



# Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



## Breves reflexões sobre a impossibilidade do contato com o desconhecido

### Brief considerations about the impossibility of contact the unexplained

Marcos Antonio Maia Vilela<sup>1</sup>  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

#### Resumo

Este ensaio apresenta breves reflexões sobre a compreensão de contato com o desconhecido em duas produções artísticas: “O anjo exterminador”, filme de Luis Buñuel e “Solaris”, do escritor Stanislaw Lem. Motivado pelo texto do colunista Inácio Araújo (2020), que abordou o cinema de Buñuel como principal interlocutor da realidade brasileira sob a influência da pandemia da COVID-19, este ensaio buscou verificar em “Solaris” uma outra possibilidade de abordar este estado de isolamento que se configura não apenas no campo físico, da separação do todo, mas lança indagações sobre o estar isolado enquanto impossibilidade de estabelecer o contato com o desconhecido. Para alcançar estes objetivos, tomou-se por referencial teórico um entrecruzamento dos estudos formalistas da Teoria da Literatura (*Ostrananie*), do Surrealismo e do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) utilizado no Teatro.

**Palavras-chave:** Desconhecido; Narrativas; Isolamento; Inabilidade.

#### Abstract

This essay presents brief considerations about the viewpoint of contact with the unidentified in two artistic productions: *El ángel exterminador* movie by Luis Buñuel, and *Solaris* novel by Stanislaw Lem. This analysis was motivated by the other one did by columnist Inácio Araújo (2020), who proposed Buñuel's films as the primary point to explain Brazilian actuality, under the influence of the COVID-19. The text here devised aimed to verify in theses productions another possibility to conceive the state of seclusion which is configured not only in the fleshly field but to see confined people as a result of an impossibility to establish contact with the unexplained. To accomplish these goals was presented theoretical references across the formalist studies of Literary Theory (*Ostrananie*), Surrealism and the unfamiliarity effect (*Verfremdungseffekt*) used in Studies of Theater.

**Keywords:** Unfamiliar; Narratives; Seclusion; Inability.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB), atualmente cursa o doutorado em Teoria e História Literária na UNICAMP. Professor Assistente do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia. E-mail para contato: mvilela@uneb.br

No mês de maio de dois mil de vinte, poucos meses após a decretação do estado de calamidade pública no Brasil, em razão da emergência sanitária da COVID-19, o colunista de cinema da “Folha de São Paulo”, Inácio Araújo, fez uma provocação sobre a atual situação brasileira utilizando exemplos do audiovisual. O título: “Cinema de Luis Buñuel parece ter sido feito para o mundo da Covid-19” (ARAÚJO, 2020) sintetiza aspectos do debate que o colunista conduz a partir da experiência da população brasileira no curso da crise. Ao citar os filmes de Buñuel, o autor traz exemplos situados no universo surrealista, comparando-os com o principal objeto das notícias do período.

O texto discorre sobre algumas cenas de “O anjo exterminador” (*El ángel exterminador*, 1962), “A idade do Ouro” (*L'âge D'or*, 1930) e “O Alucinado” (*Él*, 1953). O cotejo com a realidade brasileira ocorre, especialmente, a partir dos temas noticiados durante o isolamento social imposto pela pandemia, situação na qual parte da população brasileira, sobretudo a classe média, desponta como protagonista. Acerca do primeiro filme, o colunista realça a ideia de segregação, experimentada pelas pessoas durante a crise sanitária; sobre o segundo, retira episódios inusitados do filme para associá-los com a desorganização política e cultural da atualidade brasileira; o terceiro e último filme, aquece, em certa medida, o debate sobre as agressões no âmbito familiar: do marido contra a esposa.

O pressuposto é bastante oportuno, pois o que se tem verificado atualmente no Brasil é o aumento dos diversos tipos de violência, simbólica ou material, sintonizadas a certo discurso de legitimação frequentemente dissociado dos parâmetros que definem o sentido de humanidade. Os exemplos são fartos e antecedem o crítico estado de emergência: considerar etnias como uma sub-raça; incitar a violência contra a diversidade sexual e apontar uma superioridade de um gênero sobre outros; sedimentar juízos e valores a partir da perspectiva do fundamentalismo religioso cristão; subestimar a letalidade e o alcance do vírus no espaço público; silenciar sobre o desastre ambiental brasileiro por considerá-lo uma parte do projeto de modernização e aumento da riqueza; privilegiar corporações do mercado financeiro em detrimento das parcelas da população que se encontram, mais uma vez, no limite da sobrevivência, sem quaisquer perspectivas.

Quando o isolamento domiciliar se impôs como condição necessária à redução das taxas de transmissão do vírus, notou-se o aumento destas formas de violência associadas à confusão política. Além disto, tal dado põe em tela, com muito mais vigor, um sentido de pesadelo, no qual as pessoas se encontrariam aprisionadas por vontade própria para se resguardarem de um perigo invisível, encontrado no espaço exterior e no contato com outras pessoas. Em uma primeira leitura, a descrição desta realidade não projeta, ao menos é o que parece, nenhuma perspectiva de mudança para o futuro. Vive-se uma ideia de “novo normal” que pretende instituir uma normalização do dissonante, ao lidar com as limitações da convivência humana, com o elevado número diário de pessoas contaminadas pelo vírus e o extraordinário

número de óbitos decorrentes da COVID-19. Todos estes aspectos aparecem frequentemente reunidos sob a adjetivação do “surreal”, e de certa maneira compõe o eixo da comparação realizada por Inácio Araújo a partir dos filmes de Buñuel.

Neste conjunto da contemporaneidade brasileira persiste, especialmente no debate sobre as ações contra a transmissão do vírus, uma noção anticientífica que, inclusive, deve ser melhor avaliada no futuro, pois classificam as experiências pautadas na compreensão racional e científica da vida humana como parte de uma conspiração “globalista” que pretende destruir os bons costumes, a moral familiar cristã e burguesa. Ao que parece, o Brasil atual forneceria elementos suficientes à produção de variados textos de ficção com a etiqueta da distopia; ou seja, a representação das epidemias, contágios, guerras biológicas, colapsos ambientais, distorções sociais pautadas pela supremacia de algum aspecto do gênero, da raça, da religiosidade ou da política são parte de um arcabouço temático dos eventos catastróficos, associados à irresponsabilidade da espécie humana frente a ideia de desenvolvimento ou modernização sócio tecnológica da sociedade. Todavia, esta não foi a opção do colunista da “Folha de São Paulo”. Ao manter distância da costumeira caracterização de filmes e narrativas de ficção científica, mesmo que o momento no qual as conceituações e exemplos de distopias e especulações ficcionais sobre o futuro parecem confirmadas pelo cotidiano, Inácio Araújo optou por discorrer sobre o descolamento da realidade através de uma ideia de recorte pelo surrealismo de Buñuel, a constituir uma importante provocação, útil também ao que se pretende fazer neste artigo.

