2013). As ideias de Walter Benjamin também surgem como moldura possível para suas proposições, posto que o cineasta constrói em seus filmes um “discurso cinematográfico e estético caracterizado pela iminência da catástrofe”, que o conecta com a “tradição profética” (Weinrichter *apud* Elduque, 2011, p. 1). Nesse sentido, diferentes autores pesquisaram o modo como arte, ciência e mitologia se combinam de maneira singular na obra de Herzog.

Eric Ames (2012; 2014), por exemplo, descreve a convicção do cineasta em desvendar as verdades mais profundas do cinema por meio de fabulações e esforços imaginativos que buscam atingir a verdade poética e extática em contraste com os métodos da tradição documental. Laurie Ruth Johnson (2016) relaciona as estratégias míticas e as fabulações de Herzog às características do romantismo alemão e de seu ideário, especialmente no que diz respeito às dicotomias razão x emoção, civilização x natureza, realidade x crença. Por outro lado, Matthew Gandy (1996, p. 1) identifica a permanência das ideologias políticas imperialistas do século XIX na obra do cineasta, mesmo que “disfarçadas pelo uso que faz do sublime cinematográfico a fim de transmitir um cosmos romântico de valores universais que transcendem tempo e espaço”.

Por meio de temas como a exploração geográfica e o sacrifício heroico, Herzog representa a natureza a um só tempo como retrato da inocência e como objeto de horror – sendo esta última abordagem a que nos interessa neste artigo. Por exemplo, o registro de sua expedição à Antártida, o documentário *Encontros no Fim do Mundo (Encounters at the End of the World, 2007)* conecta-se à longa tradição de registros de viagens ao continente gelado e evoca, de maneira recorrente, uma geografia imaginária e a ideia de *locus horribilis*. Lembremos que a Antártida, território outrora desconhecido, foi palco para a composição de autores de horror e ficção científica, como Lovecraft e John W. Campbell Jr.,

que descreveram o continente como equivalente a um outro planeta. No documentário de Herzog, sob o gelo antártico, os mergulhadores veem-se imersos num mundo alienígena, no qual o espaço e o tempo ganham dimensão nova e estranha. Além disso, a ideia de que a natureza selvagem guarda a verdade última faz com que as narrativas documentais do cineasta representem, simbolicamente, descidas ao passado primevo ou às profundezas do Inferno. Nas palavras de Bachmann (1977, p. 6):

Em seus filmes, a paisagem desempenha um papel dramático. Selvas, desertos, ilhas e desfiladeiros de montanhas são seus locais favoritos, quanto mais remotos e inóspitos, melhor. Essa inquietação geográfica faz paralelo perfeito com a mental: a história de sua vida e as histórias de seus filmes são uma luta contínua para superar obstáculos que ele mesmo vê, criou ou põe no caminho dos heróis de seus filmes. Todos [...], praticamente, são descrições de caminhos para a morte, mas todos são permeados por forças vitais robustas, pelo som da fúria rebelde e impotente, pela ameaça de um destino irrevogável.

Nos documentários de Herzog, a natureza selvagem, enquanto alteridade estranha e ameaçadora, ganha contornos simbólicos, com seus lugares extremos, funcionando como metáfora da vida moderna e do isolamento, em contraste com as cenas bucólicas da tradição romântica espiritualizada. Diante do fascínio com a violência da natureza, Benjamin Noys (2007) identifica, no coração da obra de Herzog, uma visão caótica e o que chamou de *antinatureza*, dada sua indiferença para com os anseios e esforços humanos. Cabe ainda relacioná-la à categoria especulativa do *mundo sem nós*, de Eugene Thacker (2011), que ajuda a entender o horror sobrenatural como uma *não-filosofia* ou uma *filosofia negativa* ao adotar a perspectiva do Universo – para o qual os seres humanos e a natureza terrestre não fariam diferença. Essa categoria, que Herzog evoca em sua obra, fornece o substrato que propomos para as aproximações entre a perspectiva herzogiana e a de Lovecraft.

Em sua abordagem, Herzog transita entre os registros ficcional e documental, por vezes aderindo àquele que Erick Davis define como “estilo pseudodocumentário” – de longa tradição na literatura de horror, com destaque para Lovecraft, que, com muita frequência, empregou a linguagem jornalística, acadêmica e científica para construir “uma voz em prosa que explode em horror febril e adjetivo” (Davis, 2005). Nas palavras do cineasta, “há camadas mais profundas de verdade no cinema [...] [que] só podemos alcançar através da fabulação, imaginação e estilização” (Herzog, 1999). Assim sendo, o refúgio nas

paisagens monumentais e imperturbáveis permite convertê-las, por vezes, em imagens de horror. Segundo Ames (2009), fazer da paisagem um lugar de apropriação e revisão do documentário liga Herzog à tradição estética alemã, que vai do romantismo ao cinema expressionista. Ele faz isso ao ressaltar aspectos assustadores do sublime – que, na sua óptica, parece estar numa posição na qual a cultura acaba e a natureza começa; na qual a agência desta mostra-se esmagadora da frágil humanidade. Ao mesmo tempo, numa produção documental com traços estilísticos bem marcados, o cineasta registra as peculiaridades da experiência humana e aquilo que, aos seus olhos, perdeu-se na contemporaneidade.

Nesse sentido, o interesse de Herzog pela ficção científica também não deve ser ignorado, ainda que não se aproxime desse gênero cinematográfico de uma forma convencional. No documentário *Lições da Escuridão*, sua narração cria uma ambiência de ficção científica ao enfatizar um ponto de vista *alienígena* da devastação nos campos de petróleo do Kuwait, após a Guerra do Golfo. Já em *Além do Azul Selvagem* (*The Wild Blue Yonder*, de 2005), o cineasta revela mais claramente seu interesse pelo gênero. Quem narra o filme é o personagem interpretado pelo ator americano Brad Dourif, que articula uma história complexa sobre astronautas, viagens espaciais e buracos de minhoca a imagens obtidas pela NASA e entrevistas com cientistas que refletem sobre a vida no planeta (e fora dele). Por sua vez, *Encontros no fim do mundo* é ambientado na Antártida, território outrora desconhecido e palco para a literatura de autores como Edgar Allan Poe, Lovecraft e John W. Campbell Jr., na qual o continente gelado equivale a um outro planeta. O filme também evoca a geografia imaginária e o horror cósmico de um mundo subaquático primordial. Os pesquisadores que exploram o mar gelado descobrem criaturas que parecem ter saído da ficção científica; nas profundezas, veem-se em outra realidade, na qual o espaço e o tempo adquirem dimensão nova e estranha (Mello; Reis Filho; Cánepa, 2018, p. 14). Em um momento de descanso, assistem ao filme de ficção científica *O Mundo em Perigo* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954).

Lovecraft e o horror que caiu do espaço

“Algo terrível chegou às colinas e aos vales naquele meteoro, e algo terrível – embora eu não saiba precisar em qual proporção – permanece”, diz o narrador de *A cor*

que caiu do espaço, de Lovecraft. O conto, que se passa pelo relato de um agrimensor cujo nome é ignorado, fala de um lugar nos arredores da ficcional cidade de Arkham, no estado norte-americano de Massachusetts, afetado pelo “descampado maldito”, misterioso fenômeno que sucedeu a queda de um meteorito. Tudo começou quando a enorme rocha caiu na propriedade de um fazendeiro; “[...] lá, então, sucederam-se a nuvem branca ao meio-dia, aquela sequência de explosões na atmosfera e aquele pilar de fumaça em um vale longínquo no bosque” (Lovecraft, 2011, p. 25).

Os interesses científicos de Lovecraft se manifestariam inequivocamente nesse que seria, de acordo com o biógrafo S. T. Joshi (2013), o primeiro de seus contos a efetuar a união entre o horror e a ficção científica, combinação que tornar-se-ia marca registrada do autor. Decerto, seus textos de meados dos anos 1920 até sua morte, em 1937, ergueram as pontes entre o decadentismo gótico de *fin-de-siècle* e as demandas mais racionais da ficção científica no novo século, como aponta Erik Davis (1995). Lovecraft considerava a si próprio como um homem das ciências – entretanto, um autodidata, já que não obteve formação em nível superior. Grande admirador da obra de Jules Verne (1828-1905), era um consumidor insaciável da ciência de seu tempo, na forma de um pesquisador dileitante. Conforme atestam seu biógrafo S. T. Joshi (2013) e o pesquisador Greg Conley (2017), Lovecraft nutriu desde a infância seu fascínio por áreas como anatomia, antropologia, geografia, geologia, astronomia e química, sendo que esta última se destacava entre suas preferências.