A noção de isolamento apresentada por Luís Buñuel em “O anjo exterminador”, por exemplo, mesmo que não esteja associada diretamente à atmosfera da ficção científica, possibilita a discussão sobre este imaginário no qual as pessoas encontram-se separadas da sociedade e precisam lidar umas com as outras. Esta imagem de contato com o outro faz-se necessária aqui, porque discorre sobre certo aspecto da frustração humana que é, exatamente, a incapacidade de manter um diálogo com aquele que é diferente de si; ou mesmo a inabilidade de compreender o que ocorre à sua volta. Desta maneira, a narrativa do diretor espanhol induzirá as análises sobre o isolamento no contexto da ficção científica presente no livro “Solaris” (1961), de Stanislaw Lem, lançado um ano antes deste filme de Buñuel. Deve-se mencionar, contudo, que as adaptações de Andrei Tarkovsky e Steven Soderbergh apresentam perspectivas importantes na abordagem ao tema de “Solaris”, embora o impasse que se pretende analisar neste artigo esteja melhor descrito no próprio romance de Lem em contraste com o tema surrealista tratado por Buñuel.

A escolha pelo romance se justifica por dois motivos: o primeiro considera a apresentação de uma imagem de reclusão dos astronautas, enviados à órbita de Solaris a fim de estabelecerem contato com as possíveis formas de vida que pudessem ser encontradas naquele planeta; o segundo motivo é que a comunicação entre a humanidade e a forma de vida extraterrestre não se dá conforme as teorias que se

constituíram e que proliferavam às centenas sobre o planeta. Até aquele momento, o conjunto racional de conhecimento científico acumulado sobre Solaris, a Solarística, tinha falhado em providenciar o necessário para a exploração da vida no planeta, mesmo que houvesse uma diversidade de áreas de conhecimento debruçadas sobre a solução do enigma. Haveria, portanto, dois dilemas sobre o isolamento que não foram amplamente exploradas nas adaptações de Tarkovsky e Soderbergh: o físico, já evidenciado no distanciamento dos cientistas entre si e seu planeta natal; e o intelectual, que se fortalece à medida que a tensão diante do desconhecido se amplifica.

\*\*\*

Em uma breve conferência, Luis Bunuel descreveu o cinema como “instrumento de poesia”, discorrendo sobre o sentido de “subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 2018, p. 267). Desta maneira, ele rechaçava o tipo de cinema que “se limita a imitar o romance ou o teatro” (p. 268) e não consegue alcançar com sucesso a mesma intensidade psicológica que estes alcançam; ou seja, o diretor tece uma crítica a certa disposição em repetir a forma de narrar substanciada por um ideal de representação, explicitamente alicerçado sobre a compreensão de linearidade temporal e proximidade semântica com a ideia de realidade. Para ele, o fazer cinema é entendido, em sua forma, como a mais próxima “do funcionamento da mente em estado de sonho” (p. 269). Daí a necessidade de investir numa estrutura narrativa que considere a flexibilidade do tempo e do espaço, as fusões e os escurecimentos, a irrealidade dos planos e as excentricidades das personagens. Deste modo, se tornaria necessário reconhecer e aprofundar os elementos que, a partir desta estilística, distanciariam a narrativa do referencial concreto da realidade.

Esta abordagem formal encontra apoio na tentativa da Teoria da Literatura de formular uma conceituação para a linguagem poética. Em um texto de 1917, Victor Chklóvski descreve a poesia como um “discurso difícil, tortuoso [...] um discurso elaborado” (2013, p. 106), que vai sendo constituído sob a necessidade de distanciar-se de certa linguagem automatizada que, por seu uso cotidiano, dominaria as formas de pensamento, reduzindo-as em diferentes aspectos. Para alcançar o descolamento da linguagem deste uso cotidiano seria necessário aplicar camadas de significado que impusessem um maior contato do leitor com a amplitude do conceito inicial, que estaria ali agasalhado por outros significantes. Daí se propõe que a imagem artística não faz o reconhecimento de um objeto (*Ostranenie*); ou seja, não lhe descreve a partir de um referencial concreto, mas o estabelece em seu ineditismo, afirmando-o na capacidade de demonstrá-lo em suas particularidades e distingui-lo de outros no interior da linguagem. Deste modo: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos, e o procedimento

que consiste em obscurecer a forma, e aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Significaria, por consequência, promover um nível de abstração capaz de conduzir a consciência do leitor a um assunto que talvez lhe fosse familiar e se apresentasse de outro modo, com outra carga de significado, disputando espaços diretamente com o arcabouço da experiência concreta. O obscurecimento da forma é a possibilidade de tratar um conceito sem apelar a uma representação exageradamente descritiva e convencional, interessada exclusivamente em uma pretensa comunicação objetiva.

Este adensamento da linguagem também pode ser percebido a partir da ideia na qual Buñuel afirma ser o mistério um “elemento essencial a toda obra de arte” (BUÑUEL, 2018, p. 268). Por tratar-se de um diretor que conseguiu elaborar uma narrativa substanciada pelos pressupostos do surrealismo, talvez, seja possível associar a ideia de mistério com a constituição de narrativas cifradas e aparentemente sem explicações. Destas, só existiriam alguns indícios ou pistas, que mesmo depois de revisadas e retomadas poderiam formar uma provável interpretação, ainda que certamente provisória e carente de reparos. O mistério se constitui, nesta perspectiva, enquanto provocação, a impulsionar a dúvida, a análise dos contextos, dos cenários e da crítica às conjecturas. As questões são elaboradas através daquilo que se apresenta, ainda que seja um elemento do ludíbrio advindo das capacidades de prestidigitação do ilusionista, pensado como articulador da linguagem no interior da própria estrutura da narração. O espectador, por conseguinte, é conduzido a uma posição muito frágil, porque nada lhe é oferecido como solução final e continua sob influência daquelas imagens fantásticas abrigadas sob um universo onírico muito provocador.