Se Lovecraft tocou em questões que amedrontavam seus conterrâneos, podemos destacar o medo da própria ciência e da radioatividade, em torno das quais um imaginário aos poucos se formava. Nesse sentido, *A cor que caiu do espaço* parece fazer prognóstico de catástrofes nucleares vindouras, como a de Tchernóbil, que ocorreria décadas mais tarde, em 1986. Svetlana Aleksievitch (2016, p. 37) define esse acontecimento como uma “catástrofe cósmica”, que fez explodir “o mundo das nossas representações” (Aleksievitch, 2016, p. 38). Sabe-se, no entanto, que a radioatividade era objeto de estudo já no início do século XX – a pioneira nesse campo foi a polonesa Marie Curie (1867-1934), a primeira cientista mulher a ganhar um Nobel –, mas seus efeitos viriam a público somente na década de 1920, sobretudo nos anos 1930, período mais prolífico da carreira de Lovecraft.

Ele próprio, na infância, chegara a dispor de um detector de radiação (Joshi, 2013, p. 102-103), o que mostra o quão interessado estava com a ciência de sua época.

No campo das letras, em seu ensaio *Supernatural Horror in Literature* (1925-1927), Lovecraft sugeriu o enfraquecimento das convenções do gótico. Na leitura de seu biógrafo, o escritor infere que as propriedades do gênero “recaíram rapidamente em tropos vulgares e padronizados, perdendo assim todo o seu valor simbólico, tornando-se mais propensos a provocar risos do que calafrios” (Joshi, 2013, p. 46). Tal percepção o levaria a reformular seu estilo, ainda que ele nunca abandonasse por completo sua veia gótica. Nas palavras de Davis (1995), se há nos primeiros contos de Lovecraft uma espécie de *pasticho* desse gênero, ele posteriormente aderiu a um estilo *pseudodocumentário*, utilizando-se da linguagem do jornalismo, da erudição e da ciência para construir uma voz narrativa realista que explode em horror adjetivado. O protagonista de *A cor que caiu do espaço*, por exemplo, entrevista as testemunhas do que chama de “descampado maldito”,⁶ isto é, da queda do meteorito e de seus efeitos no ambiente da Nova Inglaterra. Esse conto era de longe o favorito de Lovecraft, que o definiu como um “estudo de atmosfera” (Joshi, 2013, p. 671) pela criação de uma paisagem de terror inexplicável. Ao descrever o fenômeno cósmico, o narrador diz:

Então, sem nenhum aviso, aquela coisa odiosa disparou verticalmente em direção ao céu como um foguete ou um meteoro, sem deixar nenhum rastro, e desapareceu em um curioso rasgo circular nas nuvens antes que qualquer um dos homens tivesse oportunidade e arfar ou de soltar um grito. [...] Nada mais. Apenas o estalo de madeira quebrando e rachando - sem explosão alguma, como vários outros membros do grupo confirmaram mais tarde. De qualquer modo, o resultado foi o mesmo, pois 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. (Lovecraft, 2011, p. 30)

Aparentemente, Lovecraft não tinha intenção de escrever um conto de ficção científica, pois chegou mesmo a criticar as convenções narrativas do gênero. No entanto, sua associação da ficção científica ao horror objetivou um propósito bem definido: ampliar

6 Tradução de “*blasted heath*” (LOVECRAFT, [1927] 2011).

as possibilidades poéticas e narrativas para atingir efeitos pouco explorados na literatura até então. *A cor que caiu do espaço* se afasta do gótico do século XIX e se aproxima do realismo imaginativo justamente por explorar elementos ficcionais na interseção da ciência com o horror cósmico. Assim, o escritor foi capaz de conceber uma relação singular entre realidade e estranheza. Em outras palavras, criou uma narrativa ficcional com base na materialidade de fenômenos estranhos.

No conto em questão, o embate entre ambiência e testemunho conecta elementos ficcionais à realidade científica. Assim, por meio da criação poética da ficção científica, Lovecraft conseguiu animar o aspecto inquietante que permeia suas histórias. Não por acaso ele é aclamado como autor de ficção científica e de horror, e é justamente essa interseção que permite relacionar sua obra à dimensão documental. Lovecraft interessou-se pela ficção científica menos pelo seu caráter de *novidade*, isto é, pelas implicações da modernidade tecnológica em futuros imaginados, e mais pelas consequências sublimes e extraordinárias de fenômenos inexplicáveis. Em outras palavras, interessou-se mais pela exploração da cientificidade na criação de narrativas de horror do que pelos conteúdos e dispositivos tecnológicos presentes na obra de autores de ficção científica, como Jules Verne, Arthur Clarke e Isaac Asimov. A Lovecraft, ainda que trate de uma ciência imaginária, o gênero permitiu explorar ameaças aterradoras à condição humana.

Fireball e os Mitos de Cthulhu

Como observa Yuri Garcia (2022, p. 2), as criações lovecraftianas ganham contornos paradoxais em seu processo de apropriação midiática. Segundo ele:

[O] escritor desenvolve um panteão teratológico único e uma perspectiva filosófica do humano como insignificante em um universo hostil e indiferente à nossa existência. Diversos elementos de sua escrita são vistos rondando uma interessante gama de produções cinematográficas. Todavia, enquanto os filmes que versam com as criações encontradas no universo lovecraftiano sem se ater mais precisamente às suas histórias ganham uma maior visibilidade e repercussão, as transposições de seus contos parecem não conseguir atingir os mesmos resultados. (Garcia, 2022)

No cinema, os contos de Lovecraft atraíram autores de renome, como Ridley Scott e Jonh Carpenter, diretores de *Alien – O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979) e *O Enigma de Outro*

Mundo (*The Thing*, 1982), respectivamente. Apesar de esses filmes não serem adaptações *per se* de Lovecraft (Migliore; Stryzik, 2006), podemos considerar o último uma apropriação de *Nas montanhas da loucura*, de 1931, reproduzindo o cenário gelado, os personagens ligados ao mundo da ciência e uma criatura alienígena metamorfa que destrói o grupo física e psicologicamente.

Contudo, a perspectiva de Lovecraft deu subsídios não apenas à ficção de horror. Como sugerimos, a obra de Herzog – cuja filmografia inclui um único filme de horror, *Nosferatu – O Vampiro da Noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), uma adaptação da versão alemã do romance *Drácula* (1898), de Bram Stoker, dirigida por F.W.Murnau em 1922 – evoca um universo repleto de deidades e permeado pelo desconhecido, como se nota, por exemplo, nos documentários *Fata Morgana* (1971), *Sinos do Abismo: Fé e Superstição na Rússia* (*Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rußland*, 1993), *Encontros no Fim do Mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) e *Visita ao Inferno* (*Into the Inferno*, 2016); bem como nos filmes de ficção *Coração de Cristal* (*Herz aus Glas*, 1976) e *Onde Sonham as Formigas Verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984).

Lovecraft criou diversas deidades ou monstros alienígenas com o propósito de representar o horror do desconhecido e da nossa insignificância no universo. As entidades desse complexo bestiário, desenvolvido nas histórias do autor e de amigos escritores, como Robert Bloch, Robert E. Howard e Clark Ashton Smith, não podem ser totalmente compreendidas pela humanidade, já que seu significado se perde nos abismos do universo, nos tempos imemoriais em que o universo ainda era jovem, quando os conceitos de espaço e tempo sequer existiam. O escritor August Derleth sistematizou o que definiu como *Mitos de Cthulhu*, isto é, o ciclo de histórias que giram em torno dos Grandes Anciões – Cthulhu, Shub-Niggurath, Azathoth, Nyarlathotep, entre outros –, que vivem, de certa forma, em macabro concerto. A maioria deles é obra do próprio Lovecraft, mas ele elaborou certos conceitos de luminares precedentes, como o *An Inhabitant of Carcosa* (1886), de Ambrose Bierce. Embora os personagens das histórias de Lovecraft os interpretem como entes demoníacos com o propósito de destruir a Terra, Conley (2017, p. 8) destacou que, “grosso modo, as criaturas dos contos [do escritor] não são demoníacas, mas alienígenas [...]”. Segundo o pesquisador, desses monstros extraterrestres

ou interdimensionais só alguns querem subjugar a Terra, “[...] pois em geral sequer notam os humanos. [...] Eles não são maus – ou bons” (*ibid*, p. 9).

Em *Fireball*, Herzog e Oppenheimer buscam as origens da vida humana na Terra pensando-a, até certo ponto, como alienígena, isto é, trazida de carona ou acidentalmente provocada pela queda de algum objeto cósmico que atingiu o planeta. Ao visitarem a península de Yucatan, no México – mais especificamente, a localidade de Chicxulub Puerto –, Herzog diz em *voice-over* que “este é o lugar onde nosso planeta sofreu um apocalipse inimaginável. O que veio do espaço até aqui tinha a força de centenas de milhões, possivelmente milhares de milhões de bombas atômicas do tamanho da de Hiroshima”. Por sua vez, Oppenheimer observa como as mudanças causadas no ecossistema por esse evento cósmico permitiram a existência dos humanos: “Os mamíferos [...] se beneficiaram das novas oportunidades ecológicas. Provavelmente não estaríamos aqui, os *homo-sapiens* enquanto espécie, não fosse esse impacto colossal”.