Este exercício de interpretação permite que várias hipóteses sejam testadas e observadas conforme as diferentes posições de exame. Assim, através da narrativa, promove-se o distanciamento da realidade material, à medida que se fornece o suficiente para enunciar especulações diversas. Isto leva a disputa de sentidos para o campo da subjetividade, onde se questionam as ilusões apresentadas na tela. Na experiência cotidiana tudo se expõe a luz do dia. A objetividade esmagaria qualquer tipo de devaneio. Em contraponto, no campo das imagens oníricas, luta-se para desfolhar as camadas nas quais o objeto ou tema se escondem da vista, sem que se perca o interesse em sua descoberta. Este jogo de decifrações era parte do projeto dos surrealistas, pois:

Seu principal objetivo era fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes e, para tanto, construíam obras cinematográficas estranhas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e, dessa forma, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. Assim queriam incitar a plateia a procurar neles traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não linear (CAÑIZAL, 2012, p. 148).

No universo onírico não há explicações definitivas. As imagens se superpõem e se sobrepõem em uma lógica não reduzida a pretensa linearidade evolutiva da narração. Não se deve esperar dos sonhos um prólogo, a explicar o que virá em seguida, ou a exposição coerente do desenvolvimento e desfecho. As cenas estão apresentadas e isto, por si, é o suficiente. Inclusive, não há um tema que sobressaía ou reúna diferentes situações sob uma rubrica fundamentada pela organização. Tudo se mostra exatamente como é, por mais absurdo que seja, e, por isto, sublinha-se a inclinação em produzir questionamentos sobre o que se experimentou ali. Há desta maneira, modos de apresentar uma realidade que não se contenta à redução do descritivismo material. A escrita surrealista é automática, no sentido de que aproveita o estado de vigília da mente humana para extrair-lhes o que foi obscurecido pela experiência cotidiana. Inclusive, tal perspectiva não se interessa em impedir os arroubos da imaginação e da fantasia, que emergem das cenas oníricas. O surrealismo acaba por oferecer aos leitores e espectadores o suficiente para refletir sobre a materialidade das representações, constituídas através do caráter arbitrário das compreensões de realidade.

De maneira semelhante, a proposição de Chklóvski considera a poesia enquanto uma elaboração da escrita no nível dos significantes, jogando com os significados arbitrários para expressar outra coisa além daquilo que já se conhece. Há um método e um objetivo perfeitamente definido. Busca-se afastar o leitor da realidade em que está inserido para apresentá-lo a outra realidade modificada em sua linguagem. No surrealismo a compreensão sobre o fluxo inconsciente da escrita automática e da composição das cenas procura emular um cenário de sonhos ou pesadelos como princípio narrativo. Todavia, deve-se dizer que o formalista buscava a possibilidade de exercitar a liberdade criativa, a capacidade de se debruçar sobre a linguagem à sua disposição, mantendo-se distante da obsessão pelo realismo; ou seja, está inclinado a romper os automatismos da linguagem do cotidiano, circunscritos pela pretensão de se expressar uma verdade concreta. Não se trata, portanto, de descrever a experiência material, ou realçar seu caráter empírico com a escrita do poema, mas apresentar outra realidade que exista a partir de experimentos formais e princípios artísticos definidos. Por outra via, os surrealistas buscavam trazer à superfície toda sorte de imagens que foram encobertas pela racionalidade, que “a pretexto do progresso, chegou-se a banir do espírito tudo aquilo que, com ou sem razão, pode-se classificar de superstição, de quimera; a proscrever toda forma de pesquisa da verdade que não esteja de acordo com o uso” (BRETON, 1997, p. 179). Significa dizer que a constituição deste universo se encontra alicerçada sobre a especulação imaginativa independente de sua função material: informar ou descrever o real.

Partindo destes princípios, pode-se retomar a ideia de Luis Bunuel a quem o “cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia” (2018, p. 270). Com esta descrição, é possível meditar sobre os significados que não se apresentam diretamente ao leitor ou ao espectador, pois encontram-se entrelaçados a outros significantes. No primeiro contato, o reconhecimento total das imagens apresentadas não se faz possível, pois apenas alguns fragmentos: os

vocábulos, os tópicos temáticos, as personagens, as cenas; são suficientes e acessíveis para perceber que a forma não deve ser encarada de maneira convencional, ou pelo menos, percebê-la distante dos referenciais concretos. Ao acompanhar essas narrativas, o espectador ou leitor é confrontado por uma peleja interpretativa diante do hermetismo, concentrado nas experiências de um mundo particular do escritor ou diretor, o que reforça a imagem de uma possível incomunicabilidade daquilo que se pretende dizer. Por conseguinte, a compreensão desse universo demanda esmero e dedicação à busca de uma solução, ainda que seja provisória, pois não se consegue estabelecer de imediato a interpretação de um sonho tampouco de um poema. Tais imagens desafiam a capacidade de percepção, duelam com a assertividade de alguns juízos há tempos estabelecidos e, ao final, ofertam uma visão precária do objeto o que, na melhor das hipóteses, seria enriquecida e amadurecida no contato com outras produções.

Há, ainda, outra perspectiva que pode se demonstrar produtiva nesta análise. No âmbito dos estudos sobre teatro é possível realçar uma abordagem sobre a dramaturgia e encenação que colabore com a discussão sobre este referencial baseado em uma imagem de realidade. O efeito de estranhamento ou distanciamento (*Verfremdungseffekt*) proposto, em certa medida, por Bertolt Brecht busca aplicar à organização formal do texto e da encenação, uma estratégia de deslocamento do leitor/espectador de seu universo referencial. Em outras palavras, busca-se afastar o público das semelhanças que possivelmente o levaria a estabelecer o reconhecimento e a identificação dos papéis assumidos pelos atores; ou seja, deve-se aproximar o público da narrativa sem o apelo da empatia, distanciando-o dos efeitos da catarse aristotélica ou aquelas identificações afirmadas pelo método à Stanislávski.

A desnaturalização no interior das cenas e da dramaturgia teria como proposta constituir um conjunto específico à observação, exigindo da plateia um comportamento próprio do cientista a examinar algum fato e a excluir possíveis relações afetivas de pertencimento com o que se mostra. Isto poderia permitir a investigação dos sujeitos frente àquela realidade estranhamente familiar. Desta maneira, o indivíduo poderia encarar o objeto/situação que lhe causa estranheza através de um jogo distinto, composto por outros significantes; e, por seu turno, propor uma interpretação particular. Este jogo levaria o espectador a um ponto do tempo-espço, no qual a suspensão da ideia de naturalização da realidade está encenada, sendo possível inquiri-la a partir da diversificação dos caracteres apresentados no palco do teatro. É evidente a existência de um apelo investigativo que exija a necessidade de um olhar mais aprofundado sobre o que está sendo assistido.