Em *Fireball*, empregando uma *voice-over* que extrapola no uso da adjetivação – marca de estilo de Lovecraft e outros autores –, Herzog compara a realidade objetiva à ficção científica e evoca temas como o desconhecido, o medo existencial, a vastidão do universo, a fragilidade humana e a evolução das espécies. No documentário, os relatos das personagens acerca dos meteoritos – suas características extraterrenas; a habilidade de modificar a superfície da Terra e suas formas de vida; os significados e simbolismos a eles atribuídos nas culturas humanas no curso da história – ultrapassam a mera descrição de um fenômeno natural. De modo geral, o discurso que amarra o filme deriva de um esforço filosófico para situar a fragilidade e a curiosidade humanas no interior de um universo caótico, permeado de mistérios insondáveis. Diante da presença e da queda de objetos celestes, e dos sentidos a eles atribuídos pelas sociedades humanas, tem-se um filme estruturado como uma reflexão de nossa pequenez no universo.

Um dos personagens de *Fireball* é Jon Larsen, músico norueguês que descobriu a existência de micrometeoritos (diminutas partículas de poeira cósmica), as quais atrai com imã para então observá-las no microscópio, com ajuda do geólogo texano Jan Braly Kihle. Conforme Herzog infere, a paixão dessa dupla pelo saber os levou a descobrir um ramo científico inteiramente novo, ultrapassando o mero interesse pelas *ciências duras*:

Para mim, eles [os micrometeoritos] são a matéria mais antiga que existe. Nada chegou mais longe. Quando escolho um micrometeorito e o sinto em meu dedo, sei que nenhum ser humano jamais tocou em algo tão antigo. É realmente como encarar a eternidade nos olhos. Estas são as cinzas de outra geração, uma geração anterior de estrelas moribundas. (*Fireball*, 2020, 00:21:20)

Herzog e Oppenheimer também investigam a possibilidade desses corpos celestes serem portadores de vida. No Arizona State University, o cientista Laurence Garvue leva-os a uma sala imaculada repleta de meteoritos, um dos quais tem odor de matéria orgânica. Ele então conta para os visitantes uma história impressionante:

Na verdade, esta pedra caiu há apenas algumas semanas na Costa Rica [...] em uma casinha de cachorro enquanto o cachorro ainda dormia nela. Ele errou o cachorro por milímetros e se enterrou no chão bem ao lado dele. [...] E o que faz [deste exemplar] algo tão incrível é o fato de que, se você sentir o cheiro, poderá sentir [...] compostos orgânicos. Portanto, há compostos de quatro bilhões e meio de anos que se formaram em um planeta primitivo (que não existe mais) e ficaram presos nesta pedra, que basicamente residiu no cinturão de asteroides quatro bilhões de anos antes de o deixar [...] e pousar na Costa Rica, e ele agora está aqui, em nosso cofre de meteoritos. (*Fireball*, 2020, 00:36:30)

A ideia de que as origens da vida podem ser extraterrestres é abordada na localidade da cratera Ramgarh, na Índia, onde a geoquímica Nina Sahai discute a teoria de *panspermia*, proposta no fim do século XIX. Ela explica que:

Na verdade, o DNA é considerado bastante robusto. E pode sobreviver no espaço. E até mesmo um organismo inteiro pode sobreviver em um molde semelhante a esporos. Se as pessoas tivessem realmente cavado fundo na Terra, mesmo alguns quilômetros abaixo, teriam encontrado bactérias que vivem lá presumivelmente há milhões de anos e sobreviveram nesse tipo de animação suspensa. (*Fireball*, 2020, 00:47:40)

Impressionado com a ideia de vida em suspensão, e da possibilidade de ser reanimada, Oppenheimer pergunta a Sahai por que os sacerdotes indianos construíram um templo na cratera do meteorito Ramgarh. Ela responde que esse templo tântrico é dedicado aos deuses Shiva e Parvati, e representa a criação. “Mas Shiva também é o Deus da destruição”, alerta. Portanto, nessa dinâmica entre criação e destruição, o filme se aprofunda cada vez mais em nossa relação com os mistérios do universo. *Fireball* também exhibe as reflexões

de outros cientistas, às vezes dispostos a viver grandes aventuras – como Paul Steinhardt, da Universidade de Princeton, que viajou à Rússia a fim de confirmar se um meteorito pode conter uma estrutura geológica chamada *quasi-cristal*, considerada impossível de existir na natureza até a sua descoberta.