De acordo com o filósofo Ernst Bloch<sup>2</sup>, o efeito de estranhamento seria utilizado para interrogar e guiar o espectador a deslindar um aspecto que não se apresenta completamente na encenação, mas que precisa ser trazido à tona, através de um desvio com o qual seja possível imprimir um sentido: “O efeito de estranhamento ocorre quando há o deslocamento ou remoção de uma personagem ou ação de seu

---

<sup>2</sup> Quando não informadas em referências, as traduções aqui apresentadas foram realizadas pelo autor deste artigo.

contexto habitual, isto significa que tal personagem ou ação não deve ser reconhecida de imediato” (BLOCH, 1970, p. 121)<sup>3</sup>. Em outras palavras, a montagem se apresentaria de forma mais elaborada, com jogos envolvendo outros códigos, figuras de linguagens e simbolismos que colaboram diretamente no reforço à percepção com a tentativa de elucidar a realidade que se exhibe através da montagem. Em certa medida, há a proposta de singularizar o objeto; ou seja, descrevê-lo a partir do conjunto de outros significantes, retirados de outros contextos a apresentar diferentes conceitos que contrariam seu uso automatizado.

Nesta proposição, portanto, revela-se a subversão no interior da própria linguagem da dramaturgia. Em outras palavras, não se pretende promover o fácil reconhecimento das cenas e das personagens, mas através da disparidade da forma, forçar o público a constituir um entendimento que escapa à mentalidade do cotidiano. O efeito do estranhamento cumpriria a função de dirigir o olhar do espectador para além do óbvio, da materialidade visível, em busca de um entendimento ampliado e produtivo. Nas palavras de Ernst Bloch, o “estranhamento é dirigido contra a alienação, que dobrou de força à medida que as pessoas se habituaram a isto” (BLOCH, 1970, p. 124)<sup>4</sup>. Ciente deste problema, a função seria exercida na “disposição de um espelho, que mantido à distância, refletisse escandalosamente a íntima realidade familiar; o objetivo deste reflexo é incitar o assombro e a inquietação” (BLOCH, 1970, p. 125)<sup>5</sup>. O assim nomeado Teatro Épico de Bertolt Brecht, fundamentado sobre esta perspectiva, é descrito por Anatol Rosenfeld da seguinte maneira:

Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 2010, p. 155).

Ao observar este exemplo, pode-se chegar a algumas considerações: a primeira é tomar a ação manifesta, neste caso a oscilação do lustre, e encará-la como um ato inusitado, sem precedentes, como se sublinhasse a possibilidade de experimentá-lo pela primeira vez; ou seja, arrancá-lo de seu contexto de naturalidade. A segunda é assumir que a encenação não é a cópia ou a reprodução fidedigna do cotidiano e, por conta disto, abrange uma variada gama de expressões que não estão concentradas exclusivamente no diálogo entre atores, mas na busca por uma interação que atravesse os limites da linguagem. Desta maneira, o público pode estabelecer uma atitude analítica, permitindo-se não somente o exame de si frente

---

<sup>3</sup> *The Verfremdungseffekt now occurs as the displacement or removal of a character or action out its usual context, so that the character or action no longer be perceived as wholly self-evident* (BLOCH, 1970, p. 121).

<sup>4</sup> [...] *estrangement is directed against that very alienation which has doubled in strength as people have grown accustomed to it* (BLOCH, 1970, p. 124).

<sup>5</sup> [...] *the provision of a shocking and distancing mirror above the only too familiar reality; the purpose of the mirroring is to arouse both amazement and concern* (BLOCH, 1970, p. 125).

ao espetáculo, mas se transferir à posição daquele que se coloca diante da realidade em seu primeiro contato. Por conseguinte, o espectador colabora diretamente na constituição de um saber oriundo do que está sendo assistido. Fredric Jameson, a propósito deste efeito de estranhamento, refere-se à necessidade, no aspecto da dramaturgia ou da encenação de:

Tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: essa ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos oferece uma espécie de psicologização do *novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção. (JAMESON, 2013, p. 64)

O reconhecimento dessa “dormência perceptiva” expressa, em parte, pelo “automatismo da linguagem” ou pela “alienação”, ou esfriamento do contato com a realidade representativa, o que obriga os espectadores a novamente investigar o mundo no qual vivem, forma o contexto teórico que se pretende neste artigo. Este conjunto permite pensar a respeito das narrativas que manifestam camadas de interpretação tais como enigmas a serem decodificados. Longe de estabelecer uma resposta definitiva a qualquer questão que se imponha na fruição de produções artísticas, deve-se constatar que a linguagem em sua característica multifacetada permite vasculhar o inventário de significados que podem ser evocados a uma solução, ainda que parcial, do mistério que se coloca diante do público.

Se o surrealismo do filme de Buñuel providencia imagens cifradas a serem recordadas como eixo de uma reflexão sobre a contemporaneidade é possível colocá-lo em diálogo junto a outros textos que pretendam a mesma ponderação. Neste sentido, o romance de Stanislaw Lem pode ser um exemplo a ser explorado, pois apresenta um universo que embora se reconheça familiar é dotado de características que o distanciam da realidade vigente. Não se deve ignorar que o tema proposto por produções do gênero da ficção científica também contribuem para a investigação da atualidade.

A exemplo disto, verifica-se que as teorias de Victor Chklóvski e Bertolt Brecht já haviam sido citadas na formação das análises sobre o conceito de estranhamento cognitivo, proposto por Darko Suvin (1972), no qual a ficção científica se apresenta como um exemplo. Sob este ângulo, o gênero deveria ser compreendido como uma proposta de texto que elabora imagens a despertar certa inquietude sobre um mundo que se desconhece, mas que se permite compará-lo à distância deste no qual se vive. Do ponto de vista formal, a narrativa apresenta-se repleta de pistas e camadas de significado que lançam a perspectiva do leitor para o questionamento do senso comum e sua linguagem automatizada. Ainda para frisar o interesse de Darko Suvin, sobre a perspectiva do estranhamento também presente no teatro de Brecht, destaca-se a tradução que realizou em colaboração com Anne Halley sobre o texto de Ernst Bloch (1970), aqui citado, no qual se tratou das especificidades do conceito de estranhamento e alienação.