O filme representa os meteoritos como se se tratasse de amostras do universo que podem revelar os limites da nossa compreensão da Natureza. Todos os entrevistados demonstram precisão científica em suas palavras. Ainda assim, ao mesmo tempo, extrapolam seu discurso científico em especulações sobre a origem do universo e as limitações da vida humana na Terra. A experiência desses diálogos com cientistas permite que Herzog e Oppenheimer exercitem seu fascínio pelo que parece ser uma junção entre ciência, filosofia e arte, representadas nas belas imagens do micrometeorito de Larsen e Kihle e em tantos outros exemplos apresentados ao longo do documentário.

Os micrometeoritos pesquisados por Larsen e Kihle, sob certa perspectiva, também evocam as entidades alienígenas de *A cor que caiu do espaço* (Figuras 3 e 4). Em um lugar que chamam de *submundo* (um laboratório no porão da casa de Kihle), os cientistas fazem fotografias dos micrometeoritos – coloridas, em alta-resolução e ampliadas em 3.000 vezes –, com o propósito de manter a documentação dos corpos celestes. Como resultado, são obtidas imagens de milhares de partículas multicoloridas, compostas de materiais variados (tais como ferro e vidro), absolutamente distintas de quaisquer outros da geologia terrestre. Das partículas que coletam, algumas são similares a um olho ciclópico e a um ovo colorido. Por sua vez, na descrição do conto de Lovecraft, “[os cientistas] descobriram o que pareciam os flancos de um grande glóbulo colorido embutido na substância. A cor, que lembrava algumas faixas do estranho espectro do meteoro, era quase impossível de descrever; e foi apenas por analogia que eles a chamaram de cor. Sua textura era brilhante [...]” (Lovecraft, 1927, p. 559).

De certa forma, é possível aproximar os aspectos sublimes da natureza, que depreendemos das falas de Herzog e Oppenheimer, da técnica poética adotada por Lovecraft no conto. O escritor costumava descrever cenas ou situações que tencionam uma carga de informações oriunda de aspectos científicos – característica essencialmente documental – e casos inexplicáveis. Aos olhos do narrador dessa história, a área rural

da Nova Inglaterra tem toques do quimérico e do grotesco. Ao notar que elementos de perspectiva e de *chiaroscuro* parecem fora de compasso, compara suas paisagens às do pintor barroco italiano Salvator Rosa e às dos contos de horror. Nessa história, a ciência é pano de fundo para criar um efeito inquietante na cena descrita, assim como em *Fireball* o inimaginável e inexplicável resulta de fenômenos naturais.

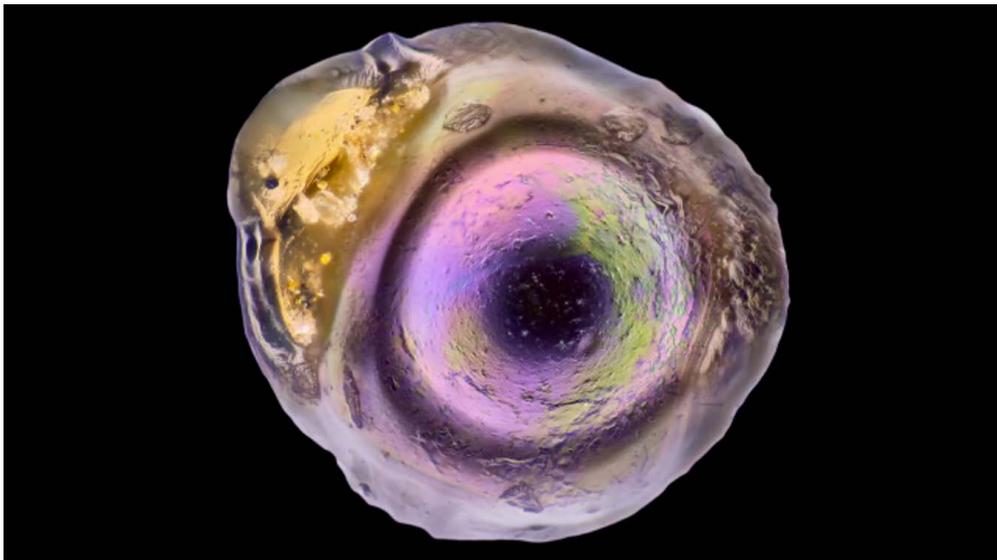


Figura 3: Imagem original de um micrometeorito

Fonte: *Frame de Fireball.*



Figura 4: Imagem original de um micrometeorito

Fonte: *Frame de Fireball*.

Nota-se em Lovecraft a dependência enfática do dispositivo retórico, cuja combinação do barroco e do inefável – evidente na descrição plástica e vívida de cenas e eventos – advém da veia gótica do escritor, que não pode ser ignorada. Acima de tudo, o horror cósmico de Lovecraft lida com a nossa ignorância e o medo do desconhecido. Nos seus contos, a realidade última deve permanecer intocada, pois, diante de um universo habitado por seres vastos, antigos, indiferentes e hostis, o que resta é uma humanidade impotente e insignificante, desprovida de sentido ou propósito. Essa perspectiva sombria vem do *cosmicismo*, pilar do pensamento filosófico e estético de Lovecraft. Na definição de Joshi (2013), ela é ao mesmo tempo *metafísica* (a consciência da insignificância dos seres humanos no cosmos) e *estética* (expressão literária dessa insignificância, efetuada pela minimização do personagem humano e pela exibição dos gigantescos abismos do espaço e do tempo). Atualmente, essa perspectiva é classificada como um dos ramos literários do niilismo existencialista.

Considerações finais

Inspirado pelo *cosmicismo*, Lovecraft concebeu uma cosmologia que, de alguma forma, ecoa na obra de Herzog, cujas representações são as de uma natureza inóspita e desinteressada. Em contraste, se nas histórias do escritor o universo não cabe à compreensão humana – e quaisquer tentativas nesse sentido levam seus personagens à loucura –, nos filmes do cineasta essa mesma percepção acerca da nossa insignificância traz certo conforto. Neles, os elementos de incompreensão e loucura nos confortam quando os discursos da ciência encontram a montagem das imagens, palavras e sons. Nota-se, então, que o diretor compartilha com suas personagens a perplexidade diante do desconhecido. Por vezes, ele encena situações de contemplação e aventura que acrescentam camadas de fantasia e fabulação às reflexões que produz em seus filmes. Ainda assim, se Herzog não chega às mesmas conclusões que aterrorizam os personagens de Lovecraft, sua perspectiva não antropocêntrica e sua capacidade de fazer a natureza parecer irreconhecível são procedimentos que ecoam, de certa forma, o horror cósmico do escritor, expressão da nossa

solidão e desamparo nos abismos do universo. Por trás do discurso niilista, pessimista e irônico, até mesmo cínico de Herzog, imbuído de uma percepção desencantada e sombria da condição humana, emerge uma cosmologia particular e uma filosofia materialista da natureza, com profundas implicações éticas e políticas.

Decerto, o redirecionamento é produto de um tempo em que as mudanças climáticas e as crises delas decorrentes, tais como a destruição dos ecossistemas e seus efeitos sociais e econômicos – a saber, a rarefação de recursos naturais, as diásporas, as tensões migratórias e geopolíticas –, nos levam a escalas espaciais e temporais que ultrapassam a perspectiva antropocêntrica. No contexto atual, o cineasta nos encoraja a pensar tanto em registros cósmicos do passado quanto em futuros possíveis. Nos documentários de Herzog, os tropos do horror, o imaginário apocalíptico, as representações de uma natureza hostil e o universo não antropocêntrico nos permitem reconsiderar o Antropoceno (Crutzen; Stoermer, 2000) – termo proposto para descrever a atual era geológica, caracterizada pelo impacto significativo das atividades humanas sobre a Terra e seus sistemas – e o lugar que os seres humanos ocupam no universo.

Ao passo que relacionar universos artísticos tão complexos e díspares é uma empreitada arriscada, pois exige que a necessária comparação de cosmologias particulares, em seus diferentes diálogos com as ciências e as artes, tanto Herzog quanto Lovecraft propõem um exercício especulativo de vislumbrar experiências que vão além do mundo objetivo. Ambos buscaram dotar seus trabalhos de contemporaneidade científica, valendo-se do conhecimento disponível em suas épocas, utilizando informações geológicas, biológicas e físicas para produzir encontros filosóficos com o mundo e seus mistérios.