Em outro contexto, Suvin (2010) retoma a discussão sobre o sentido de estranhamento, com o

objetivo de apontar na ficção científica a presença de um *novum*, caracterizado a partir da identificação imediata com um significado de inovação cognitiva dissociada da realidade empírica do escritor e do leitor implícito<sup>6</sup>. Esta compreensão de *novum*, considera a possibilidade do distanciamento; de observar a realidade por outro ponto de vista, agora modificado pela experiência inicial tomada no primeiro contato com o texto. A proposição do *Verfremdungseffekt* retorna a afirmar sua importância em um contexto no qual o texto literário busca apresentar um cenário verossímil, mas estranhamente familiar.<sup>7</sup> Esta percepção seguirá adiante na análise específica das produções colocadas em destaque neste artigo.

\*\*\*

A imagem do ser humano isolado ou separado da relação com a sociedade já compôs temas de variadas produções artísticas. Desde o naufrago que acredita habitar uma ilha deserta; ou o sujeito que foi separado na infância de seus semelhantes e constitui para si uma linguagem específica e estranha a outros; ou a família que se isola no alto das montanhas durante o inverno para zelar o patrimônio de um grande hotel; as consequências do isolamento deixam profundas marcas na psicologia das personagens. Pode-se destacar destes exemplos aleatórios, que a falta ou mesmo a proibição (deliberada ou não) de comunicar-se com outros é um aspecto importante que se pode extrair desta condição. O tempo afastado da civilização (e aqui deve-se pensar esta ideia de modernidade ocidental que está assentada em valores morais burgueses) pode transformar, não apenas o tipo de leitura e compreensão que se faz do mundo, mas a percepção que se organiza sobre si. Isto faz com que exista certa interferência nas crenças e atitudes, sobretudo àquelas que dizem respeito às convenções sociais e ao cuidado com o outro.

O problema do isolamento, em linhas gerais, estaria exatamente nesta impossibilidade de se manter contato ou de compartilhar espaços com outros indivíduos, rompendo-se com a ideia de que existe a necessidade de se manter em comunidade. Recorre-se, vez ou outra, ao poeta John Donne quando se deseja sublinhar esta natureza gregária da humanidade: “Nenhum homem é uma ilha, preenchido por si próprio; todo homem é fragmento do Continente, uma parte do essencial”<sup>8</sup>. Evidentemente que a citação de Donne alcança seu sentido religioso quando contextualizada pelo conjunto de seus devocionais, mas a imagem de ilha é suficiente para exemplificar que não seria natural a humanidade manter-se apartada de

---

<sup>6</sup> “A *novum* or cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality” (SUVIN, 2010, p. 68).

<sup>7</sup> “[...] its specific modality of existence is a feedback oscillation that moves now from the author’s and implied reader’s norm of events, and now back from those novelties to the author’s reality, in order to see it afresh from the new perspective gained” (p. 76).

<sup>8</sup> “No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine;” (p. 98). Na versão organizada por John Sparrow de “*Devotions upon emergent occasions*”, de John Donne, com notas bibliográficas de Geoffrey Keynes, publicado pela *Cambridge University Press*, 1923.

seus iguais, ou distanciar-se do propósito de uma existência afirmada pelo divino. Confirmando este entendimento, a sociedade percebe tal afastamento enquanto punição, a ser cumprida por todos aqueles que contrariarem os sistemas de Leis que regem uma sociedade. Desliga-se o sujeito da normalidade da vida em comunidade para que se recupere, expiando seu crime à distância dos olhos dos justos.

De todo modo, a ideia de encontrar-se separado e distante de tudo, apresenta-se como um receio muito bem aproveitado pelas narrativas de ficção. Todavia, aqui será analisado o significado de isolamento enquanto impossibilidade do sujeito compreender o mundo ou de manter contato com ele, mesmo que exista uma infinidade de explicações que se dediquem a normatizá-lo. O foco concentra-se na imagem de interdição, a incapacitar o indivíduo e impedi-lo de estabelecer um contato inteligível com o desconhecido. Este pressuposto considera que as personagens lutam para se manterem conectadas à unidade com outros, mas são mantidas afastadas desta ideia de completude.

Contudo, sentir-se isolado, significa não apenas um estado de reclusão consentida ou compulsória, mas de não-pertencimento à ideia de coletividade. Qualquer um pode se manter em grupo e experimentar, em verdade, um sentimento de solidão completa. A sociedade moderna tem sido objeto, especialmente no período das vanguardas, da crítica aos valores morais, culturais e religiosos que constituíam a base das relações dos sujeitos com a arte. A apresentação ficcional de um mundo familiar, mas distinto àquele que se vive, levaria à confusão certa consciência racional sobre a realidade. Apaga-se a ideia de linearidade temporal das ações, corrompe-se a permanência da unidade, até o desprezo das intervenções humanas. Daí, ter-se evidências do desassossego, do incômodo, das apreensões e rejeições aos modelos de comportamento que vão sendo instituídos pela modernidade, inclusive abruptamente.

Diante destas caracterizações sobre o isolamento, tem-se em “O anjo exterminador” a encenação de um mistério. Um grupo de pessoas, ricamente vestidas, após terem assistido uma apresentação no teatro, chegam para o jantar em uma grande mansão à Rua da Providência. Os funcionários parecem apreensivos e se arrumam para deixar o lugar o mais rapidamente possível. Os cozinheiros, as copeiras, o recepcionista e os garçons parecem ter um pressentimento sobre o que está prestes a ocorrer, mas não possuem uma explicação sobre este desejo de fugir, querem apenas cumpri-lo e o fazem apressadamente, sem se importarem se isto lhes causará a perda do emprego. Apenas o mordomo não abandona o posto e, depois de reprimir os colegas insubordinados, encarrega-se de cuidar do serviço e de outras demandas.