Referências

- ALEKSIÉVITCH, S. *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AMES, E. "Herzog, Landscape, and Documentary." *Cinema Journal* 48 (2009): 49 - 69.
- AMES, E. *Ferocious reality: documentary according to Werner Herzog*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.

- AMES, E. *Werner Herzog: interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.
- BACHMANN, G. The Man on the Volcano: A Portrait of Werner HerzoG. *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1977), pp. 2-10.
- MELLO, Jamer Guterres de; REIS FILHO, Lúcio; CÂNEPA, Laura Loguercio. Lições das Trevas: Herzog e Lovecraft em três documentários. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28490. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28490>.
- CONLEY, G. Lovecraft's terrestrial terrors: morally alien earthlings. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 7-41, 2017.
- CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, [s. l.], n. 41, p. 17-18, 2000.
- DAVIS, E. Calling Cthulhu: H.P. Lovecraft's magick realism. *Erik Davis' figments* (online), 1995. Disponível em: <http://www.levity.com/figment/lovecraft.html>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- EBERT, R. A letter to Werner Herzog: in praise of rapturous truth. *Roger Ebert.com*, [s. l.], 2007. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/a-letter-to-werner-herzog-in-praise-of-rapturous-truth>. Acesso em 31 mar. 2021.
- ELDRIDGE, R. *Werner Herzog: filmmaker and philosopher*. New York: Bloomsbury, 2019.
- ELDUQUE, A. As ruínas no cinema de Werner Herzog. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- ENCOUNTERS at the End of the World. Direção: Werner Herzog. Produtora: Creative Differences, Discovery Films. Holanda, Estados Unidos, 2007. 1 DVD (99 min).
- FIREBALL: Visitors From Darker Worlds. Direção: Werner Herzog; Clive Oppenheimer. Produtora: Sandbox Films, Dogwoof. Estados Unidos, 2020. Apple TV+ (97 min).
- GANDY, M. Visions of Darkness: the Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene*, 3(1), 1-21, 1996. <https://doi.org/10.1177/147447409600300101>
- GARCIA, Y. O estranho universo fílmico de H. P. Lovecraft. *Revista Famecos*, v. 29, p. e42364-13, 2022.
- GRIZZLY Man. Direção: Werner Herzog. Produtora: Discovery Docs, Lions Gate Entertainment, Real Big Productions. Canadá, Estados Unidos, 2005. 1 DVD (103 min).
- HERZOG, W. *The Minnesota Declaration: lessons of darkness*. Minneapolis: Walker Art Center, 1999.

INTO the Inferno. Direção: Werner Herzog; Clive Oppenheimer. Produtora: Lucki Stipetić, Andre Singer, Lisa Nishimura. Áustria, Reino Unido, 2016. Netflix (107 min).

JOHNSON, L. R. *Forgotten dreams: revisiting romanticism in the cinema of Werner Herzog*. New York: Camden House, 2016.

JOSHI, S. T. *I am providence: the life and times of H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2013.

LOVECRAFT, H. P. *A cor que caiu do espaço*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra: 2011.

MIGLIORE, A.; STRYSIK, J. *Lurker in the lobby: a guide to the cinema of H. P. Lovecraft*. Portland: Night Shade Books, 2006.

MITCHESON, K. Truth, autobiography and documentary: perspectivism in Nietzsche and Herzog. *Film-Philosophy*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 348-366, 2013.

NOYS, B. Antiphysis: Werner Herzog's grizzly man. *Film-Philosophy*, [s. l.], v. 11, n. 3, p. 38-51, 2007. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.2007.0018>. Acesso em: 5 ago. 2024.

PRAGER, B. *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower Press, 2011.

THACKER, E. *In the dust of this planet: horror and philosophy*. Alresford, UK: Zero Books, 2011.

TORBETT, R. J. *The quick and the flat: Walter Benjamin, Werner Herzog. Essays on Boredom and Modernity*. Leiden: Brill; Rodopi, 2009.

TRIGG, D. The flesh of the forest: wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. *Emotion, Space and Society*, Amsterdã, v. 5, n. 3, p. 141-147, 2012.

WILSON, B.; TURNER, C. (orgs.). *The Philosophy of Werner Herzog (The Philosophy of Popular Culture)*. London: Lexington Books, 2020.

Submetido em: 13 jul. 2024 | Aprovado em: 22 jul. 2024