Com todos os convidados à mesa, o jantar se inicia em meio a conversas e efemérides. Ao final da refeição, no entanto, sem qualquer tipo de motivo aparente, logo após uma das mulheres se apresentar ao piano, os convidados se arranjam para passarem a noite no mesmo cômodo, próximo ao piano, contíguo à sala de jantar. Os anfitriões estranham a atitude, mas restringem-se a um breve comentário entre si e seguem acompanhando o mesmo comportamento para que os visitantes não se sintam desconfortáveis. Neste pequeno espaço da mansão, as pessoas se deitam nos sofás, poltronas, cadeiras, tapetes e no chão,

onde muitos acabam por dormir. Não tomam a situação por estranha e parecem à vontade naquilo que fazem. No dia seguinte, percebem que é impossível deixar aquele lugar. Alguns se dão conta de que não conseguem sequer transpor o umbral que leva à sala de jantar. Daí em diante, os dias se passam neste isolamento sem sentido, e as pessoas vão perdendo os signos de civilidade e distinção que suas roupas e linguagem empolada transmitiam.

Que força teria sido aquela que impedia a saída das pessoas daquele cômodo da mansão? Vê-se que dia após dia elas vão perdendo suas medidas, alguns vão perdendo a sanidade psicológica, passam a confundir a realidade com o sonho. Naquela sala de tamanho exíguo, para aflorar ainda mais a intensidade do mistério, existem três portas adornadas com imagens religiosas: uma delas aparece um anjo com lança em punho e olhar firme; na outra, a virgem com uma criança no colo; a última, um santo com um livro contra o peito. As pessoas entram e saem daqueles pequenos quartos sem que fique evidente ao espectador o que há exatamente ali. Há uma cena, por exemplo, na qual uma das mulheres aparece levando uma chave, colocando-a na fechadura enquanto entra em um dos cubículos, fechando a porta sobre si. Adiante, outra disse ter ouvido uma voz antes de ir ao teatro, dizendo-lhe para levar as chaves, pois estas seriam “objetos mágicos capazes de abrir portas do desconhecido”. Enquanto diz isto, a personagem tira da pequena bolsa dois pés de galinha. Embora não exista explicação ou uma lógica coerente que situe os significantes (os pés de galinha) ao significado (as chaves: abertura de portas) no contexto da narrativa, a própria menção à ideia-objeto oferece pistas para uma possível interpretação.

Aquela sala se torna uma prisão sem muros, sem vigilantes, pois não há obstáculos visíveis que impeçam a saída das pessoas, mas nenhuma delas está disposta a romper a linha intangível que as separa dos outros recintos da mansão. As personagens se mantêm deliberadamente naquele isolamento, experimentando um sofrimento pulsante. Elas desejam sair, mas não sabem o que fazer para compreender eventos tão singulares. Em determinado momento, se perguntam pelo motivo de estarem ali, buscando encontrar uma causa aparente, sem vislumbrarem uma resposta satisfatória.

Por fim, declinam da investigação, parecem se contentar com o que ocorre. Supõe-se a partir disto que não existe a possibilidade de formular a pergunta adequada e por este motivo todos ficam sem respostas ou incapacitados de elaborar a questão. As chaves seriam neste contexto, muito mais um talismã que indicaria a capacidade de deixar o lugar, embora não se saiba exatamente o que fazer com elas. Os cubículos que possuem portas com figuras do poder religioso do catolicismo são as únicas imagens que parecem observar o teatro que se desenrola ali. São as figuras que selam, como guardiões, o mistério que continua obscuro por trás daquelas portas. O olhar da câmera não se atreve a adentrar estes espaços, apenas as personagens entram e saem sem trazerem muitas informações. As portas do desconhecido continuam cerradas para o espectador.

Ao final, uma das personagens descobre repentinamente que se as situações vividas no dia do

jantar fossem repetidas, como se encenassem um *déjà-vu*, poderiam se livrar de todo aquele embaraço, saindo do lugar. Cabe frisar que nas cenas iniciais do filme aparecem algumas repetições, as personagens tornam a falar ou agem da mesma forma, refazendo o que fizeram anteriormente. Aqui, pode-se pensar esta especificidade como uma confirmação da rotina que deve ser seguida sem objeções; ou seja, o reforço a validação do automatismo da vida cotidiana; pois a ruptura do fluxo dos eventos ocorreu no momento em que os convidados decidiram, sem motivo aparente, permanecer naquela sala da mansão. Quando perguntados sobre qual seria a justificativa de continuarem ali, diziam que não queriam contrariar a opinião geral ou despontarem os anfitriões que gentilmente os convidara. Daí é possível considerar a necessidade da burguesia, representada por aqueles visitantes, de sustentar a rotina com uma encenação na qual todos apresentam suas cortesias e seu linguajar erudito. Isolar-se, neste contexto é o castigo pela interrupção deste fluxo de ações preestabelecidas que confeririam a normalidade. No interior do isolamento, é impossível encontrar uma resposta convincente capaz de liberá-los sem que se retorne ao comportamento artificial das etiquetas e normas de convivência. Desta maneira, as personagens encontram-se aprisionadas em outro ciclo, o da vida cotidiana.

As chaves são reconhecidas como instrumento de fechar e abrir portas. Este é o significado que lhes foi atribuído e colocado em destaque nas cenas citadas. Todavia, não significa que a posse destas chaves garanta alguma utilidade a seus possuidores, pois eles parecem incapazes de empregar aquele artefato com o mesmo objetivo para o qual foi criado. As portas do desconhecido permanecem cerradas e o isolamento persiste em afetar a condição psicológica de todas aquelas pessoas. Esta intrigante imagem do contato interrompido com o saber, mesmo que dele se tenha o mínimo, reaparece nas cenas finais do filme, adornadas pelos símbolos do religioso. Isto aponta para a nova carga significativa tomando o centro da disputa pelo domínio do desconhecido. Diante deste contexto, passa-se a explorar a narrativa de Stanislaw Lem.

Nas primeiras páginas de “Solaris” (1961), o narrador descreve seu sentimento de solidão no interior da nave que o leva ao planeta que dá título ao romance. A vida ainda existe na Terra, contudo os cientistas partiram para explorar outros mundos que a matemática, a física, a biologia e outros campos do conhecimento demonstraram existir. Este acúmulo de investigações é suficiente para designar a existência de uma área de estudos ampla e diversa, a qual nomeiam por Solarística. Talvez a quantidade de informações sobre o planeta, apresentadas ao longo da narrativa, cause uma espécie de entusiasmo excessivo sobre a compreensão da realidade, afinal as descrições do planeta aparecem com o objetivo de torná-lo inteligível. O narrador expõe, portanto, uma variedade de referências e detalhes, extraído de contextos da investigação científica, que forçam este significado de existência. Tome-se, a exemplo, um trecho da narrativa, no qual se pormenorizam as características do planeta:

[...] investigaram a superfície do planeta, que é quase toda coberta pelo oceano e por

inúmeros platôs que se elevam acima dele. A superfície total do planeta não chega a se equiparar à área da Europa embora Solaris tenha um diâmetro 20% maior que o da Terra. As nevas de solo rochoso e desértico espalhadas irregularmente se concentravam sobretudo no hemisfério sul. Também se tornou conhecida sua composição atmosférica, que é desprovida de oxigênio, e foram executadas medições precisas da densidade do planeta, assim como do albedo e de outros elementos astronômicos. Como esperado, não encontraram qualquer indício de vida no solo ou no oceano (LEM, 2017, p. 35).

Embora os compêndios e as produções acadêmicas citadas no curso do enredo abordem a estrutura geológica, a geografia física, a biologia do planeta, os habitantes da estação espacial constatarem que nada conhecem *in loco*. Os sobrevoos à superfície nada informam e visão se preenche apenas com o vazio da vastidão de um oceano indecifrável. Todo o arcabouço teórico que fora se desenvolvendo em investigações científicas não se comprovam diretamente no contato com a realidade material. Tem-se a afirmação de uma ideia na qual a especulação atravessa a própria concepção de constituição da ciência. Neste sentido da dominação da natureza/realidade, passam a considerar, especificamente, o fato de tudo o que fora produzido sobre Solaris ter se realizado a quilômetros de distância, em uma Terra longínqua e completamente diferente daquele espaço. De modo que, a existência do planeta é parte de uma metodologia da constituição de hipóteses, elaboradas sob uma narrativa convincente que apresenta resultados e conseguem reconstruir, ao menos no nível do texto, a percepção da existência.

Contudo, em meio a tantas e complexas informações, um dos cientistas suspeita que o próprio planeta é uma entidade com vida própria. Diante da falta de qualquer contato, desde a chegada dos humanos à órbita do planeta e os recorrentes experimentos infrutíferos, decidem utilizar um raio-x na superfície do planeta com o objetivo de forçar algum dado necessário à compreensão das formas de vida. Após este experimento, os cientistas passam a ser perturbados pela aparição material de imagens extraídas de suas memórias; ou seja, a antropomorfização do que era apenas abstrato no inconsciente dos tripulantes. A partir de então, o narrador passa a revelar a existência de uma intervenção sistemática, induzida por alguma força desconhecida, o que desperta um amplo horizonte de questionamentos para os cientistas na estação espacial.

A imagem inicial de isolamento cede espaço aos hóspedes que chegam para fazer companhia aos tripulantes. São aparições indesejadas. Não se sabe de onde vieram e quais propósitos, mas sabe-se que haviam representado algo no passado de cada uma das personagens. Aparentemente, tenta-se lidar com esta presença estranha e familiar que retorna para assombrar o cotidiano. Buscam-se explicações científicas, fazem experimentos secretos, testam a vulnerabilidade diante da morte, mas as figuras sem qualquer tipo de explicação retornam como se nada houvesse ocorrido anteriormente. Tem-se a certeza de que não é possível estabelecer uma comunicação produtiva com aquelas memórias que cada dia toma a forma mais humana. Por outro lado, os habitantes de Solaris, se é que existem, não oferecem nenhum tipo de informação ou intenção de estabelecer um contato material. A irritação causada pela presença dos

hóspedes acentua a inabilidade daqueles cientistas para o diálogo com o desconhecido.

Este pode ser um dos aspectos mais relevantes desta tensão: a busca no campo da ciência pelo contato com outras possibilidades de vida e outros mundos. Esta apreensão é, de certa forma, exposta por uma das personagens. A existência de um universo desconhecido incita o desejo à aventura, mas, especialmente, para realçar outro elemento desta busca humana pelo conhecimento. Afinal, o contato nada mais seria do que uma forma de conhecer o outro. A personagem, em conversa com o narrador, expõe através de enigmas que o desejo humano se restringe a reconhecimento de si no contato com o outro. Uma aventura egocêntrica na qual a conquista de novos universos significa apenas a ampliação das fronteiras da Terra; ou seja, estender os limites do conhecimento de si.

Mas eu estou o tempo todo falando de Solaris, apenas de Solaris, de nada mais. Não é minha culpa se tudo é tão drasticamente diferente do que você esperava. No final das contas, você já teve experiência o bastante para pelo menos me escutar até o fim. Nós partimos para o cosmos preparados para tudo, quer dizer, para a solidão, para a luta, para o martírio e para a morte. [...] Entretanto..., entretanto, não é que queiramos conquistar o cosmos, mas ampliar a Terra até o limite dele. [...] Nós nos consideramos os cavaleiros do Santo Contato. Essa é uma segunda mentira. Não buscamos nada além de pessoas. Não precisamos de nenhum outro mundo. Precisamos de espelhos. Não sabemos o que fazer com os outros mundos (LEM, 2017, p. 116-117).

À medida que a leitura avança, tem-se a constatação de que a vida humana é uma confirmação diuturna de sua incapacidade de compreender a realidade na qual vive, da inabilidade de tratar com o que se desconhece. Os excertos dos textos científicos que buscam explicar Solaris, em vez de delinear uma imagem da competência dos tripulantes em lidar com o objeto do conhecimento, transmite exatamente o oposto, pois torna-se muito mais evidenciado a dificuldade de estabelecer uma relação com o que se produziu sistematicamente junto ao que se experimenta no cotidiano. Sob outra perspectiva, nota-se a própria dificuldade dos cientistas de conversarem entre si, pois estão sempre falando por enigmas, por figuras e citações dos textos que leem, não se expressam diretamente, com a objetividade que se espera em uma conversa trivial. Por outro lado, no âmbito da narrativa, isso acaba por se configurar como uma pista em direção à ideia do descolamento da linguagem frente a realidade empírica. Mais adiante, é possível destacar um trecho no qual se considera a impossibilidade do reconhecimento do outro, por não ser possível dominar sua linguagem. Antes de qualquer movimento neste sentido, haveria a necessidade daquele ser, de alguma forma, apresentar-se como um semelhante aos humanos. A fundamentação disto, se dá através da apresentação de teorias e de uma forma de expressão textual específica: uma linguagem científica que sublinha tal estranhamento diante do cotidiano que separa o indivíduo da noção de plenitude:

No encaixo de vestígios do corpo humano nas fórmulas da teoria da relatividade, no teorema dos campos de força, na paraestática e nas hipóteses de um polo cósmico único, de tudo aquilo que é nelas causa e efeito da existência de nossos sentidos, da construção

de nosso organismo e dos limites e fragilidades de nossa fisiologia animal humana, Grattenstrom chegou à conclusão final de que não é e nunca será possível qualquer “contato” do homem com uma civilização que não seja antropoide ou humanoide (LEM, 2017, p. 258).

Estabelecer o contato com o outro passaria, no primeiro momento, pela tentativa de reconhecê-lo como um semelhante. A dificuldade em lidar com esse sujeito estranho, em manter consigo um diálogo inteligível, sufoca a intenção de ampliar o conhecimento sobre este outro. Para aqueles tripulantes, a experiência de Solaris é muito mais intensa do que o isolamento físico, é a constatação de que a separação se põe na falta de domínio da linguagem na qual o desconhecido se expressa. Não se sabe como a vida que habita aquele planeta se comunica, e qual poderia ser o objetivo concreto desta comunicação. Por conseguinte, sabe-se que a busca da humanidade pelo conhecimento não pode estar separada completamente da relação a ser estabelecida com sua realidade. Solaris permanece um enigma, a ponto de todo o arcabouço científico e teórico ser considerado uma espécie de mistificação da realidade. A Solarística “é a substituta da religião na era cósmica, é a fé paramentada com a vestimenta da ciência; o contato, que é o objetivo visado, é igualmente nebuloso e obscuro como a comunhão dos santos ou a vinda do Messias” (LEM, 2017, p. 261).

Ao final, dominar o desconhecido significaria formular um ato de fé, sem o qual seria impossível acreditar na possibilidade da existência concreta de um sujeito com o qual não se consegue estabelecer nenhum tipo de contato. A humanidade deveria se conformar a este estado de isolamento afirmado pela incapacidade de ampliar seu conhecimento em direção a ideia de plenitude. A presença indecifrável dos hóspedes na estação espacial, dos compêndios e inúmeros livros da biblioteca, embora busquem sistematizar uma noção do que pode ser encontrado no planeta, reforçam a inabilidade dos tripulantes de acessar aquelas linguagens. Permanecem à distância na esperança de que um dia seja possível ultrapassar os obstáculos que impedem o contato.

\*\*\*

O filme de Luis Buñuel lança o espectador para um lugar de desconforto, por dificultar a decifração das imagens que são apresentadas ali. O universo dos sonhos e das artimanhas que o inconsciente utiliza para comunicar o que se encontra nas profundezas da memória, deixam apenas indícios das possibilidades interpretativas que podem existir. A ficção científica de Stanislaw Lem, de modo semelhante, reforça os significados que estabelecem a ideia de uma comunicação impossível de ser plenamente compreendida. O dilema se dá mediante a constituição e reconhecimento de um acervo bibliográfico imenso que não abrange tampouco consegue solucionar todas as indagações que surgem na tentativa do contato com as formas de vida que habitam o planeta Solaris.

O mundo que experimenta o desastre da COVID-19 põe a humanidade neste mesmo lugar, exposto ao excesso de narrativas que não conseguem fornecer o suficiente para uma explicação. O receio e a angústia de confrontar o estranho extrapola toda a racionalidade que se exige em momentos importantes à sobrevivência. Considera-se, portanto, que destacar apenas a situação do isolamento físico, na experiência brasileira do contágio do vírus, nas cenas de “O Anjo Exterminador” e nas páginas de “Solaris” parece ser uma opção bastante superficial. O que se buscou neste artigo foi aprofundar tal perspectiva e situar outro problema que está na dificuldade das personagens em decifrar os significantes que circundam suas existências. A infalibilidade e indestrutibilidade que, por vezes, embebem o imaginário humano escondem a percepção da inabilidade, o que acaba por justificar o cometimento de atrocidades contra populações vulneráveis, o meio ambiente e a vida de modo geral. Na leitura que se fez das produções de Luis Buñuel e Stanislaw Lem, esses conceitos são postos em suspenso, com o objetivo de discutir a incapacidade humana de discernir uma realidade que se expressa também por uma linguagem automatizada e pretensamente objetiva.

Seria, portanto, o caso de se rastrear uma forma de expressão por signos, mistérios e por enigmas que levem a consciência do leitor e do espectador a um estágio de compreensão da vida que considera a perspectiva de impotência e fragilidade diante do desconhecido. A questão que se põe, concentra-se no interior da linguagem, das formas de conceber e apresentar a realidade, rejeitando o ideal de representação fundamentado no princípio de cópia fiel da existência. A literatura, o teatro e o cinema são partes essenciais ao exercício da crítica que se descortina para além da perspectiva de seus criadores. As personagens dessas narrativas demonstram a incapacidade de, através da linguagem, compreender o outro ou o estado de reclusão a que foram lançadas, por mais que tenham a posse das chaves para este entendimento, das referências ao concreto e ao perceptível.

A arte deve conduzir os leitores e espectadores para além do espaço reconhecível, ultrapassando os limites da descrição trivial da realidade. A conclusão a que se chega com a dessas produções, concentra-se no reconhecimento da desnaturalização das camadas de significantes que constituem a linguagem. Os recursos narrativos se colocam além da noção simples de comunicabilidade. Há, portanto, no emaranhado da composição destes enigmas, outras formas possíveis de compreender e imaginar a realidade. Por conseguinte, o texto torna-se este espaço de contestação e reconfiguração do entendimento, a partir de significantes que encobrem os significados diante da exaustiva necessidade de objetificar as realidades.

## Referências

ARAÚJO, Inácio. “Cinema de Luis Buñuel parece ter sido feito para o mundo da Covid-19” em *Ilustríssima Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/cinema-de-luis-bunuel-parece-ter-sido-feito-para-o->

mun-do-da-covid-19.shtml

BLOCH, Ernst. “Entfremdung, Verfremdung”: Alienation, Estrangement” em *The Drama Review*, vol. 15. n. 01, 1970. DOI: 10.2307/1144598.

BUÑUEL, Luis. “Cinema: instrumento de poesia” em XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

BRETON, André. “Manifesto do surrealismo” em TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Surrealismo” em MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Papirus Editora, 2012

CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento” em TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

LEM, Stanislaw. *Solaris*. São Paulo: Aleph, 2017

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SUVIN, Darko. “On the poetics of the science fiction genre” em *College English*, vol. 34, n. 3, dezembro de 1972. DOI: 10.2307/375141.